

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава I. Русская литература и философия в поисках «живого Бога». Истоки нравственно-этической концепции романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	
§1. «Ум» и «сердце» в богоискательской традиции русской литературы XIX века (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой).....	11
§2. Поиски «живого Бога» в русской религиозной философии рубежа XIX – XX веков.....	27
§3. Диалектика времени и вечности в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте историософских идей Н.А. Бердяева.....	57
Глава II. «Древние» главы романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: вселенский смысл евангельской истины сквозь призму духовного опыта русской интеллигенции первой трети XX века	
§1. Вселенское и национальное сознание в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	65
§2. Проблема веры и знания в «єршалаимских» сценах романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита».....	78
§3. Образ Иешуа Га-Ноцри и его оценка в отечественном литературоведении: религиозно-философский аспект.....	85
§4. Историко-богословские оппозиции <i>Закон / Благодать, пророк / философ</i> в русском национальном сознании и в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: образы Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата.....	98
§5. Сон Понтия Пилата: проблема вины и нравственной ответственности в религиозно-философском сознании М.А. Булгакова.....	123
§6. Образ Левия Матвея в контексте «философии сердца» русского	

религиозного Ренессанса.....	130
§7. Рациональный и иррациональный смысл образа Иуды из Кириафа.....	148
Глава III. «Современные» главы романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: преодоление духовной ограниченности советской интеллигенции	
§1. Рационализм и безбожие Михаила Берлиоза в историко-философском контексте эпохи.....	181
§2. Бездуховное бытие советских обывателей и его сатирическое осмысление в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	200
§3. Путь духовного преображения Ивана Бездомного.....	214
Глава IV. Синтез русской и западноевропейской мифологических традиций в демонологии романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	
§1. Национальное и универсальное в образе Воланда.....	235
§2. Образ Коровьева-Фагота в контексте восточнославянской и западноевропейском мифологии.....	250
§3. Фольклорная природа образа кота Бегемота.....	259
§4. Мифопоэтические корни образа Азазелло.....	274
§5. Художественная трансформация мифопоэтических систем в образе Геллы.....	290
Заключение.....	297
Примечания.....	307

ВВЕДЕНИЕ

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», остающийся в центре исследовательского внимания не одно десятилетие (с момента публикации в журнале «Москва» в 1966 (№11) – 1967 (№1) годах), до сих пор до конца не разгадан. В рамках структурно-семантического направления, долгие годы остававшегося наиболее перспективным в булгаковедении, достигнуты значительные результаты: установлена литературная «генеалогия» романа, уходящая в глубину древних и средневековых духовно-мистических (гностических) учений и апокрифических источников («отреченных книг»), раскрыты многочисленные «коды» и «шифры», скрывавшие некое «тайное знание» писателя, детально проанализирована система мотивов и интертекстуальные связи.

Однако исследователи, по преимуществу обращающиеся к западноевропейскому культурно-философскому «ареалу» произведения, чрезвычайно важному и значимому, но не являющемуся самодостаточным и единственным в «полигенетичном» и «гетероненном» «неомифологическом неореалистическом романе» [1] (Т.Т. Давыдова), оставляют в стороне восточнославянскую и собственно русскую образную стихию «Мастера и Маргариты». Потому неповторимость булгаковского мирообраза в его национальном преломлении пока не изучена в полном объеме и требует глубоких научных разысканий. В этом направлении предпринимаются лишь первые шаги. В булгаковедении начала XXI века наметилась весьма позитивная тенденция, заключающаяся в установлении (и аналитическом описании) сущностно-онтологических связей творчества М.А. Булгакова с русской культурой в целом и с русской классической литературой – в частности (Л.В. Борисова [2], М.Г. Васильева [3], Ю.В. Кондакова [4], В.А. Жданова [5] и др.), ориентирован-

ной на непреходящие религиозные ценности, подвергшиеся в пореволюционную атеистическую эпоху тотальному отрицанию и целенаправленному искоренению. В художественном сознании М.А. Булгакова, стоявшего на позициях культурного консерватизма («я консерватор до... “мозга костей”» [6]) и остававшегося верным духовно-интеллектуальным традициям «ушедшей» России, аксиология русской литературы XIX века и нравственно-этические идеалы христианства оказались органично переплавлены. В период жесточайшего богооборчества в Советской России (1920 – 1930-е годы) М.А. Булгаков осмелился не только обратиться к уяснению первоистоков величайшего гуманистического учения Иисуса Назарянина, но и представить в образе Иешуа Га-Ноцри, центрального героя «древних» глав «Мастера и Маргариты», собственное видение Спасителя, не совпадающее полностью с новозаветном каноном, но вместе с тем отражающее духовные искания русской интелигенции рубежа XIX – XX веков.

Созданное писателем «библейское полотно», составившее структурно-композиционное и этико-эстетическое ядро произведения, на протяжении более четверти века с момента публикации романа в журнале «Москва» в 1966 году привлекает внимание литературоведов, пытающихся разгадать причину, побудившую М.А. Булгакова отойти в изображении евангельских событий от церковной догмы. Исследователи 1960 – 1970-х годов (В.Я. Лакшин, М.О. Чудакова, П.В. Палиевский, О.Н. Михайлов, В.П. Скobelев, В.В. Петелин, Н.П. Утехин, А.П. Казаркин, Л.М. Яновская и др.), приветствовавшие возвращение М.А. Булгакова в сокровищницу отечественной словесности после десятилетий несправедливого забвения и гонений со стороны партийно-идеологической критики (А. Метченко, Л. Скорино, М. Гус), анализировали творчество писателя исключительно с позиций светского литературоведения, не углубляясь в суть религиозной проблематики, нашедшей отражение в ро-

мане. Но при этом ими точно была определена нравственно-философская глубина «Мастера и Маргариты».

Лишь в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда в стране открыто была продекларирована свобода совести, у исследователей появилась возможность обратиться к Библии не как памятнику древности, а как к сакральному тексту, имеющему особое теологическое толкование, и соотнести его с «ершалаимской» частью романа. В результате обнаружилось множество фактических и идейных расхождений между булгаковской версией евангельских событий и Священным Писанием, на которые указывали священнослужители (о. А. Мень, о. М. Ардов, о. Л. Лебедев и др.), прочитавшие роман сквозь богословскую призму.

Обвиненный в «фальсификации» и искажении новозаветных преданий, М.А. Булгаков был объявлен «еретиком» и «чернокнижником», «эзотерической личностью», создателем «евангелия от дьявола» (М. Золотоносов, Е. Блажеев, И. Карпов, В. Розин). Более того, в церковно-апологетических работах автору «Мастера и Маргариты» до сих пор отказывают в причастности к христианской культуре, называют его сторонником «Тайной доктрины» Е.П. Блаватской и теософических построений А. Безант. «Сделать писателя продолжателем той же духовной традиции, к которой принадлежали Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков... можно только по недоразумению или по причине полного идейного дальтонизма» [7, 34] – безапелляционно заявлял Н.К. Гаврюшин.

Так, в литературоведении конца 1990-х годов обозначилось, по меньшей мере, два подхода в изучении «Мастера и Маргариты»: один, акцентирующий внимание на «антихристианской направленности» (М.М. Дунаев) булгаковского произведения, использует в прочтении романа механический перенос религиозных догматов на самобытное художественное полотно, не претендующее на роль историко-теологического трактата, и другой, противоположный, оценивает глав-

ную книгу М.А.Булгакова исключительно с позиций секуляризации и отдает приоритет абстрактным общечеловеческим гуманистическим ценностям. Думается, оба подхода грешат излишней односторонностью и не вполне адекватны художественному содержанию романа, нравственно-этический подтекст которого раскрывается в единстве религиозно-философских и культурно-эстетических принципов, утверждаемых русскими мыслителями первой трети XX века, с творчеством которых современное булгаковедение обнаруживает тесную внутреннюю связь писателя.

Рубеж XX – XXI веков ознаменовался появлением ряда работ, где главным предметом исследования становится проблема сущностного родства мировосприятия автора «Мастера и Маргариты» и представителей нравственно-этического крыла философии русского Ренессанса (В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, Б.П. Вышеславцев, Г.П. Федотов и др.), которые в самом начале XX столетия в лоне Православия приблизились к глубинному постижению спасительного для человечества *сердечного учения Христа*, ставшего предметом художественного осмысления в романе М.А. Булгакова.

В последнее время ни у кого из исследователей «Мастера и Маргариты» не вызывает сомнений правомерность проведения смысловых параллелей между романом и русской религиозной философией XX века. Так, в кандидатских диссертациях Е.В. Уховой «Философско-этические идеи в творчестве М.А. Булгакова» (М., 1999), М.О. Булатова «Нравственно-философская концепция романа М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» (Махачкала, 2000), Ж.Р. Колесниковой «Роман М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита” и русская религиозная философия начала XX века» (Томск, 2001), Омори Масако «Роман М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" в контексте религиозно-философских идей В.С. Соловьева и П.А. Флоренского» (М., 2006) обосновывается перспективность изуче-

ния главной книги М.А. Булгакова в тесной связи с русской религиозной мыслью XX столетия, намечается идейно-содержательный контур культурно-эстетических и философских взглядов писателя, проявившихся в его «закатном» романе.

В поле зрения булгаковедов оказываются в основном экзистенциальные, историософские проблемы, решаемые по преимуществу в контексте персонализма, «философии свободы» и «философии творчества», но зачастую без «самодостаточного углубления в структуру текста» произведения (Ж.Р. Колесникова), что порой делает важные теоретические положения и справедливые замечания исследователей декларативными, не подкрепленными детальным анализом художественного материала в единстве его формы и содержания.

Сегодня назрела необходимость в органичном соединении философско-богословского, историко-культурологического, поэтико-стилистического подходов для целостной интерпретации романа «Мастер и Маргарита», в котором писатель художественно реализовал чрезвычайно важные для русского национального сознания идеи, волновавшие отечественных мыслителей первой трети XX века: идею *живого Бога*, художественно воплотившуюся в образе Иешуа Га-Ноцри; диалектику времени и вечности, ума и сердца, веры и знания, закона и благодати. Универсальные, казалось бы, для всего человечества нравственно-этические проблемы, поставленные в произведении М.А. Булгакова, приобретают особую, специфически русскую национальную форму разрешения, как и в художественном мире Ф.М. Достоевского, в котором «проклятые» вопросы о Боге и бессмертии не дают покоя «русской душе». Даже в инфернальных образах «Мастера и Маргариты», созданных в традициях западноевропейской мистики, просвечивает славянская мифopoетическая стихия.

ГЛАВА I

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ

В ПОИСКАХ «ЖИВОГО БОГА».

ИСТОКИ НРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

§1. «УМ» И «СЕРДЦЕ» В БОГОИСКАТЕЛЬСКОЙ ТРАДИ-

ЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

(Н.В. ГОГОЛЬ, Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, Л.Н. ТОЛСТОЙ)

Идея «живого Бога», вызвавшая неподдельный интерес мыслителей рубежа XIX – XX веков (В.С. Соловьев, В.В. Розанов, Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский и др.), волновала не только отечественное богословие, занятое решением отвлеченных сакрально-мистических проблем, но и художественную литературу. Она, по словам известного критика начала XX столетия А.С. Волжского, была «истинной русской философией, самобытной, блестящей философией в красках слова, сияющей радугой мыслей, облеченней в плоть и кровь живых образов» [1]. Именно в русской литературе, поднимавшей серьезные этические вопросы, в эстетически совершенной форме воплощался нравственный идеал, глубоко укорененный в православно-христианской традиции, ставшей позже предметом философских размышлений богословов начала XX века. Образ Христа вдохновлял писателей на создание произведений, проникнутых духом новозаветного учения, которое для многих художников становилось основой их мировоззрения и главным критерием в определении истины.

Так, Н.В. Гоголь свое литературное творчество считал лишь иллюстрацией к собственным религиознымисканиям, направленным на постижение не абстрактного Бога, равнодушно взирающего с высоты Вечности на мир, а подлинного Человеколюбца, к которому устремлены сердца всех жаждущих добра и правды. Вообще метафизические рассуждения о нравственном Абсолюте, всякое отвлеченнное философствование на духовные темы, по свидетельству самого писателя, его интересовали мало. «Предмет у меня был всегда один и тот же... - замечал он, — жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни» [2].

Будучи «источником жизни», сам Бог, в понимании Н.В. Гоголя, воплощал *живое начало*, которое наиболее совершенно проявилось в Спасителе — «живом Боге». Через Христа, снизошедшего на землю, чтобы поднять человека до небес, была явлена любовь Творца к людям, указан этический ориентир, открыт путь в обетованное «царство истины и справедливости». Прошедший череду серьезных мировоззренческих испытаний, преодолевая духовный кризис, Н.В. Гоголь признавался в «Авторской исповеди» (1847): «Я пришел ко Христу, увидевши, что в Нем ключ к душе человека и что еще никто из душевнателей не всходил на ту высоту познанья душевного, на которой стоял Он» [3].

Иисус Назарянин оказался для Гоголя тем нравственным маяком, на который, по мнению писателя, каждому необходимо равняться, чтобы обрести смысл собственного существования. Для этого достаточно лишь следовать за Сыном Человеческим, ибо в Евангелии Спаситель прямо говорит: «если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, возьми крест свой и следуй за Мною» [4]. «Что же значит следовать за Христом? – задавался этим вопросом Н.В. Гоголь в письме к сестре О.В. Гоголь от 20 января 1847 года. – Следовать за Христом значит во всем подражать Ему, Его Самого взять в образец себе и поступать, как поступал Он,

бывши на земле» [5].

Для русского человека, в «коренной природе» которого есть много «близкого закону Христа», замечал Н.В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847), безупречное исполнение учения Иисуса Назорея, «подражание» Ему не является невыполнимой задачей. Напротив, «приготовленная земля сердец наших» жадно впитала евангельское Слово, оказавшеесяозвучным с национальным этическим идеалом [6]. Действительно, только «земля сердец», откликающихся на любовь, способна воспринять Христа, давшего миру Новый Завет, который в отличие от Ветхого, легко поддающегося рассудочному толкованию, своей нравственной бескомпромиссностью во многом непонятен ограниченному человеческому разуму. Впрочем, «ум не есть высшая в нас способность» [7], утверждал Н.В. Гоголь, исходивший из православной традиции противопоставления светского рационального миропознания религиозно-сердечному мирочувствованию, приближающему человека к Богу.

Писатель, как позже русские мыслители рубежа XIX – XX веков, выступал против отвлеченно-логического, упрощенно-рассудочного постижения жизни, свойственного интеллигенции, абсолютизировавшей возможности человеческого ума. Современный человек, по мнению Н.В. Гоголя, во всем полагается на собственный разум («чего не видит его ум, того для него нет») и пренебрежительно относится к духовно-сердечной сфере, остающейся для него неразгаданной: «Он позабыл даже, что ум идет вперед, когда идут вперед все нравственные силы в человеке, и стоит без движения и даже идет назад, когда не возвышаются нравственные силы» [8].

«Нравственные силы», в понимании Н.В. Гоголя, своим источником имеют благодать Святого Духа, нисходящего на человека, в молитвах обращающегося к Богу. Об этом напоминал писатель в своих «Раз-

мышлении о Божественной Литургии» (1845), призванных показать «людям, еще начинающим, еще мало ознакомленным» со значением важнейшего обряда о «вечном повторении великого подвига любви, для нас совершившегося» [9]. Обращаясь к интеллигенции, разорвавшей связь с Церковью, с разъяснением сущности православного таинства, Н.В. Гоголь по-своему попытался преодолеть опасную тенденцию времени, проявившуюся в увлечении образованной части общества рационалистическими учениями и отходе от религиозных традиций («от сего-то столь много людей с умом, но без духа», – сетовал писатель [10]). Эти «истинно достойные люди», признающие в Православии лишь этическую доктрину, но презирающие сакрально-мистическую сторону Церкви, писал Н.В. Гоголь в письме А.О. Смирновой 28 декабря 1844 года, «думают, что они христиане, но христиане только еще *в мыслях и в идеях*, но не *в жизни и не в деле*. Они не внесли еще Христа в самое сердце своей жизни, во все действия свои и поступки» и потому так же далеки от нравственно-этического учения Спасителя, как самодовольные прагматики, которые «отыскали в евангельских истинах кое-что такое, что показалось им подкрепляющим любимые их идеи» [11]. (Курсив Н.В. Гоголя. – И.У.).

Более того, представители «мыслящего сословия» середины XIX века сознательно стремились подверстать христианство под собственную идеологическую платформу, низвести его до уровня «морального кодекса», поскольку свою главную миссию видели в просвещении стихийно религиозного русского народа позитивным знанием, отрицающим всякую мистику, в том числе православную. Усматривая в этом корень духовного оскудения российского общества, Н.В. Гоголь решительно выступал против рационалистического упрощения христианской веры интеллектуалами-западниками 40-х годов XIX столетия.

На новом витке исторической спирали, в 60 – 70-е годы XIX века,

гоголевские традиции обличения оторвавшегося от национальных корней «образованного класса» подхватил Ф.М. Достоевский. В «Дневнике писателя» он критически осмыслил заслуги либеральной интеллигенции, с трудом «под грязным народным невежеством усмотревшей все-таки чистую веру, огонь религии, Христа *настоящего*, всепрощающего и вселюбящего (его понял народ...)» (курсив Ф.М. Достоевского. – И.У.) [12]. «Благоговевший перед ним» [народом. – И.У.] Ф.М. Достоевский, по словам митрополита Антония (Храповицкого), высоко оценившего вклад писателя в разъяснение сущности русского Православия, «также горячо, мучительно горячо любил интеллигенцию» [13], духовно-интеллектуальный нерв нации, чутко реагирующий на все изменения в мире.

Осмысливая исторически сложившуюся в России конфронтацию просвещенного дворянства, а затем образованных разочарованных революционеров-демократов, ориентированных на pragматические европейские ценности, с многомиллионной «темной» крестьянской массой, еще сохранившей в первозданной чистоте образ Спасителя, писатель мечтал о примирении «враждующих» сторон и преодолении всех возникающих противоречий в ходе установления конструктивного диалога. Сущность разлада между этими двумя полюсами русского общества – интеллигенцией и народом – Ф.М. Достоевский усматривал в нравственном недуге, охватившем все без исключения российские сословия – «у всех болит сердце» [14].

Только Христос способен врачевать и примирять, поэтому «соборное» возвращение к Богу интеллигенции, считал писатель, возможно через соединение с народом, разрыв связи с которым явился причиной болезни национального разобщения, поразившей Россию. Ф.М. Достоевский на собственном духовном опыте убедился в том, что именно простой народ, не искушенный модными материалистическими учениями, еще не утратил истинной веры.

Вспоминая о собственных поисках Бога сначала в отвлеченно моралистическом «интеллигентском христианстве», в котором он быстро разочаровался, а затем в наивной религиозности низших сословий, Ф.М.Достоевский признавался: «Я вновь принял Христа от народа, утешая его в европейской школе» [15], то есть в рассудочной теологии, основанной на католической мистике. «В русском христианстве, – замечает писатель, имея в виду народное, сердечное понимание православия, – нет даже мистицизма, а только проповедь любви» [16].

«Проповедью любви» пронизано художественное творчество Ф.М.Достоевского, в котором во всей полноте отразилось русское национальное представление о Христе и Его великом гуманистическом учении, чуждое западной мистической экзальтации в восприятии Богочеловека как духовно недостижимого совершенства. Для русского православного сознания Сын Божий – не лишенная «живой жизни» абстракция, не отвлеченная от земли небесная Добротель, а искренне любящий каждого человека милосердный Спаситель, что и попытался передать в своих произведениях Ф.М. Достоевский.

В галерее образов, явившихся плодом духовных прозрений и наблюдений писателя над русской действительностью середины XIX века, означенной мучительными поисками Бога как нравственного Абсолюта всеми без исключения сословиями, особое место занимает главный герой романа «Идиот» (1868) Лев Николаевич Мыскин – «положительно прекрасный человек», как писал о нем С.А. Ивановой 1 (13) января 1868 года Ф.М. Достоевский [17].

Будучи воплощением морально-этического идеала (не случайно писатель в черновиках именует его не иначе, как «князь Христос»), оказываясь выразителем авторских взглядов, Мыкин постигает «всю сущность христианства», которая «разом выразилась» в его отношении к немного наивной, но искренней вере молодой матери-крестьянки: «А

вот, говорит, точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку заприметит, такая же точно бывает у Бога радость всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник перед ним от всего своего сердца на молитву становится» [18].

В этом, по мнению Мышкина, состоит истинное «понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя» [18]. Такова «главнейшая мысль христианства». Более того, замечает герой, «сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения... и не под какие атеизмы не подходит... Главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь» [18]. Именно сердцу, откликающемуся на беды и страдания ближнего, своей теплотой растапливающему лед отчуждения и всеобщего равнодушия, открывается высшая реальность – Бог. Поэтому князь Мышкин, так обостренно ощущающий отсутствие мировой гармонии вследствие утраты человечеством способности самоотверженно и бескорыстно любить, становится проповедником православного христианства, ибо в нем он видит незамутненным источник истины и добра. «Надо, – утверждал он, – чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они не знали!» [19]. «Наш Христос», как определял русское национальное восприятие Спасителя Мышкин, по своей сути *сердечный*. Но эта сердечность осталась непонятой католиками, к которым он относился с известной долей подозрения, поскольку они пытались разгадать загадку Сына Человеческого холодным, бесстрастным умом, а «тут что-то не то», полагал Мышкин.

Разум бессилен постичь абсолютное, никакие рациональные законы не способны объяснить всей сложности божественного замысла о мире. Это интуитивно понимал князь Мышкин, никогда в своей жизни не руководствовавшийся пустым рассудком, отчего он для большинства «трезвомыслящих» людей казался «идиотом» – «малоумным, несмыс-

ленным от рождения, тупым, убогим, юродивым» человеком [20]. Очень точно почувствовала духовную природу Мышкина полюбившая его Аглай. Ее поразила в нем полнейшее отсутствие гордыни, редкий христианский дар смирения, нравственная чистота и вместе с тем внутренняя непоколебимая уверенность во всепобеждающей силе Добра: «Я вас считаю за самого честного и за самого правдивого человека, всех честнее и правдивее, и если говорят про вас, что у вас ум... то есть что вы больны иногда умом, то это несправедливо; я так решила и спорила, потому что хоть вы и в самом деле больны умом (вы, конечно, на это не рассердитесь, я с высшей точки говорю), то зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой даже, какой им и не снился, потому что *есть два ума: главный и неглавный*» [21]. (Курсив наш. – И.У.).

Высокая «болезнь ума», о которой говорила Аглай, отмечавшая у Мышкина, человека «не от мира сего», отсутствие «*неглавного*» ума – житейской практичности и обыденной позитивной логики, свойственной всем «нормальным», укорененным на земле людям, оказывалась непреложным свидетельством его духовного совершенства, ибо «*главный*» ум князя прозревал суть многих недоступных разуму явлений, насквозь видел человеческие души. И когда Аглай прямо указала Мышкину на эту его способность, он невольно смутился: «Может быть, и так, – едва проговорил князь; у него ужасно дрожало и стукало *сердце*» [21] – это соглашался его «*главный*» ум. (Курсив наш. – И.У.).

О «главном», «сердечном» уме человека Ф.М. Достоевский писал не только в своих художественных трактатах о насущных проблемах бытия [«Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871 - 1872), «Подросток» (1875)], но и в своем завещании миру, – в романе «Братья Карамазовы» (1879 – 1880), в котором были поставлены и разрешены тысячелетия волнующие людей вопросы: «есть ли Бог и есть ли бессмертие» [22]. «Все эти вопросы, – утверждал рационалист

Иван Карамазов в идейном поединке с братом Алешей, – совершенно несвойственные уму, созданному с понятием о трех измерениях» [23]. Человеческому разуму, ограниченному в своих возможностях познанием лишь чувственно-материального мира, не под силу вырваться за пределы земной эмпирики, в область Духа, где недействительна евклидова геометрия. Однако человек никогда не перестанет мечтать, «что две параллельные линии, которые по Эвклиду ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности» [23], и потому вечна тяга людей, интуитивно чувствующих высшую реальность, к некому абсолютному, бесконечному, началу – Богу.

Иван Карамазов сомневается в бытии Бога лишь потому, что во всем полагается исключительно на разум, который априори отказывается познавать Непостижимое: «Я смиренно сознаюсь, – говорит он Алеши, – что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум евклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего» [23]. Действительно, «евклидовский ум» не терпит никаких возражений, не учитывает фактов трансцендентного характера, противоречащих строго детерминированной научной логике. Он, бесстрастно препарируя реальность, разлагая ее на рационально объяснимые элементы, тем самым только «умертвляет» ее.

В этом убедился Алексей Карамазов, из исповеди своего брата узравший, что как только Иван попытался подвергнуть рассудочному анализу созданный Богом мир, он обнаружил в нем столько несовершенства, что возненавидел его («мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять») [23]. Причина поистине вселенской озлобленности Ивана заключается в том, что он, с точки зрения христианского сознания, на которое указывает горячо верующий в справедливость Творца Алеша, живет исключительно холодным умом, а потому своим сердцем остается абсолютно равнодушен к миру. Отсюда его нелюбовь к челове-

ку вообще, в которой тоже виноват разум, не способный разрешить величайшую загадку – любовь к ближнему.

Недоумевавший, «как можно любить своих близких», Иван пришел к достаточно пессимистическому выводу: «Чтобы полюбить человека, – говорил он, – надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое – пропала любовь» [24]. Более того, всякий рационалист, считает он, убежден в том, что «Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо» [24]. С этим категорически не может согласиться Алексей Карамазов, духовный опыт которого позволяет со всей ответственностью утверждать: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви, это я сам знаю, Иван...» [24].

Воплощением «подобной Христовой любви» предстает в романе «русский инок» – старец Зосима (его прототипом явился преподобный Амвросий Оптинский, оказавший на Ф.М. Достоевского колоссальное духовное влияние). В его образе писатель отразил идеал православного подвижничества, ориентированный не на достижение личного спасения своей аскетической жизнью вдали от соблазнов мира (этот путь избирает суровый монах Ферапонт), а на бескорыстное служение людям во имя Любви. Чуткий к человеческим слабостям, Зосима видел смысл своего существования в том, чтобы помочь каждому страждущему и обремененному грузом житейских забот прийти к Богу, принести ему в жертву свое сокрушенное сердце («всяк ходи около сердца своего, – наставлял он, – всяк себе исповедуйся неустанно» [25]). Ибо, убежден старец, нет предела милосердию Спасителя, смиренно ждущему всех жаждущих Добра и Правды: «Али может быть такой грех, – рассуждал он, – чтобы превысил божью любовь?» [26].

Христос не оставляет надежды на возвращение в Его лоно всех блудных детей, растерявшихся на просторах жизни, потому что каждый

из них бесконечно дорог Сыну Человеческому. Подверженный соблазнам мира, «начинающий с идеала Мадонны, а кончающий идеалом со-домским», как признавался Дмитрий Карамазов в своей «исповеди горячего сердца», человек на земле выполняет великую миссию – в его сердце «дьявол с Богом борется», Зло бросает вызов Добру [27]. И от исхода этой борьбы зависит судьба Вселенной. Поэтому низкий поклон старца Зосимы Мите, вызвавший недоумение всех собравшихся в монашеской келье, сакрально знаменует собой глубокую признательность Бога человеку за ожидающие его искупительные страдания, за неизбежный сознательный выбор между Светом и Тьмой.

Победить в себе грех и освободить душу для принятия божественной благодати – такова, с точки зрения старца, цель человеческого бытия, которую он проповедовал, взывая к совести и раскаянию приходивших к нему за духовным советом людей. Ее достижение, полагал Зосима, влечет за собой нравственное преображение человечества, возможное только при одном условии: если в мире окончательно восторжествует Любовь. «По мере того как будете преуспевать в любви, – учил он, – будете убеждаться и в бытие Бога, и в бессмертии души вашей» [28]. Следовательно, вся загадка человеческого существования, над разрешением которой мучительно бьются презирающие религию рационалисты, кроется в заповеданной Христом любви к ближнему. Через нее-то и обретается высшее знание, не доступное разуму, – знание Бога и бессмертия души.

Вообще «идея бессмертия, – писал Ф.М. Достоевский в своем дневнике, – есть главное и единственное (то есть незаменимое) побуждение человека к нравственной жизни», и те, кто отвергают эту идею, перестают «различать добро и зло» [29]. При этом создается крайне опасная ситуация вседозволенности, грозящая разрушить существующий миропорядок. Только вера в высшее начало, открывающая людям

непреходящие этические ценности, обеспечивает незыблемость основ бытия. Носителем этих ценностей и абсолютным их воплощением предстает Христос, чей образ долгие века был свято храним в сердце народа. А потому, по глубокому убеждению старца Зосимы, Спаситель еще «воссияет как драгоценный алмаз всему миру», потому что Он один способен уберечь человечество от катастрофы, которую неизбежно приближают те, кто «вслед науке хотят устроиться справедливо одним умом своим, но уже без Христа» [30].

Впрочем, русские рационалисты-интеллигенты, во всем полагавшиеся на свои силы и дерзнувшие без божественного участия построить на земле гармоничное общество, по справедливому замечанию героя романа «Братья Карамазовы» отца Паисия, позволившего себе не согласиться с опасениями старца Зосимы, имеют высокую моральную цель. Они искренне мечтают о своем служении народу, во имя которого готовы пожертвовать собой, вдохновленные величайшим подвигом Христа, пострадавшего за человечество. «...И отрекшиеся от христианства и бунтующие против него, – замечал ученый монах Алексею, – в существе своем того же самого Христова облика суть, таковыми же и остались, ибо до сих пор ни мудрость их, ни жар сердца их не в силах были создать иного образа человеку и достоинству его, как образ, указанный древле Христом» [31].

Иисус Христос как нравственно-этический идеал никогда не подвергался сомнению даже в самых радикальных кругах русского общества XIX века, выступавших с резкой критикой социально-догматической стороны Церкви. И либеральные западники, и революционеры-демократы, не говоря уже о славянофилах и почвенниках, занимая диаметрально противоположную позицию по отношению к Православию, выстраивали свою идеологическую платформу на одних и тех же нравственных принципах, указанных Христом в Евангелиях. Однако само учение Спа-

сителя понималось ими по-разному, поэтому в сознании мыслящих людей вполне правомерно возникал вопрос – каково же истинное Христово учение.

Всю жизнь посвятил поиску ответа на него прошедший сложный духовный путь внутреннего самосовершенствования Л.Н. Толстой, первоначально пытавшийся обнаружить «истинного Христа» в церкви, но не нашедший Его там, поскольку само Православие, по убеждению мудреца, на протяжении своей тысячелетней истории занималось не постижением спасительной мудрости Сына Человеческого, а Его прославлением, то есть пустым «славословием». Первостепенная роль обрядов и религиозных ритуалов в церкви обернулась утратой живого духа христианства, для возрождения которого, по мысли писателя, в своей первозданной чистоте, Церкви нужно освободиться от напыщенного культа и стать практической основой человеческого существования.

К началу XX века, замечал Л.Н. Толстой в 1907 году, от подлинного гуманистического Завета Иисуса Назарянина не осталось и следов. Он «все более и более прикрывался толстым слоем суеверий, искажений, лжепониманием» [32]. Это привело к тому, что «истинное учение Христа стало неизвестно большинству и заменилось вполне тем странным церковным учением – с папами, митрополитами, таинствами, иконами, оправданиями верою и т.п., которое с истинным христианским учением почти ничего не имеет общего, кроме имени» [32].

К такому выводу пришел мудрец, разочаровавшись в «церковном учении» – той официальной религии, которая формально оставалась верной Христу, но за всю историю своего существования нисколько не приблизилась к конкретному воплощению в жизнь Его заповедей. К тому же сама русская церковь со времен эпохи Петра I, превратившись в неотъемлемую часть государственного аппарата, подавляющего личность, была лишена возможности воспитывать в своих чадах духовную

свободу – величайшую христианскую ценность, как считал Л.Н. Толстой. Ради ее достижения он в конце собственной жизни пожертвовал всеми земными, преходящими благами, избрав особый путь поиска нравственной гармонии с самим собой и со всем окружающим миром, – «опрощение».

Уже в «Исповеди» (1879 – 1882) писатель размышлял о необходимости отказаться от соблазнов и прелестей «света», чтобы обрести внутреннее равновесие, очень важное для созерцания Бога. Человек, живущий пустым рассудком и познающий действительность пятью органами чувств, утверждал Л.Н. Толстой, замыкает себя в материальном мире, становится его рабом, в повседневной суете не замечающим самого главного – своей неразрывной связи с Создателем, которую невозможно рационально осмыслить и которую в то же время невозможно игнорировать. Поэтому человеку остается один выход – презреть свой ум, оказывающийся бессильным разрешить вопросы метафизического характера: «Что такое я? – часть бесконечного» [33].

Когда в молодости Л.Н. Толстой, по его собственному признанию, «стал на разумных основаниях строить такое объяснение [сущности бытия. – И.У.], которое дало бы смысл жизни», у него «ничего не построилось» [33], потому что любая абстрактная интеллектуальная конструкция изначально условна, лишена «живой жизни». Все попытки русской интеллигенции, воспитанной на материалистических и атеистических идеях французских энциклопедистов XVIII века, на логических построениях немецкой классической философии, переосмыслившей христианство, обрести Бога как Логос, мировую Необходимость, вселенскую Волю не увенчались успехом, поскольку были направлены на поиск не *живого Бога*, а умозрительного – того, которого, по словам рационалиста Вольтера, для сохранения на земле нравственного равновесия стоило бы «выдумать». Л.Н. Толстой прекрасно понимал бесполез-

ность подобного рода интеллектуальных усилий в познании того, что принципиально непознаваемо. Нужно принять Бога, советовал он, как принимает Его «непросвещенный» «передовыми» позитивистскими идеями народ, – не задумываясь, не мудрствуя, достаточно просто жить, ибо «знать Бога и жить – одно и то же. Бог есть жизнь» [34].

Таким образом, в религиозно-философской системе Л.Н. Толстого формируется отнюдь не отвлеченное, рассудочное представление о Творце сущего. Напротив, искание Бога для писателя не имело ничего общего с рассуждением, это было чувство, которое, по его словам, «вытекало не из моего хода мыслей, – оно было даже прямо противоположно им, – но оно вытекало из сердца» [35]. Именно сердце, преодолевая границу материального мира, открывает человеку Бога – иную реальность, которую бессилен постичь разум.

Так полагал «поздний» Л.Н. Толстой, на личном опыте убедившийся, что «понятия Бога, свободы, добра», как только «мы подвергаем логическому исследованию», «не выдерживают критики разума», с точки зрения которого они оказываются просто бессмысленными [36]. А между тем «все эти понятия, при которых приравнивается конечное к бесконечному и получается смысл жизни» [36], являются фундаментом нравственности. Следовательно, даже сама идея нравственности выходит за пределы рассудочного постижения, она «не может быть отделена от религии» [37], имеющей иррациональные корни, и поэтому в сознании философа воспринимается как атрибут Абсолютного начала.

Точно так же, как невозможно постичь природу Божества, человеку не дано умственным путем определить этический феномен Христа, над разрешением загадки которого билось не одно поколение интеллектуалов-интеллигентов XIX – XX веков, потому что весь смысл новозаветного учения Иисуса Назарянина состоит в проповеди любви – величайшей божественной тайны, не доступной для понимания ограничен-

ному земному разуму, но открывающейся только по *вере*. «Без веры, – утверждал Л.Н. Толстой в “Исповеди”, – нельзя жить» [38]. Поэтому в трактате «В чем моя вера?» он прямо указал на то, что «верит в Бога, которого понимает как дух, как любовь, как начало всего» («Он во мне и я в Нем») [39]. (Курсив наш. – И.У.). Более того, в каждом «человеке есть частица этого божественного начала, которую он может уменьшить или увеличить в себе своею жизнью», причем «для увеличения этого начала человек должен... увеличивать в себе любовь» [40]. Именно в «стяжании любви», с точки зрения мыслителя, и заключается «закон жизни человеческой» [41].

Наиболее совершенно его исполнил иудейский мудрец, живший в I веке нашей эры, Иисус Назорей – проповедник Милосердия, Добра и Правды, своей самоотверженной любовью к ближнему поистине «увеличивший в себе божественное начало» и тем самым обессмертивший себя в веках. В этом был убежден Л.Н. Толстой. Его представления о Спасителе расходились с догматами официальной церкви о Богочеловеческой природе Христа, которую он подвергал сомнению, но полностью совпадали в оценке морально-этической значимости всего Нового Завета, данного Богом миру через Сына Человеческого. «Верю в то, – признавался мыслитель, – что воля Бога яснее, понятнее всего выражена в учении человека Христа, которого понимать богом и которому молиться считаю величайшим кощунством» [42]. (Курсив наш. – И.У.).

«Человека Христа» «освободил» Л.Н. Толстой от божественного ореала, предложив собственную трактовку Евангелий, за которую, в частности, по «Определению Святейшего Синода» от 20 – 22 февраля 1901 года он был отлучен от Церкви. Однако «очеловечивание» Спасителя нисколько не умалило Его значимости, напротив, крепче соединило со всем человечеством, сделало роднее и ближе каждому, кто встал на путь нравственного совершенствования.

Продолжая традиции русских писателей-богоискателей XIX века, пытавшихся постичь сущность великого гуманистического учения Христа не отвлеченно-холодным рассудком, а духовно-интуитивным проникновением в его тайную глубину, М.А. Булгаков в новой исторической обстановке обращается к художественному исследованию нравственно-этического феномена Иисуса Назарянина, давшего миру спасительную заповедь Любви, с позиций отечественной религиозной философии начала XX века, унаследовавшей и развившей идеи Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого о приоритете сердечного познания бытия над его рациональным осмыслением.

§2. ПОИСКИ «ЖИВОГО БОГА» В РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ

М.А. Булгаков, «кровно связанный с интеллигенцией», которую он считал «лучшим слоем в нашей стране» [1], воспринял веру Христову, как нам представляется, во всей ее полноте, пройдя мучительно сложный путь духовной борьбы с самим собой, преодолевая ядовитый скепсис и жгучие сомнения. Так возвращались к Богу в самом начале XX столетия многие представители русской интеллигенции, в большинстве своем поддержавшие западноевропейские рационалистические учения (позитивизм, марксизм), затем разочаровавшиеся в них и переставшие полагаться на разум как непререкаемый источник истины, почувствовавшие насущную потребность обрести душевный покой и веру.

Превознесение умственного начала в познании мира составляло сущность интеллигентского бытия уже с эпохи Петра I, когда в России возникла некая духовно-интеллектуальная общность людей, пытавшихся привить на национальную почву абсолютные ценности европейской

образованности. «Орден русской интеллигенции» имел собственный идеал и программу, «коренившуюся, – по верному наблюдению Г.П.Федотова, – в “идее”, в теоретическом мировоззрении, построенном рассудочно и властно прилагаемом к жизни как ее норма и канон» [2]. Непременным атрибутом этой программы, состоявшей в великой миссии просвещения «темного» русского народа, очищения его от наивной религиозности, стало безбожие, позднее под влиянием немецкой классической философии оформившееся в целостную атеистическую систему, которая, по словам С.Н. Булгакова, представляла собой «единственно возможную и существующую форму мировоззрения для “умных” людей» [3]. Идеологи и учителя русской интеллигенции (А.И. Герцен, Н.Г.Чернышевский, Д.И. Писарев, П.Л. Лавров, Н.К. Михайловский), будучи атеистами, призывали образованную часть общества смело встать под знамена разума, который один способен преобразовать мир и доказать бессмысленность человеческих надежд на Бога.

Прошедший все искушения «интеллигенцины», «судьбы и проклятия нашей родины», С.Н. Булгаков, вновь обретая веру после выздоровления от «страшной болезни» нигилизма и позитивизма, свидетельствовал, что абсолютизация эмпирических знаний, культивирование ratio не только не приближает человечество к раскрытию загадок бытия, но, напротив, уводит от коренных духовно-мировоззренческих вопросов о смысле существования в область «интеллектуальных иллюзий», самой опасной из которых мыслитель считал атеизм, отрицающий живого Бога и превозносящий абстрактный разум в познании мира. «Ошибочно думает интеллигенция, – писал С.Н. Булгаков, – чтобы русское просвещение и русская культура могли быть построены на атеизме, как духовном основании, с полным пренебрежением религиозной культуры личности и с заменой всего этого простым сообщением знаний. Человеческая личность не есть только интеллект» [4].

Игнорирование сердца, чувствующего Бога, уверен философ, делает все рациональные концепции зыбкими, односторонними, неистинными. Это точно осознали видные представители «мыслящего сословия», «блудные дети» русского духа (П.Б. Струве, С.Л. Франк, С.Н. Булгаков, В.П. Свенцицкий, А.В. Ельчанинов, В.Ф. Эрн), долгие годы пытавшиеся разрешить онтологические и экзистенциальные проблемы исключительно рассудочным путем, но на собственном опыте убедившиеся в его бесперспективности, отрекшиеся от атеистически-материалистических учений и возвратившиеся в христианское лоно в надежде обрести веру в нравственный Абсолют. Разочарование в разуме и кардинальный поворот к «жизни Духа», «Мировой Субстанции», поиск высшего идеала и стремление к гармонии с Вечностью вылились на рубеже XIX – XX веков в целостную систему «интуитивной философии», иррациональной по своей сути. Ее основоположник Н.О. Лосский обосновывал необходимость созерцательно-мистического, «металогического», сердечного постижения Бога как «макрокосма», представляющего собой неисчерпаемую тайну. Однако всякое интуитивное познание в отличие от рационального, самодовольно претендующего на истину, может быть только приблизительным. Оно принципиально не освобождает человека от иллюзий и заблуждений, «отпадений и падений», которые, по замечанию Н.А. Бердяева, в духовной жизни так же необходимы «во имя величайшего смысла всякого свободного испытания», как обретение веры и утверждение в ней [5].

М.А. Булгаков, младший современник Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, Г.П. Федотова, Б.П. Вышеславцева, Н.О. Лосского, уже в новой исторической обстановке повторяет ту же траекторию духовно-нравственных исканий («вторичное бытование» русского религиозного Ренессанса), что и интеллигенция рубежа XIX – XX веков. В юности, по воспоминаниям сестры писателя Н.А. Земской, превозносивший всеси-

лие человеческого разума в объяснении законов мироздания и «окончательно, по-видимому, решивший для себя вопрос о религии – *неверие*» [6], в 20-е годы М.А. Булгаков в корне меняет свое отношение к вере. Как верно заметила М.О. Чудакова, антирелигиозная пропаганда, развернувшаяся в Москве с особым неистовством в 1923 году (празднование «комсомольского рождества» «с плакатами неудобопроизносимого содержания и карикатурами на Христа и Богоматерь» [7]), потрясла писателя своим откровенным цинизмом и дикой агрессивностью, более того, заставила обратить пристальное внимание и на положение церкви в условиях "бесовского разгула" большевиков.

В очерке «Киев-город» (1923) М.А. Булгаков, не высказывавший до того своего отношения к церковно-религиозной проблематике, с грустью констатировал («должен сказать, что пишу я все это отнюдь не весело, а с горечью»), что церковный разлад (разделение церкви на старую, живую и автокефальную – на Украине) может обернуться «с полнейшей уверенностью» «массовым отпадением верующих от всех трех церквей и ввержением их в пучину самого голого атеизма» [8]. Активизировавшаяся деятельность "живой церкви" ("живых попов") вызвала у писателя чувство негодования. Уже само это прозвище, по Булгакову, «определяет означенных представителей полностью – не только со стороны их принадлежности, но и со стороны свойств их характеров» [8]. "Продавшиеся" безбожным властям живоцерковники утратили свою православную сущность. И дело не только в том, что «они молятся за Республику» [8], но что гораздо страшнее: они дискредитируют учение Христа, искажая и модернизируя его.

Для М.А. Булгакова проблема церковной модернизации оказалась очень болезненной, он решительно отвергал опыт "живой церкви", хотя не мог согласиться во всем с церковью "старой", традиционной. Ее представители, по мнению писателя, «не только не обнаруживают никакой

кой живности, но, наоборот, медлительны, растерянны и крайне мрачны» [8].

Характеризуя такие «крайне мрачные» умонастроения прихожан в послереволюционной России, внушаемые им священнослужителями, почувствовавшими крушение ранее казавшихся незыблемыми религиозных устоев, Булгаков в своем очерке воссоздает угнетающую атмосферу страха ожидания антихриста. Под прикрытием традиционных проповедей «представители старой церкви открыли богословские курсы», на которых, истолковывая ветхозаветные пророчества, проводили антибольшевистскую пропаганду. Смысл многих «религиозно-просветительских» лекций, устраиваемых недовольными новыми порядками священниками, сводился к одному – «виноват во всей … кутерьме сатана» [9].

Дьявольские происки усматривались служителями «старой церкви» в установлении безбожной советской власти, подготавливающей приход самого антихриста, по предположению досужих богословов, в 1932 году, хотя «царство его уже наступило». Апеллируя к здравому смыслу, М.А.Булгаков попытался развеять всю эту нелепость, проповедуемую малограмотным городским обывателям: «Тряхнув кой-каким багажом, я доказал старушке, что, во-первых, антихрист в 1932 году не придет, а во-вторых, что книгу [о «последних временах». – И.У.] написал несомненный и грязно невежественный шарлатан» [9]. «После этого старушка отправилась к лектору курсов, изложила всю историю и слезно просила наставить меня на путь истины» [9], что, не задумываясь, сделал «представитель старой церкви», изображенный Булгаковым с изрядной долей иронии. Он «вывел, как дважды два четыре, – признавался писатель, – что я не кто иной, как один из служителей и предтеч антихриста, осрамив меня перед всеми моими киевскими знакомыми» [9].

Совершенно очевидно, что М.А. Булгаков здесь не отрицает самого существа церкви, ее смысла. Он восстает прежде всего против воинст-

вующего невежества ее служителей, как восставали в своих произведениях А.П. Чехов, И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, Е.И. Замятин, В.В. Розанов. Их не удовлетворяла первоначально низкая культура провинциального духовенства, его откровенная тупость, мздоимство, духовная фальшь и лишь затем настораживало в Церкви, как проповеднице высочайших жизнеутверждающих ценностей, какое-то противоестественное, "неотмирное" любование страданием, горем, печалью, нагнетание панически-упаднических настроений о грядущем конце света особенно в тот период истории, когда необходимо было созидание, деятельное участие в общественном бытии страны. Весь критический пафос русской литературы, направленной на бичевание пороков, в том числе и в священнической среде, всегда был проявлением бескомпромиссного к греху глубокого христианского чувства, которое, как и вышеупомянутые писатели, испытывал М.А. Булгаков. В 20-е годы, с болью в сердце наблюдая за религиозными процессами в Советской России, он трезво оценивал сложившуюся ситуацию в раздираемой противоречиями русской церкви, которая, расколившись на части, была занята отнюдь не духовными вопросами, а ее служители вынуждены были решать социально-политические проблемы, приспособливаясь (как живоцерковники) к большевистскому миропорядку или же вступая с ним в прямую конфронтацию (как «представители старой церкви»), предрекая скорый приход антихриста и обвиняя в утрате собственного влияния на народные массы одного сатану.

Однако церковный разлад 20-х годов был не только следствием революционного переворота в стране и идеологических установок новой власти, но и трагическим результатом того глубочайшего кризиса, который переживала русская церковь на рубеже XIX – XX веков. Еще в 1901 году на заседании Петербургского Религиозно-философского общества богослов В.А. Тернавцев, выступивший с докладом «Интеллигенция и

Церковь», указывал, что «силы Церкви слабы; широты замысла, веры, разверзающей небеса и низводящей Духа Святого, в них нет. И самое главное – они [официальное духовенство. – И.У.] в христианстве видят и понимают только один загробный идеал, оставляя земную сторону жизни, весь круг общественных отношений пустыми, без воплощения истины». Более того, «отсутствие религиозно-социального идеала у Церкви есть и причина безвыходности ее собственного положения» [10].

Оказавшаяся в духовном тупике, русская Церковь впала в состояние отрешенности от мира, утратила чувство исторического времени, и, по верному замечанию В.В. Розанова, ей ничего не оставалось делать, как «не шевелиться, не совершать новых движений, применимых к обстоятельствам изменяющихся дней. Т.е. позволительно обобщить, – Церковь есть святое Памятование и святое Прошлое» [11]. В результате такой пассивно-выжидательной позиции она утратила «живую сущность» христианства, сделавшегося к концу XIX века «безжизненным, бесплотным, бездейственным» (Д.С. Мережковский).

Однако именно атмосфера серьезного идеологического кризиса Церкви, не преодоленного консервативной стратегией Священного Синода, стала благоприятной для зарождения в России на рубеже веков религиозно-философских обществ, пытавшихся очистить христианское вероучение от многих застывших догматических наслойений и вернуть в лоно Церкви интеллигенцию, искавшую ответы на кардинальные вопросы бытия России вдали от духовных традиций Православия, на путях голой логики и рационализма.

А.А. Мейер, один из инициаторов создания Петербургского Религиозно-философского общества, его главную цель видел в том, чтобы «помочь нашей интеллигенции выйти из состояния полного религиозного индифферентизма» [12]. Но для того необходимо было встречное движение со стороны Церкви, которая сама должна освободиться от многих

косных предубеждений по отношению к «мыслящему сословию» и пересмотреть ряд своих общественных позиций, препятствующих ее апостольскому служению.

Искренне желая возвращения интеллигенции к традициям отеческой православной веры, Церковь в то же время не чувствовала в себе самой греха, не видела своего внутреннего разложения. Она надменно ждала смиривших свою гордыню представителей «образованного класса», готовых прийти под ее духовное окормление. Об этом с сожалением в «открытом письме архиепископу Антонию (Храповицкому)» писал Н.А.Бердяев, упрекая иерарха в том, что «недостаточно [самой Церкви. – И.У.] обличать и вразумлять интеллигенцию, не она ведь одна во всем виновата» [13]. Не находя в себе смелости признать собственную вину в отпадении части мыслящих людей от Православия, Церковь решительно отвергала всякую инициативу, исходившую от видных членов религиозно-философских обществ (П.П. Кудрявцев, Д.В. Философов, Д.С. Мережковский, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов), в ее реформировании. Это только усугубляло и без того непрочное, катастрофическое положение, в котором она оказалась. Разрушительная стихия революции обнажила беспомощность Церкви, ее невозможность противостоять натиску «бесовских сил». Старыми, косно-догматическими способами Церковь пыталась спастись и после захвата власти большевиками, но тем самым только обрекала себя на верную гибель.

Это хорошо понимал и М.А. Булгаков, который уже после революции подхватил критическую тенденцию по отношению к официальной Церкви представителей русского религиозно-философского Ренессанса. Более того, писатель, воспитанный в семье профессора-богослова, крупного специалиста по истории христианства, не мог не знать научных интересов своего отца, состоявших в изучении кризисных явлений в Церкви на протяжении всего ее существования.

Возможно, до поры до времени исследования Афанасия Ивановича Булгакова (1859 – 1907) мало занимали его сына. Во всяком случае, в булгаковедении пока не обнародовано каких-то документальных свидетельств, фиксирующих реакцию автора «Мастера и Маргариты» на изыскания своего отца. Однако обращение писателя к религиозной проблематике в послереволюционную эпоху обнаруживает сходство в умонастроениях А.И. и М.А. Булгаковых. Оба в разное время и в разных исторических обстоятельствах пытались определить причину церковного упадка.

Так, в своем историко-богословском трактате «Французское духовенство в конце XVIII века (в период революции)», написанном, кстати, в пору первой русской революции 1905 года, А.И. Булгаков утверждает, что отпадение французских интеллектуалов, увлеченных идеями просветителей, материалистов по мировоззрению, от Церкви обусловлено, с одной стороны, получившим широкое распространение «культом ratio», а с другой – скомпрометировавшей себя политикой высших представителей церкви, изменивших незыблемым христианским ценностям в угоду правящих верхов. Низшее же приходское священничество, замечает богослов, «было придавлено и вместе с простым народом делило его радости и горе», «оно страдало от бедности», «было под гнетом и духовной и светской власти», вынужденно оказалось в положении «молчаливого зрителя ужасных событий», не имевшего возможности открыто выразить свою позицию в революции [14]. Кроме того, в обществе духовенство теряло былой авторитет, становилось косным и далеким от насущных проблем времени.

«Слово “cure” (приходской священник), – констатирует А.И. Булгаков, – сделалось таким же унизительным и обидным, почти позорным, как и теперь у нас слово “поп”. А между тем этому-то именно духовенству и предстояла необходимость выступить со своим религиозно-нрав-

ственным влиянием в деле начинающегося народного разрушительного движения» [14]. Свои выводы профессор легко переносил на русскую почву («конец XVIII века [во Франции. – И.У.] дает нам целый ряд картин, знакомых нам» [14]): в начале XX века «прогрессивная общественность» из числа леворадикальной интеллигенции, бывшей по убеждению атеистами, воспитанной на французском материализме, упovalа исключительно на разум в деле переустройства жизни еще и потому, что видела неспособность русского священничества, в большей своей части невежественного, быть в авангарде духовно-социальной жизни страны. Зная изнутри положение Церкви в русской глубинке, А.И. Булгаков, родившийся в семье приходского священника Ивана Авраамьевича (1830 – 1894), сам был свидетелем жалкого существования сельского духовенства, далекого от богословских дискуссий в столицах, несшего свое служение Богу в душевной простоте и смирении. Атмосфера провинциальной замкнутости, духовной ограниченности рождала, по наблюдению другого видного философа русского Ренессанса С.Н. Булгакова (и над своей семьей в частности), особую «церковную веру» с ее «простой и наивной цельностью, которая не допускала никакого вопроса и никакого сомнения, а вместе с тем никакой вольности и послаблений» [15]. Думается, такой «церковной верой» жила и семья А.И. Булгакова.

Вообще духовное сословие, наименее свободное в выражении собственных взглядов, которые не должны были выходить за рамки допустимых канонов, невольно стояло на консервативных, а подчас и откровенно косных позициях, выступало охранителем самодержавия и крайне негативно относилось к всевозможным попыткам государственного и общественного реформирования. В эпоху революции, коренным образом меняющей весь жизненный уклад в стране, большинство священнослужителей и во Франции XVIII, и в России XX столетия, оказавшись в оппозиции к одержавшим верх радикалам, распространяло крайне мрач-

ные настроения, носившие мистически-эсхатологический характер. Кстати говоря, М.А. Булгаков в 20-е годы сам стал свидетелем таких процессов, которые на материале французской истории достаточно подробно описал его отец, по своему мироощущению чуждый духу пессимизма и «церковного мракобесия». По воспоминаниям близко знавших его людей, А.И. Булгаков имел «наивно-чистое, религиозно-цельное христианское мировоззрение» [16], «был церковным человеком в настоящем лучшем смысле этого слова» [17] и стремился в детях своих развивать и воспитывать сугубо христианский образ мыслей. «Его высший религиозный интерес, соединявший в себе и церковность, и настроение, был для него не одним из многих интересов его жизни, а как бы самим существом его жизни» [18]. Чувствуя необходимость донести до сознания русского человека, стихийно религиозного, но «церковно» неграмотного, полного предрассудков, подлинную сущность христианства и вместе с тем испытывая потребность оградить его от невежественных измышлений псевдоправославных ревнителей, А.И. Булгаков стал, по словам профессора В.П. Рыбинского, «одним из ревностнейших деятелей Киевского религиозно-просветительского общества» [19], где разъяснял истинные основы православного вероучения и способствовал осмыслиенному вхождению в Церковь той части русской интеллигенции, что искренне искала дорогу к Богу.

Более того, А.И. Булгаков, уделявший большое внимание коренным вопросам человеческого существования, сам был открыт новым идеям, активно обсуждавшимся в церковно-интеллигентских кругах в начале XX века. Он был деятельным участником Религиозно-философского общества памяти В.С. Соловьева, где в 1905 году познакомился с С.Н.Булгаковым, взгляды которого, по-видимому, находили отклик в его душе. В.П. Рыбинский вспоминал, что «когда в Киеве... образовался кружок духовных и светских лиц, имевших целью обсуждение

церковных вопросов и уяснение основ назревшей церковной реформы, Афанасий Иванович был одним из усерднейших членов этого кружка: он неопустительно посещал заседания кружка и принимал самое горячее участие в спорах» [19].

А.И. Булгаков, возлагая большие надежды на Киевское религиозно-просветительское общество, созданное при его непосредственном участии, подготовил курс лекций о роли Церкви в современном ему мире. Вызвавшие общественный резонанс статьи богослова «Церковь и ее отношение к прогрессу», «Современное франкмасонство в его отношении к церкви и государству» были удостоены 31 августа 1904 года премии митрополита Макария (М.П. Булгакова), присуждавшейся за существенный вклад в дело православной катехизации. Вообще проблема религиозного образования поднималась в трудах А.И. Булгакова неоднократно. К примеру, работа «О просвещении народов» (Киев, 1904) раскрывала практические задачи духовного возрождения России и Европы на основе возвращения к первоистокам христианства, к великому гуманистическому учению Иисуса Назарянина.

Сущность этого учения позднее попытается художественно осмыслить в романе «Мастер и Маргарита» и М.А. Булгаков, мировоззрение, система духовных ценностей и жизненная позиция которого, безусловно, сформировалась под влиянием его отца. Как справедливо отмечает М.О. Чудакова, никакие сомнения в вопросах веры и религии, возникавшие в сознании М.А. Булгакова в тяжкие годы испытаний и душевных расстройств, не могли поколебать прочный «фундамент, заложенный в детстве: он был уже невынимаемым» [20].

В связи с этим трудно согласиться с утверждением некоторых современных богословов (М.М. Дунаев) о полном атеизме писателя и об «антихристианской направленности» романа «Мастер и Маргарита», который является якобы «кощунственной пародией» на евангельский текст

[21], тем более что его центральная идея была, по признанию писателя, навеяна самим А.И. Булгаковым, остававшимся до своей кончины верным христианским убеждениям. «Если мать мне служила стимулом для создания романа «Белая гвардия», – признавался он своему другу П.С.Попову, – то по моим замыслам образ отца должен быть отправным пунктом для другого замышляемого мною произведения» [22].

Этим «другим произведением», полагает Л.М. Яновская, является роман «Мастер и Маргарита». Его этико-философская проблематика, думается, «подсказана» и навеяна во многом содержанием научно-исследовательских работ А.И. Булгакова, увлеченного нравственной стороной русского православия, рассматриваемого им как в контексте инославных исповеданий, так и современных богослову духовный веяний, определивших своеобразие эпохи религиозного Возрождения в России в начале XX века. По мнению Л.М. Яновской, именно от отца М.А. Булгакову передалось «”ренессансное” ощущение бытия» [23], которое отразилось в его «закатном» романе.

Вообще внутренняя близость воззрений самого А.И. Булгакова с нравственно-этическим крылом русского Ренессанса и его идейным вдохновителем Н.А. Бердяевым, заложившим теоретический фундамент «философии свободы», очевидна. Она проявилась в трактате богослова «О свободе человека христианина» (Киев, 1905), где он убедительно обосновал важнейшие принципы православно-христианской онтологии, оказавшиеся созвучными «новому религиозному сознанию» мыслителей рубежа XIX – XX веков.

Во многом предвосхищая умонастроения авторов знаменитого философско-полемического сборника «Вехи» (1909), А.И. Булгаков в самом начале XX столетия, остро переживая церковную стагнацию, в отзыве на диссертацию одного из кандидатов богословия доказывал необходимость преодоления «разлада и разрыва с Церковью современной

интеллигенции» как способ освобождения от затянувшегося кризиса в самой церкви и в обществе, утратившем этические ориентиры [24]. Однако «образованный класс», предъявляя к церкви как духовно-социальному институту политические требования, сами по себе противные ее духу (выступить «на борьбу под знаменем» с «подмененными Западом девизами: “равенство, братство и свобода”» [24]), нуждался в нравственной опоре, в непреходящих ценностях, которые невозможно обрести, не обратившись к Богу.

Спасительный путь для интеллигенции, считал А.И. Булгаков, – войти в лоно церкви, а для этого необходимо отказаться как от «поверхностного либерализма, который с легкостью все критикует и отрицает», так и от «неумеренного консерватизма, который не умеет различать между вечным и временным, между буквой и духом и ведет к косности церковной жизни и церковных форм» [25].

А.И. Булгаков решительно не принимал «косности церковной жизни» и всегда призывал к диалогу (межконфессиональному, личностному, идейному), в нем видел основу духовного возрождения России, ратовал за обсуждение религиозно-философских вопросов в условиях интеллектуальной свободы, не совместимой с догматизмом мышления. Занимаясь сущностью христианской доктрины, он был принципиальным противником догматизма как способа познания мира, изучал истоки христианского учения с позиций универсальной этики, не имеющей конфессиональных различий, подходил к решению церковных проблем как последовательный диалектик, отстаивающий принцип свободы духовного поиска, за что высоко ценил его богословское творчество П.А. Флоренский [26]. Само христианство как путь спасения, считал А.И. Булгаков, живо и жизненно до тех пор, пока каждый человек ищет вечные ценности, ведь нет смысла искать догмы – они изначально даны, но в данности своей мертвы.

В начале XX столетия в русской философско-богословской мысли обострилась проблема соотношения «догматизма и догматики». Так, кстати, называлась дискуссия в Московской духовной академии, в которой принял активное участие П.А. Флоренский, впервые открыто заявивший, что «догматика в современном сознании перестала связываться с живыми чувствованиями и живыми восприятиями» (курсив наш. – И.У.) [27]. Утрата живого начала в христианском вероучении предвещает духовную смерть. На это указывал и В.В. Розанов: «Работу догматическую над своим устроением я называю саморазрушением христианства» [28].

Процесс такого «саморазрушения», со всей очевидностью проявивший себя в период церковного кризиса в XIX веке, явившегося причиной и следствием отхода от Церкви большей части русской интеллигенции, исследовал А.И. Булгаков. Он обратил внимание на то, что «прогрессивная» общественность, еще окончательно не разорвавшая прочных связей с народной, корневой православной культурой, выступала против консерватизма русской церкви с очевидной «догматической» установкой, хотя сама решительно боролась со всяkim догматизмом. Этот факт, кстати, отмечался многими религиозными философами (Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов, В.В. Зеньковский).

«Отвергнув “сентиментальную” Нагорную проповедь, – писал Н.М.Зернов о членах «ордена интеллигенции», – они заменили ее утилитаристскими схемами; боролись за установление общественного строя, в котором смог бы жить только преображеный человек, но сами в Преображение не верили; ожидали от других бескорыстного служения и братской любви, а сами отказались от силы таинства, дарующей благодать» [29]. Так в среде «мыслящего сословия» распространялось «христианство искаженное, лишенное цельности», «христианство без Христа». В своем истоке оно исходит от недоверия сердцу, крепко зажатому

в тиски разума, переставшему внимать Новому Завету, данному Богом миру.

Пробудить от духовного сна человечество, осенить его светом евангельских истин, возвратить христианству Христа считал главной целью своей научно-богословской и религиозно-просветительской деятельности А.И. Булгаков. Волновавшая его идея воспитания в русской интеллигенции «чувств Христа» позднее стала центральной и в художественном наследии его сына, воплотившего в образе Иешуа Га-Ноцри собственное видение Спасителя и Его проповеди о великой силе любви и милосердия.

Унаследовав от отца неприязнь к догматической зашоренности и скептическое отношение к абсолютизации разного рода канонов, ограничивающих мировосприятие, М.А. Булгаков в 20-е годы, поселившись в Москве, стал проявлять интерес к богословским дискуссиям. По сведениям М.О. Чудаковой, писатель стал частым посетителем «новооткрывшегося московского отделения Вольной философской ассоциации» [30], где познакомился с Н.А. Бердяевым, М.О. Гершензоном, Г.Г. Шпетом. К сожалению, дружба с известными философами своего времени оказалась непродолжительной: в 1922 году советское правительство выдворило из России большую группу идеологических противников марксизма (Н.А. Бердяев, Н.О. Лосский, Б.П. Вышеславцев, С.Л. Франк, Л.П. Карсавин и др.). Однако их идеи «очищения христианства от тех исторических наслоений, которые ничего общего не имеют с истоками христианства и привнесены социальными интересами царства кесаря» [31], вызвали сочувствие у М.А. Булгакова.

Писатель, как отмечают исследователи (Е.В. Ухова [32], Ж.Р. Колесникова [33]), разделял убеждения Н.А. Бердяева о необходимости «одухотворения христианства», которое, по представлению философа, должно быть «более внутренним и искренним, более связанным с заве-

тами Христа и более творческим» [34]. Являясь духовным вождем Русского религиозного Ренессанса, Бердяев проповедовал «очищенное христианство», способное «вернуть моральному началу жизни его достоинство» [35]. Эта идея вызвала живой отклик у М.А. Булгакова, особенно ценившего в православии его нравственную основу. Думается, поэтому в своем "закатном" романе он попытался в художественных образах воссоздать человеколюбивые истоки христианского мировидения, его изначальную глубину и простоту, этику и эстетику, которые с течением времени превратились в богословскую доктрину, утратившую свою жизненную притягательность.

«Мы смутно чуем, – писал С.Л. Франк в книге «Свет во тьме» (его мысли оказались удивительно созвучны булгаковскому замыслу), – что в основе этого учения лежат какие-то древние, архаические представления, быть может, полные таинственной мудрости, но мудрости, нам непосредственно уже недоступной. С каким бы благоговением мы ни относились к этой непонятной нам мудрости, мы не в состоянии в этом традиционном христологическом и сотериологическом учении непосредственно усмотреть *подлинно благую весть*, т. е. весть о *реальном*, спасительном для нашей жизни *благе*» [36] (курсив С.Л. Франка. – И.У.).

Современному человеку, чтобы уяснить во всей полноте смысл Нового Завета, данного Христом, недостаточно рационально осознать его моральную значимость, «расшифровать» древние предписания, вызывающие больше исторический интерес, чем практическую направленность на духовное совершенствование. Лишь непосредственный эмоциональный отклик может воскресить «архаическую этику», сделать ее созвучной времени, ибо только живое способно оживлять и одухотворять. Не случайно в русской религиозной философии рубежа веков (Н.А.Бердяев, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, Б.П. Вышеславцев, С.Н. Булгаков, Н.М. Зернов, С.Л. Франк) начинает глубоко осмысли-

ваться «не "философская идея Божества", а живая вера в Бога, его Христа» [37], воспринимаемого как «живая, не только небесная, но и земная реальность» [38] (курсив Д.С. Мережковского. – И.У.).

Выделенная Д.С. Мережковским курсивом идея «земной реальности» Христа, ощутить которую необходимо, чтобы понять «подлинно благую весть» проповеди Спасителя, чрезвычайно близка М.А. Булгакову. Писатель чутко откликнулся на общую тенденцию богословской рефлексии XX века, связанную с поиском «живого Бога», созданием образа Иешуа Га-Ноцри, максимально отразившего стремление русских мыслителей обрести "реального", "живого" Христа, который, будучи выразителем идеи абсолютного добра, явился не отвлеченным идеалом, но «получился, ну, совершенно живым, некогда существовавшим Иисусом» [39].

Всякое отвлечение от реальности, построение абстрактной схемы даже совершенного этического учения, каким является Новый Завет Христа, утрачивает самое главное – живой дух, который не может пребывать в сухом рационализме, лишенном сердечной теплоты. А потому философия И. Канта с его категорическим императивом («Поступай так, чтобы максимума твоей воли могла в то же время иметь силу принципа всеобщего законодательства» [40]) не способна адекватно передать нравственную сущность заповедей Иисуса Назарянина. Не случайно в романе «Мастер и Маргарита» Воланд, бравирующий своим знакомством с «беспокойным стариком Иммануилом», как-то за завтраком указал Канту на отсутствие живой мысли и живого чувства в его словах: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но сильно непонятно. Над вами потешаться будут» [41]. Этическая система немецкого философа настолько "умна", насколько и "непонятна", но "непонятна" отнюдь не для разума, который находит "достаточные основания" для представленных доказательств, – она невнятна

для сердца, жаждущего конкретно-чувственных впечатлений. В этом нет ничего удивительного, поскольку «живая душа любит живое» [42], – замечал В.В. Розанов.

Корневая для многих мыслителей Русского религиозного Возрождения начала ХХ века, эта идея актуализировала морально-нравственную, душевно-духовную сущность христианства. Именно православная этика больше всего интересовала авторов сборника «Вехи» (1909), убежденных в том, что никакой, даже самый возвышенный и идеальный религиозный образец, остающийся абстрактным и умозрительным, не может привлечь к себе живое чувство и, тем более, повести за собой человека, укорененного на земле. Вот почему «для христианства бесконечно важно, «жил ли Христос или нет», – уверен Б.П. Вышеславцев. – Ибо только живая историческая личность обладает подлинной способностью приковывать внимание, внушать любовь, преобразовать душу» [43]. «Любовь к живому человеку и к живому Богу, – замечает философ, – преображает человека воистину; и лишь отчасти, бледно и неполно, преображает любовь к прекрасной мечте, или любовь к идее» [44]. Поэтому «Иисусу Христу надлежит в нашем сердце вообразиться» [44], то есть стать тем родным человеком, за которым можно свободно идти, не сомневаясь, ибо Его путь ведет не в пустоту. «Я есмь путь и истина и жизнь», – говорит евангельский Христос. И еще: «Никто не приходит к Отцу, как только через Меня» [45].

М.А. Булгаков, внутренне тяготевший к русской религиозной философии начала ХХ века, «близкой писателю не только хронологически, но и существенно» [46], воплотил в образе Га-Ноцри представления русской интеллигенции об Иисусе Назарянине как живой исторической личности. Отступления от новозаветных канонов были продиктованы стремлением художника "очистить" церковное предание, по выражению С.Л. Франка, от «богословской псевдоверы» [47]. Это значит, что Булгаков

кову было важно освободить учение Христа от «чуда, тайны и авторитета», которые только заслоняют собой непосредственное чувство сопричастности человека XX века библейским событиям.

В богословских построениях П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова прослеживается тенденция «приблизить» евангельские реалии к современности, чтобы ощутить единство божественного замысла о мире, где не существует пространственно-временных ограничений, что художественно отразил в своем романе М.А. Булгаков: древний Иерусалим (Ершалаим) и Москва находятся в одном духовном континууме, и во всей Вселенной абсолютным нравственным законом является учение Христа – «живого Бога», найти которого мечтали философы русского Ренессанса. Их идеальные оппоненты из числа сторонников позитивизма (В.В. Лесевич, Н.Я. Гrot), осознанно разорвавшие связи с народной культурой, активно пропагандировали в духе популярных работ европейских историков христианства (Э. Ренана, Д. Штрауса, А. Древса) взгляд на Иисуса Назарянина как *земного человека*, ставшего впоследствии легендой, мифом.

В «христологии» первой трети XX столетия отчетливо обозначились два диаметрально противоположных представления о евангельском Иисусе как «живом Боге», пребывающем в вечности (в религиозной философии), и как «земном человеке», находящемся в истории (в позитивизме). С точки зрения С.Н. Булгакова, который, по словам Ю.М. Осипова, прежде всего «верит в Бога и верит Богу» [48], Христа нельзя воспринимать исключительно в контексте «отвлеченно-исторической традиции»: Он больше, чем реально живший в Иудее в начале нашей эры «Учитель праведности», о котором остались упоминания даже в трудах языческих ученых-современников (в частности, у Иосифа Флавия). По церковным канонам, Христос – ипостась Бога, воплотившаяся в облике земного человека, а не просто историческая персона, как считают пози-

тивисты, отрицающие сакрально-мистическое понимание Иисуса. Согласно христианской доктрине Спаситель находится вне времени: следовательно, Он может открываться каждому человеку в «конкретно-жизненном самосвидетельстве», в сердечном «узрении», духовном во-прошании, молитве, «во всей жизни Церкви, – как уточняет С.Н. Булгаков, – во всей совокупности ее преданий, обрядов, тайнств» [49].

Сkeptически же настроенная по отношению к официальному православию леворадикальная интеллигенция, «не способная, – по мысли философа, – по-настоящему удовлетворить средним требованиям от члена “исторической церкви”» [50], то есть преодолеть свою гордыню и со смирением войти в «церковную ограду», искала Христа как нравственный ориентир «около церковных стен» (В.В. Розанов). Позитивисты игнорировали божественную сущность Спасителя, видевшегося им исключительно земным человеком, хотя и обладавшим незаурядным талантом и духовной мудростью, которой впоследствии adeptы христианской религии приписали сверхъестественное происхождение. Поэтому, констатирует С.Н. Булгаков, сторонники «прогрессивных» рационалистических учений, «не раз “исправляли” с обычной самоуверенностью образ Христа, освобождая Его от “церковных искажений”», в надежде обрести «подлинного» Иисуса Назарянина – не мифологический персонаж, а самого обыкновенного человека [51]. Представители «образованного класса», свидетельствовал богослов, серьезно задавались «самым жгучим, но вместе и странным вопросом: жил ли Христос, ибо Он живет и ныне в полноте церковного опыта. Только в атмосфере церковного разложения и религиозного упадка могла зародиться такая "проблема"» [52]. Более того, замечает С.Н. Булгаков, в среде «просвещенного» общества «образовался особый сантиментальный и вместе половинчатый культ Иисуса, назаретского пророка... В основе этого культа лежит, с одной стороны, отрицание божественности Христа и всего учения о бо-

говоплещении, а с другой – превознесение историчности Иисуса и признание его "единственным" абсолютным явлением истории» [53].

Может показаться, что роман «Мастер и Маргарита», где изображенный автором Иисус (Иешуа), лишенный божественного ореола (во всяком случае, в «древних» главах), претендующий на роль центрально-го персонажа «исторической фрески», является выразительной иллюстрацией указанных наблюдений С.Н. Булгакова. Многие исследователи готовы согласиться с А. Зеркаловым в том, что писатель «следом за прогрессивной интеллигенцией XIX века не принимал свод христианских догматов и официальный институт православной церкви» [54] и поэтому в своем произведении действительно выступил как атеист и ниспровергатель канонов и традиций. Этую идею, кстати, развивают современные богословы (М. Дунаев, Л. Лебедев, М. Ардов), рассматривающие роман с позиций крайне ортодоксального православия.

Однако, работая над ершалаимскими сценами, отражающими с не-повторимой художественной полнотой эпоху и личность Иисуса Назо-рея, М.А. Булгаков учитывал весь круг научно-богословских и религи-озно-практических проблем, ставших актуальными в период секуляри-зации христианской культуры, начавшейся с Петра I. Аккумулируя диа-метрально противоположные суждения, взгляды на Христа, писатель творчески синтезировал их, «ища, – по словам Л.М. Яновской, – истину образа, а не истину событий» [55]. Он и впрямь в своем произведении подчеркнуто дистанцировался от церковно-догматического единомыс-лия в понимании Сына Человеческого, но делал это с одной целью – представить образ Иешуа Га-Ноцри свободным от целого комплекса "готовых" ассоциаций, связанных с "мифологемой Христа" как архети-па. По-видимому, главной задачей Булгакова было стремление не вос-произвести Христа, используя своего рода историко-литературный штамп, а именно "угадать", то есть воссоздать Его образ на основе про-

никновения в суть проповедуемого им этического учения.

"Угадать" образ Христа М.А. Булгакову во многом помогла русская философско-богословская мысль начала XX столетия, пытавшаяся постичь не столько абстрактные схоластические проблемы, связанные с раскрытием трансцендентной сущности процесса Бого воплощения, сколько жизненно важные для всего человечества вопросы о нравственном совершенстве данного Богом миру Нового Завета. Откликаясь на эту тенденцию, писатель, по нашему убеждению, намеренно опустил в своем произведении сакральный смысл пришествия Спасителя («Я не церковник и не теософ», – признавался он своему другу С.А. Ермолинскому [56]), чтобы ярче выделить само этическое учение Христа, которое не нуждается в сверхъестественном обосновании.

В этом смысле М.А. Булгаков идет вслед за В.С. Соловьевым, который уже в конце 90-х годов XIX века в фундаментальной работе «Оправдание добра» (1899) отказался от мистического понимания христианской морали, ранее выраженного им в «Чтениях о Богочеловечестве». Философ, пересмотревший свои прежние взгляды на природу человеческой нравственности, по признанию В.В. Зеньковского, «неожиданно становится» «защитником независимости этики от религии и от метафизики», то есть от отвлеченных духовных начал (курсив В.В. Зеньковского. – И.У.) [57]. Сама же христианская этика, с точки зрения В.С. Соловьева, ориентирована на «живого человека», который вполне самостоятельно, а не по божественному произволу (тайственному Провидению) определяет собственные поступки, за которые несет личную ответственность перед Создателем. Более того, свободное волеизъявление человека, добровольно выбирающего путь к правде и свету, зиждется на соблюдении этически совершенных заветов Иисуса Назарянина.

Соловьевская идея «самодеятельности человека», руководимого примером Христа, стала основой самосознания той части русской ин-

теллигенции первой трети XX века, которая поняла всю тщетность материалистического мировоззрения, обращенного к «посюстороннему» миру. Разочаровавшиеся в «прогрессивных» доктринах позитивизма представители «образованного класса» начали проникать в приоткрывшиеся им «потусторонние» (то есть находящиеся за пределами рациональной плоскости) ценности. Так наметился переход интеллигенции от прагматического восприятия действительности, основанного на марксизме и атеизме, к религиозному сознанию, принявшему формы богоисканий. Поиски Бога оказались для нее во многом поисками утраченных этических ориентиров, которые пришлось заново открывать некогда порвавшей связь с Богом русской интеллигенции, вступившей на путь преодоления догматов левого радикализма. Вот почему этот процесс получил название Русского религиозного Возрождения, то есть стал восприниматься как процесс возвращения «интеллектуального сословия» к духовным первоистокам.

Главное и спасительное открытие русского Ренессанса состоит в признании человека значимой духовной величиной, что дает возможность ему почувствовать себя уже не песчинкой, затерянной в бесконечном космосе, но - микрокосмом, «малой вселенной». А потому задача каждого человека – не слепое повиновение, а свободное творчество – теургическое воплощение вечности, ведь он сотворец вместе с Богом, Его верный и близкий сын. Так, в русской религиозной философии, называемой Н.А. Бердяевым «христологической», человек предстает единосущным Богу. «Бог рождается в человеке, – уверяет мыслитель, – и человек рождается в Боге» [58].

С этим утверждением Н.А. Бердяеваозвучна мысль Б.П. Вышеславцева, видевшего в религии «одновременное признание Божественности Бога и Божественности человека», «нахождение Бога в себе и себя в Боге» [59]. Более того, по логике неоправславных философов

(В.В.Розанов, Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, Б.П. Вышеславцев), которые в своих сочинениях обосновывали необходимость трансформации традиционного, "роевого" христианства, в "персоналистическое", не только Бог оказывается опорой человека, но и человек – опорой Бога. А это значит, что неразрывное единство Создателя с Его детищем обеспечивает незыблемость основ бытия: «если нет ничего выше человека, то нет и человека» [60], то есть если нет Бога, то нет и Его творения.

В объективности такого закона мироздания не сомневались представители русского философского Возрождения начала XX века, имевшие собственный подход к пониманию характера и назначения религиозной веры, к определению ее аксиологической и метафизической природы. Так, одни философы (П.Б. Струве, С.Л. Франк) предпочитали видеть в религии нравственную опору для каждой конкретной личности, являющуюся источником ее духовных сил и упований. При этом вера, по их убеждению, – дело индивидуальных устремлений, в нее невозможно обратить, но к ней можно прийти.

Другие (С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, В.Ф. Эрн) – ратовали за возвращение человека в исторически сложившуюся церковь, оживотворенную светом Христовой любви, – церковь, вставшую на путь Преображения. И, наконец, третьи (Д.С. Мережковский, Н.А. Бердяев, Б.П.Вышеславцев) напрямую связывали абсолютность Божьей воли со свободным человеческим действием, которое определяет движение человека к свету или тьме в зависимости от вектора его морально-этических исканий.

Различное видение духовных констант и ценностных приоритетов представителями этих течений русского Ренессанса основывается на принципиальном расхождении в восприятии ими Иисуса Христа. Для П.Б. Струве и его последователей, акцентировавших свое внимание на «непосредственном общении человека с Богом, путем, так сказать, над-

человеческим» [61], не представляло особого интереса, каким был Христос – Богочеловеком или человекобогом. Поэтому основная дискуссия развернулась между сторонниками сакрально-мистической христианской философии (С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский) и нравственно-этической философии (Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев).

В богословской системе С.Н. Булгакова Христос-Богочеловек есть осуществление великого замысла Создателя, уготовившего не только своему Сыну, но и всему человечеству божественный венец. «Мир же и создан как миро-человек», замечает мыслитель, а потому каждый «человек есть тварный образ Человека Небесного, Сына Божия» [62], устремление к Образу и Подобию которого составляет главный смысл и цель всякого духовного совершенствования – богоуподобления. Мессия пришел на землю, утверждает богослов в трактате «Христос в мире», чтобы сделать ее «небесной», то есть свободной от оков греха, чтобы преодолеть время и выйти из истории в вечность, показав людям путь Истины. О том, что такое возможно, и повествуют Евангелия, которые, считал С.Н. Булгаков, нельзя воспринимать в отрыве от сакрально-мистического учения Церкви. Они «вовсе не удовлетворяют тем требованиям протокольной точности, какие к ним совершенно неправомерно предъявляются» рационалистами, пытающимися священный текст рассматривать как документ эпохи, «потому дистиллировать из них доцерковный и внецерковный образ Иисуса положительно невозможно» [63].

С.Н. Булгаков отстаивал ортодоксальный принцип церкви, состоящий в том, что «для истинно верующего и живущего во Христе не нужны даже Евангелия в качестве исторических свидетельств» [64]. Главное, по его мнению, сама вера в Сына Человеческого как божественного Искупителя и Спасителя, которая не нуждается ни в каких доказательствах: она первична и абсолютна.

С этим утверждением не могли в полной мере согласиться те фи-

лософы, которые в своих работах актуализировали прежде всего моральную сущность русского христианства. Они были уверены, что Христос Церкви утратил свою живую притягательность, став отвлеченным идеалом, недосягаемым Богом. За мистериальным флером ритуалов, таинств невольно скрывался, затушевывался человеческий образ Иисуса Назарянина, творившего добро и милосердие, призывавшего любить ближнего как самого себя. Этическое учение Спасителя с течением веков выходило, превращалось в моральную доктрину, лишалось живого духа.

Проповедуемая церковью «любовь во Христе» стала абстракцией, а между тем, по мнению Г.П. Федотова, выразившего русское национальное понимание христианской любви, «она не исключает и плотской теплоты и служения целостному душевно-телесному существу» [65]. Впрочем, и сам Христос в восприятии мыслителей «нового религиозного сознания» (Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, В.В. Розанов) есть *воплощение* (от слова «плоть») божественной Любви, гармонично соединяющей в одно «душевно-телесное существо» земные и небесные потенции.

Земное, человеческое существо Иисуса Назарянина прочно связывало Его с миром. «Через Богочеловека, Бога-Мира – писал Н.А. Бердяев, – Мир становится божественным, обожается» [66], религиозно освящается плоть, ибо «плоть эта не есть материя этого мира» [67]: она представляет собой сосуд Духа, что, по мысли философа, интуитивно всегда осознавалось русскими людьми, видевшими «бесконечное в конечных вещах», Бога в Сыне Человеческом. Не случайно в народе утвердилось особое почитание новозаветного Иисуса как близкого и родного человека [68], повлекшее за собой, по замечанию Е.Н. Трубецкого, «более или менее тонкую русификацию Евангелия» [69].

Вообще в России, как указывали мыслители рубежа XIX – XX веков, стремление находить конкретно-жизненную основу в явлениях даже

метафизических стало чертой национального характера. В этой связи вполне естественным оказывается благоговение русских людей перед человеческой природой Спасителя. В искусстве 70-х годов XIX века (И.Н. Крамского, В.Д. Поленова, Н.Н. Ге, Н.А. Некрасова, С.Я. Надсона) сложился образ Иисуса Назорея, отличный от канонического. «Слишком очеловеченный, слишком нежный», он «может раздражать людей консервативной церковной традиции, – писал по этому поводу Г.П. Федотов. – Но еще большой вопрос, чей Христос ближе к Подлиннику» [70].

И действительно, богословами крайне ортодоксальной ориентации отрицалась сама идея «нежного Христа» (она, кстати, нашла отражение в поэме А.А. Блока «Двенадцать», в финале которой впереди красноармейцев оказывается идущий «нежной поступью надвьюжной, снежной россыпью жемчужной» «в белом венчике из роз» Иисус Христос [71]). Однако никем из религиозных философов, осмысливавших сущность Христа, не оспаривалась сердечность Спасителя, не ставился под сомнение тезис К.Н. Леонтьева о том, что «Бог **личный**, Бог **живой**» [72] (выделено К.Н. Леонтьевым. – И.У.). А это значит, что невозможно умозрительное восприятие Христа как нравственного Абсолюта, единственный путь к Нему – сердечное «вчувствование» (И.А. Ильин), которое «стало для русского необходимостью и даром, судьбой и радостью» [73].

«Чувство Христа» – основа православной веры. На это указывал П.А.Флоренский: «Думается, из всех христианских исповеданий ни одно так живо не чувствует *личного* Христа, как православие. В протестантизме этот образ далек и не имеет личного характера, в католицизме он – вне мира и вне сердца человеческого. Католические святые видят его *перед* собою, как образец, которому они стремятся уподобиться до стигматов – гвоздинных ран, и только православный – не только святой, но и рядовой благочестивый мирянин чувствует Его в себе, в своем сердце»

[74] (курсив П.А. Флоренского. – И.У.).

Более того, само «сердечное» «чувство Христа» – духовная ценность, оказывающаяся для русского человека гораздо важнее, чем фактическое, констатирующее, «умственное» признание Его учения как не-пререкаемого этического Абсолюта. «Недостаточно правильно мыслить, знать о Христе», принимать Новый Завет в качестве «основного закона» для регулирования морали в обществе, убежден Д.С. Мережковский, чтобы считать себя христианином: «нужно *узнать* самого Христа, как бы снова *встретить* Его на пути своем» (курсив наш. – И.У.) [75]. Интуитивно-индивидуальный процесс *узнавания* близкого и родного в Сыне Божием делает человека причастным Христу: Он перестает казаться отвлеченным идеалом, а предстает Спасителем, живущим не в церковном алтаре, а в алтаре человеческой души – в сердце.

«Православие положило в основу человеческого существа *жизнь сердца* (чувства, любви)», – утверждал И.А. Ильин [76] (курсив И.А.Ильина. – И.У.). В отличие от рационалистического католичества оно обращено прежде всего к эмоциональной сфере человека, поскольку насквозь пронизано духом «мистического трепета», следовательно, его основные постулаты постигаются не умом, а чувством. Вот почему в религиозной философии XX века глубоко осознается сердечное начало в познании бытия. На этот феномен обратил внимание Б.П. Вышеславцев. Опираясь на труд П.Д. Юркевича «Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия», он предложил собственную концепцию, по которой сердце является не только «средоточием душевной и духовной жизни человека» [77], но оно «означает некоторый скрытый центр, скрытую глубину, недоступную для взора» [78], которая вмещает в себя «целый мир, полный бесконечности» [79]. Смысл человеческого существования и заключается в том, чтобы внутри себя «найти эту свою вечность», для чего необходимо в душевной бездне обрести

«свое истинное "я"», «заглянув в глубину своего сердца» [79]. В этом состоит залог преображения человека, *осознанно*, в некоторой степени даже рассудочно избирающего путь к свету.

Однако само постижение разумом необходимости свободно творить добро возможно при одном условии: если в этот процесс вовлечено сердце. «Чтобы узреть свет Христов, нужно погрузить ум внутрь сердца, – говорил Серафим Саровский, – ум должен "укуснеть в сердце"» [80]. А потому сердце для человека оказывается главным и единственным восприемником метафизической сущности, на что указывал Б.П. Вышеславцев: «Соприкосновение с Божеством, познание тайн Божиих, в которых скрыты сокровища премудрости и ведения (софии и гноиса)», дается «только через посредство "сердец, соединенных в любви"» [80]. Следовательно, «сердце есть орган, устанавливающий эту особую связь с Богом и ближним, которая называется *христианской любовью*» [81] (курсив Б.П. Вышеславцева. – И.У.). В унисон Б.П. Вышеславцеву звучит мысль И.А. Ильина: «**Бог есть любовь** и открывается только живому любящему сердцу» (выделено И.А.Ильиным. – И.У.) [82].

В русской философско-богословской традиции "сердце" становится всеобъемлющей категорией, приобретает характер "универсалии". Оно мыслится как «центр не только сознания, но и бессознательного, не только души, но и духа, не только духа, но и тела, не только умопостигаемого, но и непостижимого» [83]. Колossalная роль сердечного начала в русской национальной ментальности со всей очевидностью проявилась в «интеллигенции – живом духе России» [84], которая, разорвав связь с Богом в момент своего рождения и переняв западноевропейский культ разума, тоскует о нравственном Абсолюте: ее «ум отвергает, сердце ищет Бога» [85]. Это происходит потому, что она генетически не утратила национальной памяти, а значит, своей сердечной сущности. «Сила русской интеллигенции, – пишет Д.С. Мережковский, – не в

intellectus, не в уме, а в сердце и совести. Сердце и совесть ее почти всегда на правом пути; ум часто блуждает. Сердце и совесть свободны, ум связан. Сердце и совесть бесстрашны и радикальны, ум робок и в самом радикализме консервативен, подражателен» [86].

Обостренная в русской философии первой четверти XX века антитеза "ум \ сердце" была воспринята во всей ее диалектической сложности и противоречивости М.А. Булгаковым, который реализовал ее в об разной системе своей главной книги, отразившей парадигму духовных поисков русской интеллигенции. Обращаясь к библейскому материалу, писатель интерпретировал его в русле религиозных исканий последователей В.С.Соловьева, которые, сосредоточиваясь на нравственно-этической проблематике учения Иисуса Назарянина, в Евангелиях видели "благую весть" о "*живом Боге*". Эта идея является, по нашему убеждению, тем ключом, с помощью которого возможно раскрыть глубинный смысл как всего произведения в целом, так и образа Христа, созданного автором «Мастера и Маргариты» под несомненным влиянием русского богословско-философского Ренессанса.

§3. ДИАЛЕКТИКА ВРЕМЕНИ И ВЕЧНОСТИ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИОСОФСКИХ ИДЕЙ Н.А. БЕРДЯЕВА

Вопрос о влиянии русского религиозного Возрождения начала XX века на мировидение М.А. Булгакова и его художественную практику в литературоведении последнего десятилетия поднимался неоднократно, особенно в связи с «антибулгаковской» кампанией, развернувшейся в 1990-е годы среди православных исследователей (о. М. Ардов, о. Л. Лебедев, М.М. Дунаев), усмотревших «антихристианскую направленность» [1] романа «Мастер и Маргарита», в котором, с точки зрения со-

временных богословов, представлена «искаженная история Спасителя» [2].

Действительные расхождения булгаковской версии евангельских событий с каноническим первоисточником, порождающие до сегодняшнего дня многочисленные споры и дискуссии, могут быть адекватно осмыслены только в тесной связи с духовнымиисканиями отечественных мыслителей рубежа XIX – XX веков, создавших уникальный культурный феномен – русскую религиозную философию (свободную от оков догматизма и не во всем ортодоксальную), «близкую писателю не только хронологически, но и сущностно» [3].

Восприняв магистральные идеи русского богословского Возрождения от своего отца А.И. Булгакова, известного историка христианства, профессора Киевской духовной академии, одного из инициаторов создания в России церковно-просветительских обществ, призванных вернуть леворадикальную интеллигенцию в лоно Православия, М.А. Булгаков художественно трансформировал их в своем «закатном» романе.

Интерес писателя к религиозной проблематике, осознанно проявившийся в первой половине 1920-х годов, был вызван мощной богооборческой кампанией, развернувшейся в стране. На страницах автобиографической прозы («Мой дневник», «Киев-город») М.А. Булгаков выступает с резкой критикой политики большевиков по отношению к Церкви, с сочувствием следит за судьбой патриарха Тихона [4], комментирует духовно-интеллектуальные настроения, распространившиеся в русском «образованном классе». Организация в пореволюционной Москве Вольной философской ассоциации, по замечанию М.О. Чудаковой, привлекает особое внимание автора будущего романа о Христе и дьяволе. М.А.Булгаков входит в круг крупнейших религиозных мыслителей, знакомится с Н.А. Бердяевым, М.О. Гершензоном, Г.Г. Шпетом [5], штудирует труд П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии», подчерки-

вая красным и синим карандашом созвучные ему мысли [6].

Однако из всех русских философов первой трети XX века этико-эстетической системе М.А. Булгакова наиболее близки идеи Н.А. Бердяева (и это отмечают многие современные исследователи, в частности Б.В.Соколов [7]) – его «философия свободы» и «философия творчества», художественно претворившиеся в романе «Мастер и Маргарита». Впрочем, не менее заметное влияние на сознание писателя оказала также историософия Н.А. Бердяева, изложенная им в его знаменитой работе «Смысл истории». И хотя книга мыслителя вышла в эмиграции в 1923 году, после того как советское правительство в 1922 выслало Н.А. Бердяева из России наряду с другими противниками марксизма (Н.О. Лосский, С.Л. Франк, Л.П. Карсавин, Б.П. Вышеславцев и др.), ключевые положения ее, предполагаем, обсуждались на заседаниях Вольной философской ассоциации, частым посетителем которых был М.А. Булгаков.

«Философия истории, - утверждал Н.А. Бердяев, - упирается в три основные проблемы, от решения которых зависит постижение смысла истории: проблему прогресса, проблему времени, *самую важную*, и проблему свободы» [8] (курсив наш. – И.У.). *Проблема времени*, не случайно определенная Бердяевым как «самая важная», вмещающая в себя и проблему прогресса, то есть поступательного движения вперед, и проблему диалектического единства свободы и необходимости в судьбах отдельного человека и всего мира, становится одной из главных в романе «Мастер и Маргарита». Собственно, ее решению и посвящено центральное событие «современных» глав булгаковского произведения – эксперимент, задуманный и осуществленный Воландом, решившим проверить, насколько преобразилось человечество после того, как ему было даровано Иешуа Га-Ноцри нравственно-этическое учение о всеобщем Добре и абсолютной Любви к людям.

«Величайшим вопросом» задался на сеансе в Варьете ино-

странный маг, пытаясь понять: «изменились ли эти горожане внутренне», при том что они «сильно изменились...внешне», «как и сам город, впрочем» («появились эти...как их...трамваи...автомобили», «автобусы», «телефоны и прочая...» «аппаратура» [9]). Но совершенствование техники само по себе не является смыслом исторического развития человечества. Гораздо важнее другое – возможен ли прогресс в духовной сфере, и на этот вопрос мессир получил вполне определенный ответ: «люди как люди», «в общем, напоминают прежних» [10], а значит – мир нисколько не изменился за последние две тысячи лет. Прошедшие века, промелькнувшие, как один миг, растворились в вечности, но не исчезли бесследно.

В художественной структуре романа не существует линейного времени, предполагающего необратимое движение вперед, и писатель, сопрягая московский и ершалаимский хронотопы, создает модель вечно длившегося времени, взаимопроникающего настоящего, прошлого и будущего, что отразилось в поэтике пересечения «современных» и «древних» глав (когда конец одной главы является началом другой). Следствием такого понимания времени, принципиально незавершенного и незавершimого, в русской религиозной философии явилась идея отмены ранее случившегося исторического события, что недопустимо с точки зрения рациональной логики, но вполне возможно по законам метафизики, имеющей дело с высшей реальностью. М.А. Булгаков эту идею не только разделял, но и художественно воплотил в своем «закатном» романе. Терзаемый муками совести, прощенный в Вечности прокуратор Пилат, направляясь по «широкой лунной дороге» к источнику истинного Света, просил своего божественного спутника Иешуа признать уже совершившийся факт недействительным: «Какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи... ведь ее не было? Молю тебя, скажи, не было?», и Га-Ноцри с улыбкой на устах уверил своего собеседника: «Ну,

конечно, не было...это тебе померещилось» [11].

Одно мгновение стоило Понтию Пилату вечности – то самое мгновение, когда игемон «не нашел ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме», и готов был вынести оправдательный приговор «бродячему философу» («оставалось это продиктовать секретарю» [12]), но не хватило мужества взять на себя ответственность и восстановить справедливость («трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри» [13]). И прокуратор сразу же почувствовал, что подписал приговор не только «нищему из Эн-Сарида», но и самому себе: «мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: “Погиб!..”, потом: “Погибли!..” И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то бессмертии» [14]. Так в булгаковском романе художественно реализовалась идея Н.А. Бердяева о том, что «мгновение может быть пережито как блаженная или мучительная вечность» [14]. «Мучительную вечность» stoически перенес прикованный к «тяжелому каменному креслу» [15] прокуратор Пилат, прощенный Иешуа и освобожденный мастером («Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» [16]) накануне обретения им «блаженной вечности» - долгожданного покоя – «вечного дома» с венецианским окном и вьющимся виноградом, поднимающимся к самой крыше, где единственна возможна радость безмятежного творчества.

Жизнь мастера, представлявшая собой мучительный путь к Истине, неустанный поиск Добра и Любви, сопряженный с потерями и поражениями («Как ты страдал, как ты страдал, мой бедный!» - искренне сочувствовала Маргарита [17]) лишь на первый взгляд прервалась «в субботний вечер на закате» [18] в один из «исторических» годов XX века. На самом же деле мастер вырвался из оков времени, преодолев его, но не растворился в космической пустоте в отличие от свиты Воланда, конь которого оказался «только глыбой мрака, и грива этого коня – туча, а

шпоры всадника – белые пятна звезд» [19]. Более того, за пределами земного бытия мастера его вечное бытие не перестало быть земным. На прощанье Воланд указал мастеру и Маргарите дорогу, ведущую в романтический мир: «Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет», будете «гулять... под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта» [20].

Духовное пространство, дарованное мастеру и его возлюбленной («он не заслужил света, он заслужил покой» [21], - сообщил высшую волю Левий Матвей), которое некоторые исследователи склонны считать «обманом, бесовским наваждением» [22], нам представляется воплощением безмятежной, *спокойной жизни*, включенной в поток особыго «экзистенциального времени» [23]. По мысли Н.А. Бердяева, «экзистенциальное время», позволяющее наиболее остро чувствовать радость существования, человек способен во всей полноте ощущать в «мгновение творческого экстаза» [23]. Его восторженное переживание навсегда запомнил мастер, когда «начал сочинять роман о Понтии Пилате»: «Ах, это был золотой век!» [24]. Историк оторвался от реальности и глубоко погрузился в эпоху пятого прокуратора Иудеи, выносящего смертный приговор Сыну Человеческому – Иешуа Га-Ноцри, открывшему миру величайшее нравственно-этическое учение о Добре и Милосердии ко всем людям без исключения (ведь «злых людей нет на свете» [25]).

М.А. Булгаков художественно отразил открытую Н.А. Бердяевым закономерность: «Не только личная, но и историческая жизнь человека в глубине своей погружена во время экзистенциальное и лишь проецирована во времени космическом и историческом» [26]. Личность Иешуа, да и личность самого мастера, «угадавшего» отнюдь не внешнюю фактическую сторону библейских событий (как историк, он прекрасно знал Евангелия и свидетельства античных ученых об Иисусе Христе), а их эк-

зистенциальную сущность (мир мыслей и чувств Спасителя), в романе соединяют три хронотопа: «ершалаимский» (древний), «московский» (современный) и «космический» (вечный).

Мастер в творческом акте, во время написания своей главной Книги, *переживает* не только свою личную судьбу, но и судьбу Иешуа Га-Ноцри, причем с такой степенью интенсивности, что одновременно пребывает в двух временных измерениях. Работая над романом о Га-Ноцри, носителе идеи всеобщей Любви, мастер не замечал, как стремителен бег времени: как один миг, пролетела зима, «внезапно наступила весна» [27], наполнившая его одинокую жизнь светом и смыслом «настоящей, верной, вечной любви» к Маргарите [28]. «Да, любовь поразила нас мгновенно» [29], - заметил мастер Ивану Бездомному.

В художественном мире булгаковского романа мгновение в соответствии с историософскими воззрениями русских религиозных мыслителей и, в первую очередь, Н.А. Бердяева мыслится не только неотъемлемым атрибутом вечности, но и, как это ни парадоксально, его тождеством, ибо в одном мгновении, как в точке, сконцентрирована вся вечность, в самоотверженной любви мастера и Маргариты – абсолютная любовь Иешуа Га-Ноцри к каждому «доброму человеку».

Диалектика вечности и времени, определяющая идеино-философскую структуру романа «Мастер и Маргарита», проецируется на растворенный в повествовании тип сознания (космически-вселенский и человечески-земной, причем национально и ментально окрашенный), напрямую коррелируя с ним: вечность соотносится со вселенным, универсальным началом, а время – с частно-национальным его проявлением.

ГЛАВА II

«ДРЕВНИЕ» ГЛАВЫ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ВСЕЛЕНСКИЙ СМЫСЛ ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ИСТИНЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДУХОВНОГО ОПЫТА РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

§1. ВСЕЛЕНСКОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Философский роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», ставший культурным феноменом XX века, в числе затронутых им важнейших духовно-мировоззренческих проблем современности художественно раскрыл *вселенское сознание* человечества, получившего от Иешуа Га-Ноцри универсальный нравственно-этический закон *сверхконфессионального христианства*. Еще апостол Павел в одном из своих посланий, разъясняя смысл новозаветного учения, говорил о том, что «во Христе» «нет ни Иудея, ни Еллина» [1], ибо сам Спаситель есть «благодетель всего человеческого рода, подобно солнцу, изливающему всюду свой живительный свет» [2].

Однако для М.А. Булгакова несомненный общечеловеческий характер христианства вовсе не сводился к его наднациональной сущности. Напротив, христианство, по мнению писателя, явилось высшим духовным проявлением многоликой эллинистической эпохи, синтезировавшей культуру Востока и Запада, переплавившей философско-религиозные традиции Средиземноморья в единую, *соборную* по своей

сути нравственно-этическую систему. Не случайно вся ершалаимская хроника «Мастера и Маргариты» пронизана переплетающимися между собой национальными (иудейско-сирийскими, греко-римскими) мотивами и образами, призванными не только убедительно (с точки зрения «археологической» достоверности) раскрыть исторический колорит начала нашей эры, но и передать духовно-ментальные процессы, породившие христианскую Идею, воспринятую античным сознанием как Божественный Логос.

Синтетический характер христианского вероучения художественно осмысляется М.А. Булгаковым в «древних» главах романа, в которых предельно точно воссоздана духовная атмосфера Иудеи I века нашей эры, переданная с «этнографическими» подробностями в духе Э. Ренана, Д. Штрауса, Ф. Фаррара. При этом писатель не только воспроизводит национальные обычаи и обряды практически всех народностей, населявших восточную провинцию Римской империи, но и непременно обращает внимание на их мировосприятие, сконцентрированное в языке. Отсюда неоднократные указания в ершалаимских сценах на арамейскую, греческую, латинскую речь. Исследователями отмечалась поразительная языковая полифония «Мастера и Маргариты», впрочем, характерная только для «двух миров», которые «многонациональны и многоязычны: это Ершалаим и мир инобытия» [3]. Так, «евангельский» и «фантастический», «исторически-временной» и «космически-вечный» пласти романа оказываются сопряженными и взаимопроницаемыми, как взаимосвязанными в художественной концепции произведения становятся две формы человеческого сознания – *вселенская и национальная*.

Национально-культурная стихия ершалаимских глав уже вызывала интерес булгаковедов [4]: впрочем, Г. Эльбаумом анализировалась лишь одна «иудейская» составляющая многомерного «бблейского» полотна «Мастера и Маргариты», в котором нашли отражение самые разнообраз-

ные духовные традиции эллинистически-римской эпохи, породившей новое нравственное учение. Христианство, возникшее в недрах иудаистической религии и мифологии одного из семитских племен Ханаанской земли, по мнению авторитетных историков Древнего мира (М.М.Кубланов, И.С. Свенцицкая, И.М. Нахов), оказалось созвучно тем идеям и идеалам, которые проповедовали «бродячие философы» эллинизма (стоики, киники). Все они по существу поднимали «этико-нравственные проблемы, рассматриваемые как важнейшее условие счастливого бытия индивида» [5]. Христианство, аккумулируя духовные искания эпохи, преодолевает национально-культурную ограниченность и приобретает универсальное, вселенское значение.

Национальное и универсальное мыслятся М.А. Булгаковым как два нераздельных и вместе с тем неслиянных начала в микро- и макрокосме, которые в романе «Мастер и Маргарита» приобретают структурообразующий характер. Так образ Иешуа Га-Ноцри является собой одновременно и тип иудейского пророка (национальная ипостась), и эллинистического философа (универсальная ипостась), проповедующего Добро и Милосердие, убеждающего слушателей «не логикой, а вдохновением» [6]. «Примат чувственной данности над мышлением», «субъективной логической разработки» «над его объективно отраженными элементами» [7] отмечал в эллинистической эстетике А.Ф. Лосев, обнаруживший точки соприкосновения эллинской мудрости (*знания*) и иудейской мистики (*веры*) в недрах христианской доктрины, которая, по его убеждению, представляет собой некий синтез национального и вселенского, восточного и западного, рационального и иррационального.

Актуализированная мыслителями русского религиозного Ренессанса первой половины XX века одна из центральных христианских антиномий, проблема *знания и веры*, побудила Л.И. Шестова обратиться к ее богословскому генезису, раскрытыму им в трактате «Афины и Иеру-

салим» (некоторые идеи которого оказались весьма близки художественной концепции булгаковского романа [8]). Философом была глубоко осмыслена антитеза «мышления умозрительного» и «бibleйского» [9], соотнесенная с духовными центрами двух ведущих цивилизаций древности. Так Афины стали ассоциироваться Л.И. Шестовым с рациональным началом в миропознании, а Иерусалим – с иррациональным. Историко-культурная оппозиция «эллинский» / «иудейский» выявляется и в романе «Мастер и Маргарита», в котором выступает семантической разновидностью смыслообразующего для булгаковского произведения единственного мотива «головы» – «сердца», а в ершалаймских главах составляет некую духовно-философскую парадигму, которая определяет образы Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри.

Булгаковский Христос, не совпадающий с каноническим Первообразом, предстает перед читателем «человеком лет двадцати семи» [10], в необычном облике («был одет в старенький и разорванный голубой хитон», «голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба» [10]) и с непривычным для русского слуха именем – «Иешуа Га-Ноцри». Так писатель, отказавшись от греческой формы («*Иисус*») древнееврейского слова («*Иешуа*, сокращенного из *Иегошуа*», что означает «помощь *Иеговы*, или Спаситель» [11]), подчеркивает «иудейскую» национально-культурную традицию, к которой принадлежит подследственный из Гамалы, не скрывающий своих религиозных воззрений, ни чем, кстати, не противоречащих официальному иудаизму («Бог один... в него я верю» [12]). Булаковеды высказали немало этимологических версий относительно происхождения антропонима *Иешуа Га-Ноцри*. Б.В. Соколов, изучивший сохранившиеся в архиве писателя выписки из сочинений европейских историков христианства («Миф о Христе» А. Древса, «Жизнь Иисуса Христа» Ф. Фаррара, «Иисус против Христа» А. Барбюса), по-разному трактующих семантику слов «Иешуа» («помощь Бо-

жия», «чье спасение есть Иегова») и «Га-Ноцри» («отрасль», «ветвь», «страж», «пастух», «из Назарета»), пришел к выводу: «Булгаков не стал как-либо раскрывать значение этих имен в тексте “Мастера и Маргариты”» [13]. Однако, по мнению А. Зеркалова, «внутренняя форма» имени героя ярко проявилась в художественной концепции произведения, где Иешуа Га-Ноцри, возводимый исследователем к талмудическому персонажу, является «изгоем» («”ноцри” означает отверженного, отрубленного как ветвь» [14]) из своей родовой среды, против духовной косности которой он восстал и был ею распят. К Талмуду восходит и происхождение Иешуа, где сказано, что он был «сыном блудницы и сирийца», «худшего оскорбления для палестинского еврея просто нельзя было придумать» [14]. В романе М. А. Булгакова на вопрос Понтия Пилата – «Кто ты по крови?» – Га-Ноцри отвечает: «Я точно не знаю… я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец» [15].

Оторванность героя от своей кровно-родовой стихии, неприкаянность и бесприютность в художественно-философской концепции «Мастера и Маргариты» приобретает особый смысл, оказывается проявлением *вселенского сознания*, свободного от соблазнов «мира» и тяжести «земли». Носителями такого сознания в мировой духовной культуре являются странники, «града своего не имеющие» («они града грядущего ищут» [16]) и тоскующие о нравственном Абсолюте. К их числу принадлежат центральные образы «трех основных миров романа» [17]: Иешуа Га-Ноцри («древний ершалаимский» мир), мастер («современный московский» мир) и Воланд («вечный потусторонний» мир). Все они экзистенциально *одиноки* (Иешуа: «я один в мире» [18]; мастер: «жил историк одиноко, не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве» [19]; Воланд: «один, один, я всегда один» [20]), *бездомны* (Иешуа: «у меня нет постоянного жилища» [21]; мастер до того, как «нанял у застройщика, в переулке близ Арбата, две комнаты в подвале маленького

домика» жил в «проклятой дыре» на Мясницкой [22]; Воланд на вопрос Берлиоза «Вы где остановились?» ответил – «Нигде» [23]), *нищи* буквально и метафорически (в том особом евангельском смысле, согласно которому «нищие духом» – это люди, «чувствующие и сознающие свои грехи и недостатки душевые» [24]) (Иешуа: «нищий из Эн-Сарида» [25]; мастер: «Я – нищий» [26]; Воланд на «великом балу сатаны», в апофеоз своего «королевского выхода» предстает в своей истинной ипостаси – в образе нищего: «все та же грязная заплатанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанныхочных туфлях» [27]). При этом все они свободно говорят на нескольких иностранных языках, что свидетельствует об их устремленности к духовному универсуму, вселенско-метафизическому началу, объединяющему человечество (Иешуа на вопрос Пилата – «Знаешь ли какой-либо язык, кроме арамейского?» – отвечал: «Знаю. Греческий» [28]; мастер: «Я знаю пять языков, кроме родного... английский, французский, немецкий, латинский и греческий. Ну, немножко еще читаю по-итальянски» [29]; Воланд: «О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков» [30]).

В художественной системе булгаковского романа языковое многоgłosие характерно для сцен, сопряженных либо с некой тайной, доступной для посвященных (черная месса Воланда), либо с явлением Истины, открывающейся для всех (арест Га-Ноцри и его крестная смерть). В «бibleйских» главах «Мастера и Маргариты», представляющих собой идеино-философское ядро всего произведения, писатель, подчеркивая вселенскую значимость нравственно-этического учения Иешуа, обращает внимание читателя на многоязычную речь легендарного Ершалаима («множество разных людей стекается в этот город к празднику» [31]) – великого «мирового города», в котором на равных звучат три мировых языка древности – арамейский, греческий, латинский.

Арамейский, «язык Переднего Востока в эпоху III в. до н. э. – IV в. н. э.» [32], был одним из основных языков на всей территории Иудеи и Сирии, особенно в низших, демократических слоях населения, к которым принадлежал «бродячий философ» Иешуа Га-Ноцри. На улицах и площадях Ершалаима он, проповедуя добро и справедливость на своем родном языке, призывал к духовному преображению человека, способному воздвигнуть в душе новый храм Истины. Понятый буквально и обвиненный в подстрекательстве к разрушению ершалаимского храма, Иешуа оказался арестован и приговорен малым Синедрионом к смертной казни, которую должен был утвердить римский прокуратор. Увидев несчастного «подследственного из Галилеи», Понтий Пилат «тихо спросил по-арамейски»: «Так это ты подговаривал народ разрушить ершалаимский храм?» [33]. Этими словами начался диалог властителя и жертвы, дерзкого человека и смиренного Богочеловека, который будет длиться целую вечность.

В ершалаимских сценах, диалогичных по своей сути, чрезвычайно важно не только то, что говорится, но и на каком языке говорится: язык становится маркером смысла и приобретает ментально-символическое значение. Так на арамейском языке, отличающемся неповторимым восточным аллегоризмом и экспрессией, в романе сообщается о метафизической реальности, которую не способна во всей полноте воспринять «толпа черни» [34] со своим *обыденным* сознанием, чуждым понимания мистического метафоризма проповеди Иешуа. Поэт и мечтатель, он оказался не понятым и не принятым своим народом, с диким ликованием готовым встретить освобождение убийцы Вар-раввана и осуждение проретника Га-Ноцри. Божественное и мирское, сакральное и профанное в «древних» главах «Мастера и Маргариты» не только переплетены воедино (о чем неоднократно указывали А. Зеркалов, Г. Лесскис, Б. Соколов, И. Белобровцева, С. Кульюс и др.), но и «сказаны» на одном языке –

арамейском. «Хриплые арамейские слова» возвестили о «позорной казни – повешению на столбах» «четверых преступников, арестованных в Ершалаиме за убийства, подстрекательства к мятежу и оскорблении законов и веры» [35]; на каждой из досок на шее осужденных были написаны «разбойник и мятежник» «на двух языках – арамейском и греческом» [36].

Арамейский и греческий языки, по свидетельству историков античности, были не только распространены в Иудее, они взаимно дополняли друг друга («иерусалимская чернь также несколько понимала греческий язык» [37]). Архимандрит Никифор, автор «Библейской энциклопедии» (1891), подчеркивал, что «как нации, иудеи и греки естественно различались одна от другой, но по отношению к языку в той же самой нации в употреблении был то еврейский, то греческий язык» [37]. Своебразный культурно-исторический билингвизм эллинистической Иудеи, когда выбор арамейского или греческого языка был функционально обусловлен «конкретной коммуникативной ситуацией» [38], не просто отразился в булгаковском романе, но и приобрел важное идеино-художественное значение. Так греческий, вызывая устойчивую ассоциацию с рассудочно-разумным, головным мировосприятием, «переводит» на язык логики новозаветную духовно-сердечную аксиологию, становится неким «рациональным» кодом, позволяющим «дешифровать» смысл нравственно-этического учения Иешуа Га-Ноцри, облеченного в образно-поэтическую форму «иррационального» арамейского языка. Тем самым в «древних» главах «Мастера и Маргариты» вновь актуализируется оппозиция «эллинского» / «иудейского» начал в миропознании.

Не случайно обо всех самых важных событиях ершалаимской хроники сообщается сразу «на двух языках», даже свой вопрос, с которого начал беседу прокуратор, Пилат вновь повторил «по-гречески»: – Так это

ты собирался разрушить здание храма и призывал к этому народ?» [39]. На языке античных философов и ученых («он заговорил по-гречески» [39]), в котором отразился эллинский менталитет – «особое стремление к ясности и прозрачности» [40], Иешуа попытался *разъяснить* смысл своего учения, перевести на греческий *логос* арамейское красноречие своей проповеди. С грустью он заметил игемону, что «добрые люди... ничему не учились и все перепутали», ибо он «никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бес-смысленное действие» [41], а «сказал так, чтобы было понятнее» [42]. Но «понятнее» не на рациональном, а эмоционально-образном уровне, который оказался не доступен толпе, живущей лишь низменными инстинктами. Агрессивная масса не могла воспринять во всей сложности и глубине «многозначную образность» эллинистических проповедников, в речах которых, по мнению И.С. Свенцицкой, было столько поэтической экзальтации, что она «заставляла слушателей не понимать смысл, а догадываться о нем» [43].

Однако ершалаимская чернь и служители храма не смогли догадаться об истинном содержании слов бродячего мудреца, а только искали их. «Я вообще начинаю опасаться», - говорил Га-Ноцри, - «что пуганица эта будет продолжаться очень долгое время», «и все из-за того», что сопровождавший его повсюду Левий Матвей «неверно записывал» за ним [44]. Бывший сборщик податей, не проникая в глубину нравственной философии Иешуа, фиксировал в своем «козлином пергаменте» одни лишь внешние факты и моральные сентенции Га-Ноцри, трактуемые при этом буквально («записанное представляет собою несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков» [45]). Римский гражданин Левий Матвей в силу своего иного культурно-языкового мышления (и шире – сознания) оказывается до определенного момента, связанного с эмоциональным потрясе-

нием во время казни Учителя, не способен во всей полноте постичь его Слово.

Разобраться в сущности проповедуемого Иешуа учения попытался и Понтий Пилат, вопрошивший по-гречески арестанта – «Что такое истина?» – и при этом не удовлетворившийся очевидным ответом Га-Ноцри: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти» [46]. А между тем за этими, на первый взгляд, банальными словами проступает серьезная философская идея о невозможности постижения Истины рациональным, головным путем, впрочем, оказавшаяся совершенно не понятой прокуратором. Он был убежден в том, что Иешуа намеренно уклонился от прямого ответа, поскольку об истине «не имел представления» [46], зато хорошо разбирался в психологии человека и сразу же почувствовал недуг игемона – «непобедимую, ужасную болезнь... гемикранию» [47].

«Сознайся, - тихо по-гречески спросил Пилат, - ты великий врач?» [48]. Врач в сознании прокуратора связывался с рассудочным, естественнонаучным мировосприятием, чуждым мистического, отвлеченного духа, и выступал «олицетворением» «мотива жизни» [49], сугубо «земной» и «плотской». Однако, согласно исследованию культурных архетипов древности О.М. Фрейденберг, у евреев и христиан врач, напротив, имел религиозную санкцию, «был подателем жизни, ‘жизнедателем’» [50] – иными словами, Сотером, или Спасителем. В романе М.А. Булгакова Понтий Пилат хорошо понимает, что Га-Ноцри больше, чем искусный лекарь, но божественная ипостась арестанта не может быть им воспринята, и потому он стремится приписать поразившую его мудрость Иешуа одной из философских школ восточного Средиземноморья, проповедующих абсолютные ценности морали и аскетический образ жизни. Нравственная максима Га-Ноцри «злых людей нет на свете» [51] сразу же вызвала вопрос: «В какой-нибудь из греческих книг ты прочел об

этом?», на что арестант смиленно ответил: «Нет, я своим умом дошел до этого» [51]. Апелляция к греческой мудрости, служившей эталоном для Понтия Пилата, была необходима игемону для того, чтобы уяснить суть этической доктрины Иешуа Га-Ноцри.

Но и греческое «философствование», на которое прокуратор возлагал определенные надежды, нисколько не приблизило его к пониманию феномена Иешуа. Силясь разгадать его загадку, Пилат «буравил глазами арестанта, и в этих глазах уже не было муты, в них появились всем знакомые искры» [52] – искры пытливого ума, столкнувшегося с необычным явлением. Тогда игемон, уже уставший от затянувшегося допроса и получивший значительное облегчение от мучившей его головной боли («Ну вот, все и кончилось» [53]), попытался поблагодарить странного «врача» и как будто бы невзначай переключил «регистр» беседы: «Я не спросил тебя… ты, может быть, знаешь и латинский язык?» – «Да, знаю, - ответил арестант» [54].

Латинский язык, в «древних» главах «Мастера и Маргариты» ассоциирующийся с могуществом Рима и встречающийся по преимуществу в императивно-волевых конструкциях в сценах, демонстрирующих власть и силу («Прокуратор обратился к кентуриону по-латыни: …объясните ему, как надо разговаривать со мной» [55]; «Тогда раздался сорванный, хриповатый голос прокуратора, по-латыни сказавшего: – Развяжите ему руки» [56]), наполняет диалог судьи и подсудимого особым смыслом. Так в «античное полотно» романа писатель вносит специфически римское восприятие происходящих событий. Отличительная черта древнеримской философии (и древнеримской ментальности в целом), по замечанию видного знатока античности Ф.Ф. Зелинского, – скептицизм [57] и «примат разума» [58] – в полной мере проявилась в характере Пилата, отрицательно настроенном «по отношению к сверхъ-

естественному, к чудесам», как и ко всякому «непознаваемому» вообще [59].

Неудивительно, что исцеление, совершенное Га-Ноцри, игемон воспринял как результат неких терапевтических манипуляций, о которых просил арестанта рассказать подробнее, чтобы прояснить суть произведенного им лечебного эффекта. Понтий Пилат всерьез заинтересовался врачебным искусством бродячего проповедника и «спросил по-латыни: – Как ты узнал, что я хотел позвать собаку?» – «Это очень просто, - ответил арестант по-латыни, - ты водил рукой по воздуху, - и арестант повторил жест Пилата, - как будто хотел погладить, и губы...» – «Да, - сказал Пилат» [60]. И оба собеседника «помолчали» [60], словно обдумывая высказанную гипотезу на медицинском консилиуме, в котором последнее слово оставалось за прокуратором. После паузы он вновь задал вопрос: «Итак, ты врач?» [60]. Но этот вопрос уже требовал определенного ответа, который мог существенно изменить ход дела, однако Иешуа, оставаясь верным себе, сознательно не подчинился давлению игемона, вызвав его сожаление («Ну, хорошо. Если хочешь это держать в тайне, держи» [60]). «*Примат воли*», абсолютизировавшийся римской доблестию и культивировавшийся Понтием Пилатом, вступил в противоречие со «свободой воли», проявленной Иешуа Га-Ноцри и знаменовавшей начало новой эры духовного освобождения человека из-под власти необходимости.

Рационалистическое миропознание, воплощенное в образе Пилата и облечено в форму ученой латыни, и в «древних», и в «современных» главах романа противопоставлено *иррациональному* потрясению, интуитивно-сердечному чувствованию и прозрению: созерцание крестной смерти Иешуа перерождает его умного ученика Левия Матвея точно так же, как и рассказанная на Патриарших прудах в Москве Воландом история о «бродячем философе» Га-Ноцри Ивану Бездомному-бездумному.

Непонятый собратьями по перу и заточенный в клинику для сумасшедших, Иван обнаружил у всех ее служителей – и прежде всего у ее главного врача и главного скептика – профессора Стравинского полнейшее равнодушие к евангельской истине, о которой поэт попытался ему напомнить.

Надменная учтивость и презрительное снисхождение высокообразованного доктора к умалищенному пациенту невольно напомнили Ивану прокуратора, вершившего суд над безумным мечтателем Иешуа. Возникшая в сознании Бездомного параллель между Пилатом и Стравинским («”Как Понтий Пилат!” – подумалось Ивану», увидевшему во главе свиты врачей «тщательно, по-актерски обритого человека лет сорока пяти, с приятными, но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами» [61]) очень точно определила характер противостояния «официальной» науки, абсолютизировавшей разум, и свободного творчества, родственного «высокому безумию» (какое настигло гениального мастера, так же оказавшегося в Доме скорби). Неизменным атрибутом «науки» издревле выступала латынь, которая не проясняла, а лишь затуманивала суть непонятного явления. Пресловутая «болезнь» Ивана Бездомного – «шизофрения», как определил ее Стравинский, была такой загадкой, над разрешением которой тщетно бьется наука. Ставя диагноз, профессор «обменялся с окружающими несколькими фразами на малоизвестном языке» («”И по-латыни, как Пилат, говорит...” – печально подумал Иван») [62].

Латинский, греческий и арамейский (еврейский) языки, в европейской духовной культуре на протяжении столетий считавшиеся сакральными, в романе «Мастер и Маргарита» создают мощное «силовое поле», аккумулирующее все без исключения смысловые пластины булгаковского произведения, в художественном пространстве которого сопрягаются библейская древность, московская современность и космическая веч-

ность. И в этом «всединстве» – залог *вселенского и национального* сознания человечества, нераздельного и неслиянного одновременно, выступающего в булгаковском произведении той смыслообразующей антиномией, которая порождает, в свою очередь, и другие культурно-философские оппозиции. Одной из них оказывается противостояние *веры* и *знания*, приобретающее в «Мастере и Маргарите» характер духовной универсалии.

§2. ПРОБЛЕМА ВЕРЫ И ЗНАНИЯ В «ЕРШАЛАИМСКИХ» СЦЕНАХ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Проблема веры и знания, впервые поставленная в эпоху Средневековья католической теологией и решаемая ею по преимуществу рационально-схоластическим методом, обострилась в России на рубеже XIX – XX веков в период национального религиозного подъема, ставшего впоследствии именоваться русским богословским Ренессансом. Крупнейшие его представители (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Б.П. Вышеславцев, Г.П. Федотов, В.В. Зеньковский и др.), стремившиеся определить пределы человеческого разума в постижении бытия, «решительно опровергли мысль о несовместимости веры и знания» [1], господствовавшую в западноевропейской культурно-философской традиции.

Идея гармонии веры и знания, получившая широкое распространение в восточно-христианской патристике и воспринятая древнерусской книжностью, начиная со «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона, оказалась в 1920-е годы чрезвычайно близка М.А. Булгакову, проявившему повышенный интерес к богословской проблематике в связи с открытием в советской Москве отделения Вольной философской ас-

социации, на заседаниях которой автор будущего романа о Христе и дьяволе познакомился с Н.А. Бердяевым, Г.Г. Шпетом, М.О. Гершензоном [2].

В «эру революции», ознаменовавшуюся всплеском агрессивного безбожия, М.А. Булгаков, не отличавшийся в юности особой религиозностью и, по воспоминаниям сестры Надежды Афанасьевны Земской, «окончательно, по-видимому, решивший для себя вопрос о религии - *нeверие*» (Курсив Е.А. Земской. – И.У.) [3], попытался объективно разобраться в сути богооборческой кампании, повсеместно развернувшейся в стране. В Москве писателя поразило своим цинизмом «комсомольское рождество» 1923 года с плакатами неудобопроизносимого содержания и карикатурами на Христа и богоматерь» [4], а в милом сердцу родном Киеве, «матери городов русских» [5], - «саморазложение» православной Церкви, ее распад на «старую, живую и автокефальную» [6], результатом которого явилось «массовое отпадение верующих от всех трех церквей и ввержение их в пучину самого голого атеизма» [7]. На страницах писем и дневников М.А. Булгакова середины 20-х годов часто появляются записи о политике новой власти относительно Церкви, о судьбе патриарха Тихона, о кощунственных статьях в журнале «Безбожник» («Иисуса Христа изображают в виде негодяя, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены» [8]), что свидетельствует, по мнению М.О. Чудаковой, о пробуждении у писателя настоящей религиозной веры, но «это не было возвращением к ортодоксальному православию» [9].

Вера М.А. Булгакова выходила за пределы церковного догматизма, она была тем «свободным подвигом» [10], который, по мысли Н.А. Бердяева (философия которого оказалась сущностно близка мировоззрению писателя), совершает человек, находящийся в непрестанном духовном поиске: «человек поверивший есть человек свободно дерзнувший»,

ибо «в акте веры, в волевой решимости верить человек всегда стоит на краю бездны» [11]. М.А. Булгаков действительно в своих религиозных исканиях балансировал на грани правоверия и ереси, никогда, впрочем, не переступая этой грани, однако современные литературоведы-богословы не перестают обвинять автора «Мастера и Маргариты» в «чернокнижии» и сатанизме (М.М. Дунаев), приверженности «Тайной доктрине» Е.П.Блаватской и теософическим построениям А. Безант (Н.К. Гаврюшин), в создании «евангелия от дьявола» (М.А. Золотоносов, И.П. Карпов).

При этом игнорируется глубинная генетическая связь М.А. Булгакова с русской православной народной и интеллигентской культурой (предки писателя и по отцовской, и по материнской линии были священнослужителями, а отец, А.И. Булгаков, известный богослов и историк христианства, профессор Киевской духовной академии, стоял у истоков религиозно-философского Возрождения в России начала XX века). И потому, естественно, тот «фундамент, заложенный в детстве», по справедливому замечанию М.О. Чудаковой, «был уже невынимаем» [12], как «невынимаема» из творческого сознания М.А. Булгакова в советский атеистический период оказалась идея «живого Бога», вдохновившая писателя на создание неповторимого в мировой литературе образа Иисуса Назарянина, отличного от канонического, но очень близкого «нежному Христу» Г.П. Федотова.

Связь М.А. Булгакова с культурно-философскими традициями русского религиозного Ренессанса, отмечаемая в последнее время многими исследователями (И.Л. Галинская, Б.В. Соколов, Ж.Р. Колесникова), отчетливо обнаружилась в начале 1920-х годов, в период так называемой «второй волны» богословского Возрождения, бывшей ярким, но чрезвычайно непродолжительным духовно-интеллектуальным всплеском накануне наступления тьмы тотального безбожия. В эпоху больше-

визма, активно внедрявшего во все сферы жизни свою идеологию, писатель стал свидетелем актуализированного в новой исторической обстановке спора о вере и знании, возникшего между леворадикальной «прогрессивной» интеллигенцией, мечтавшей о строительстве в России на рациональных началах «передового» государства, где нет места религиозным пережиткам прошлого, и православными мыслителями (Н.А. Бердяев, Н.О. Лосский, Б.П. Вышеславцев, Л.П. Карсавин, С.Л. Франк и др.), оппозиционными «генеральной линии» победившей партии и выдворенными в 1922 году на «философском пароходе» за границу.

В учрежденном в 1922 году Советском Союзе начинает активно провозглашаться победа разума над «церковным мракобесием» и торжество знания над верой – наивным упованием человечества на сверхъестественные силы. М.А. Булгаков одним из первых откликнулся в своем творчестве на животрепещущую проблему современности, средствами «философской сатиры» («Роковые яйца», «Собачье сердце») доказывая бессмысличество и бесперспективность абсолютизации «голого», «недухотворенного» разума, способного не преобразить мир, а его уничтожить.

В романе «Мастер и Маргарита» писатель художественно исследует проблему веры и знания в широком историко-культурном контексте. И в «древних», и в «современных» главах М.А. Булгаков синхронно решает волнующий человечество на протяжении тысячелетий вопрос, заданный пятым прокуратором Иудеи Понтием Пилатом представшему перед ним Га-Ноцри – Христу: «что такое истина?» [13], и вообще возможно ли ее рациональное постижение. Ответ на него Иешуа лишь внешне кажется совершенно простым и в чем-то тривиальным («Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти» [13]), но на самом деле в словах «бродячего философа» заключена удивительная мудрость: невозможно

«головой», являющейся средоточием знания, разумом, рассудком постичь то, что очевидно «сердцу», вере, духовному прозрению, как невозможно отвлеченно-умственным путем прийти к пониманию сущности любви к ближнему – к каждому «доброму человеку», ибо «злых людей нет на свете» [14].

Нравственно-этическое учение, проповедуемое Га-Ноцри, его искренняя вера в то, что «настанет время», когда «человек перейдет в царство истины и справедливости» [15], кажется настоящим безумием и абсурдом всякому, кто живет исключительно «головой», для кого единственно верным критерием является рациональный закон «достаточного основания», ограничивающий мир в его материальной плоскости. Таков прокуратор Пилат, полагающийся во всех своих действиях на самодовольный разум, не способный объяснить («мой ум не служит мне больше») глубинный смысл пророчества Иешуа, возвестившего всему человечеству: «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» [16].

Восприняв слова «бродячего философа» буквально (а Иешуа, по его признанию, «никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие» [17]), игемон так и не сумел раскрыть сокровенное, таинственное значение божественного откровения, облеченного в яркую метафорическую форму (Га-Ноцри «сказал так, чтобы было понятнее» [18]). И потому для Понтия Пилата непостижимой оказалась новозаветная истина – абсолютная любовь к людям, являющаяся краеугольным камнем «нового храма», который еще предстоит воздвигнуть духовно преображеному человечеству. Скептик Пилат сомневается в самой возможности наступления «царства истины» (в чем его убеждает представший перед ним арестант: «Настанет, игемон» [19]), так как не может и не хочет признать очевидного: истина – не рациональная абстракция, не головоломка, которую мучитель-

но хочется разгадать (*головоломка* и в прямом смысле слова, поскольку прокуратор страдает «ужасной болезнью» гемикранией, «при которой болит полголовы» [20]), ее нельзя *познать* разумом, но легко почувствовать сердцем. Это и попытался объяснить Понтию Пилату Иешуа. Он точно определил причину терзающего прокуратора недуга: «Беда в том... что ты слишком замкнут и окончательно потерял *веру в людей*» [21] (курсив наш. – И.У.).

Вера в людей, сердечное, милосердное к ним отношение есть не что иное, как путь к истине, о чем неустанно напоминала русская религиозная философия, ставшая для М.А. Булгакова в 1920-е годы духовной основой его миропонимания. «Подлинная же любовь к людям, - писал Н.А. Бердяев, - есть любовь не против истины и Бога, а в истине и в Боге», она предполагает «признание родного Божьего образа в каждом человеке» [22]. Не случайно «бродячий философ» всех называл «добрими людьми», потому что в каждом видел образ и подобие Божие, относился к любому человеку как «к равному и родному по Единому Отцу» [22], немало удивляя тем самым римского наместника-язычника:

«- Иешуа Га-Ноцри, веришь ли ты в каких-нибудь богов?

- Бог один, - ответил Иешуа, - в него я верю» [23].

Искренняя вера в Бога, в Его вечную мудрость и непоколебимую волю рождала в Га-Ноцри чувство смирения перед выпадавшими на его долю испытаниями, давала силы претерпеть страдания и исполнить великую миссию, отведенную свыше, - очистить собственной кровью мир от скверны греха. Поэтому на допросе прокуратора, самодовольно заявившего о своей власти распорядиться жизнью арестанта, «висящей на волоске» («Я могу перерезать этот волосок»), Иешуа заметил: «И в этом ты ошибаешься... согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» [24]. И Пилат вынужден был признать правоту слов «бродячего философа», к которому проникся уважением («О да, ты

не похож на слабоумного» [24]), но почувствовал себя невольным орудием Провидения, вынося смертный приговор ни в чем не повинному пророку из Гамалы и в то же время ходатайствуя от лица римской власти перед Синедрионом об освобождении «нищего из Эн-Сарида» в честь великого иудейского праздника Пасхи.

Двойственность и противоречивость мыслей и действий прокуратора, его мучительные нравственные терзания были обусловлены острой борьбой *знания* (формально-фактическое признание Га-Ноцри «преступником», поправшем «закон об оскорблении величества» императора Тиверия [25]) и *веры* (пробудившееся в каменном сердце игемона глубокое чувство симпатии к «философу с его мирной проповедью» [26]). Причем вера в божественное предназначение Иешуа и его крестный подвиг возникла в душе Понтия Пилата неожиданно для него самого, «как молния», в тот самый момент, когда он вынес свой вердикт. «”Бессмертие... пришло бессмертие...” Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор» [27]. Истинная вера иррациональна и принципиально несовместима с материально-эмпирическими законами действительности, в чем пришлось лич-но убедиться Пилату: «мысль об этом загадочном бессмертии заставила его *похолодеть на солнцепеке*» [27] (курсив наш. – И.У.).

Вместе с тем вера в великую миссию Га-Ноцри, мгновенно вспыхнувшая в сердце про-куратора, буквально пронзившая его, породила в сознании Понтия Пилата уверенность в скором осуществлении на земле пророчеств Иешуа. Не случайно игемон в беседе с Каифой, почувствовавшем в «бродячем философе» своего духовного соперника, посягнувшего на вековой авторитет ершалаимского храма, и пожелавшем расправится с «обольстителем народа», заявил: «Так знай же, что не будет тебе, первосвященник, отныне покоя! Ни тебе, ни народу твоему» [28]. Прокуратор не только не сомневается в действенности своих слов, не

просто уверен в сказанном, он *знает*, что так и будет на самом деле: «Вспомни мое слово: увидишь ты здесь, первосвященник, не одну когорту в Ершалаиме, нет! Придет под стены города полностью легион Фульмината, подойдет арабская конница, тогда услышишь ты горький плач и стенания!» [28]. Так Понтий Пилат через веру обретает истинное знание. «Вера есть тоже знание; знание через веру дается, но знание высшее и полное» [29], - замечал Н.А. Бердяев: «”проверив” в этот мир, мы стали “знать” его» [30].

Откликаясь на нравственно-этические искания русских мыслителей начала XX века, на их духовные прозрения, М.А. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» представил собственное видение «евангельской» истории, на материале которой художественно доказал единство и гармонию веры и знания – магистральную идею философии русского религиозного Ренессанса, во всей полноте раскрывшуюся в образе Иешуа Га-Ноцри.

§3. ОБРАЗ ИЕШУА ГА-НОЦРИ И ЕГО ОЦЕНКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

Образ Иешуа Га-Ноцри – один из центральных в идейно-философском и структурно-композиционном плане романа «Мастер и Маргарита». С момента выхода в свет главной книги М.А. Булгакова (журнал «Москва». 1966. №11; 1967. №1), спустя более чем четверть века после ее написания (1929 – 1940), он и сегодня вызывает неподдельный интерес критиков и литературоведов.

Столь пристальное внимание к отдельному персонажу, не говоря уже о произведении в целом, – явление значительное как для литературного процесса 60-х годов, так и для всего XX века. Время обновления, а

точнее, преодоления искусственной «монолитности» советской литературы, очищения ее от застарелых, окаменевших в своем догматизме «единственно верных принципов отражения действительности в ее революционном развитии», эпоха возврата к непреходящим нравственным ценностям, поиска правды в мире лжи и фальши – все это приметы духовной атмосферы середины XX столетия, на фоне которой роман «Мастер и Маргарита» оказался поистине откровением. Но имя его автора, в 60-е годы в официальном литературоведении названное в ряду писателей, не понявших и неверно отразивших революцию, преданное осуждению и несправедливой клевете, лишь во второй половине 80-х заняло достойное место в пантеоне классиков отечественной литературы. Созданный Булгаковым образ Иешуа Га-Ноцри, отдавшего свою жизнь во имя служения добру и справедливости, ставший воплощением гуманистического идеала человечества, в художественном мире «Мастера и Маргариты» является тем краеугольным камнем, на котором зиждется вся его морально-этическая и культурно-философская концепция бытия.

Сразу же после публикации романа, в котором очень четко отразились нравственно-этические, эстетические, историософские воззрения писателя, текущая критика обвинила М.А. Булгакова в том, что он «не нашел общего языка с современностью», «не понял и не принял ряд основных решающих тенденций своей эпохи, судил о ней односторонне» [1]. Представители идеологического литературоведения (А. Метченко [1], Л. Скорино [2], М. Гус [3]), акцентировавшие внимание на противоречиях в творчестве и взглядах Булгакова, объявили его «закатный» роман далеким от объективного изображения жизни, а самого автора упрекали в стремлении уйти от реальности в область иллюзий и грез.

Наметившийся в официальной критике той поры идеологический подход к роману основывался не на проникновении вглубь поставлен-

ных писателем проблем, решаемых им в соответствии со своим мировидением, а на произвольном переносе устоявшихся принципов партийной оценки произведения искусства на самобытное художественное полотно, созданное в иной идеально-ценостной традиции. Поэтому в работах теоретиков социологического литературоведения, игнорировавших религиозную тематику или рассматривавших ее с позиций «научного атеизма», образ Иешуа Га-Ноцри – Иисуса Христа, с которым связывался автором нравственный идеал, не получил сколько-нибудь серьезного и глубокого изучения, к тому же он воспринимался как малозначащий, эпизодический персонаж. А между тем именно Га-Ноцри, по замыслу Булгакова, составляет смысловой центр, связывающий воедино образную систему романа, сопрягая разнонаправленные сюжетные линии, являясь философским ключом к постижению идеи всего произведения.

Это чутко уловили на рубеже 60 – 70-х годов исследователи В.Я.Лакшин [4], О.Н. Михайлов [5], В. Скобелев [6], П.В. Палиевский [7], имевшие собственный взгляд на роман М.А. Булгакова, равно как и на все его творчество в целом, расходившийся с официальной точкой зрения, принятой в литературоведении. Все они хорошо осознавали, что в художественном мире «Мастера и Маргариты» нет ничего случайного и противоречащего внутренней логике повествования, каждое движение авторской мысли мотивировано сюжетными коллизиями и характерами героев. О.Н. Михайлов и П.В. Палиевский сразу же отметили абсурдность обвинений писателя в «душевном разломе» (Л. Скорино), якобы отразившемся в романе, в отсутствии у Булгакова четко выраженной личностной позиции к описываемым событиям, в расплывчатости и не конкретности его духовно-этических ориентиров.

В.Я. Лакшин, одним из первых осмысливший этическую концепцию романа, такие упреки художнику считал в высшей степени несправедливыми. В главной книге М.А. Булгакова, по мнению ученого, не

только заявлена, но и художественно воплощена христианская по своей сути нравственно-философская система, выразителем которой является Иешуа Га-Ноцри, восходящий к евангельскому Иисусу Назарянину, с которого снят налет церковно-догматических установок. Поэтому причислять произведение Булгакова к разряду морально индифферентных, полагал исследователь, нет никакого основания. Однако утверждать со всей определенностью без тщательного анализа религиозно-философского и библейского контекстов «Мастера и Маргариты» генетическое родство Га-Ноцри и Спасителя в 60 – 70-е годы, когда позиции идеологического литературоведения по-прежнему оставались прочными, а атеизм был господствующей доктриной, не представлялось возможным.

В этот период (70-е годы) булгаковедение, остававшееся по преимуществу имманентным (то есть сосредоточенным на изучении внутреннего художественного мира заветной книги Булгакова), систематизировало и скрупулезно исследовало «истинные и мнимые» «источники» произведения (Н.П. Утехин [8], [9]), выясняло «творческую историю романа» (М.О. Чудакова [10]), определяло «манеру повествования, жанр, макрокомпозицию» (Г.А. Лесскис [11]). Наряду с решением научно-практических задач, связанных с постижением своеобразия поэтической структуры «Мастера и Маргариты», стала актуальной проблема эстетического метода, которым руководствовался писатель при создании своего произведения. Развернувшаяся в 70-е годы в столице дискуссия о реализме, концептуальные итоги которой составили серию монографий (Развитие реализма в русской литературе. М., 1972 – 1974), оставляла в стороне вклад М.А. Булгакова в отечественную словесность. Однако в периферийных научных центрах (Владимир, Томск) впервые доказательно прозвучала мысль о принадлежности романа «Мастер и Маргарита» и творчества Булгакова в целом к «традиции русской классики» (И.Л. Альми [12], А.П. Казаркин [13]), то есть к реалистическому искус-

ству. Это само по себе верное наблюдение нуждалось в развернутой системе аргументов, поскольку булгаковедение в момент своего становления, исследуя частные, фрагментарные аспекты художественного мира писателя, еще не располагало документально-фактической базой для того, чтобы делать обоснованные выводы и исчерпывающие суждения.

Так, в конце 70-х годов появилась острая потребность всестороннего изучения личности и судьбы автора «Мастера и Маргариты», о котором практически ничего не было известно широкой литературной общественности, за исключением воинственных деклараций гонителей его творчества, с завидным постоянством появлявшихся в периодической печати со времен идеологических нападок на писателя 30-х годов. И лишь в середине 80-х в связи с процессами общественного обновления в отечественную культуру возвратились многие ранее не публиковавшиеся произведения М.А. Булгакова, которые, освободившись от печати забвения, сразу получили всеобщее признание. Тогда же возникла необходимость совершенно по-иному, более серьезно и глубоко осознать вклад Булгакова в русскую словесность. А для этого пришлось по сути заново открывать писателя, обращаясь к его сочинениям как главному и единственному источнику, заслуживающему абсолютного доверия, поскольку окончательно не был пересмотрен официальный взгляд на М.А.Булгакова, отличавшийся крайней степенью тенденциозности. Сложившийся еще при его жизни и принципиально не менявшийся в течение десятилетий, он наиболее точно был выражен в восьмом томе Большой Советской энциклопедии под редакцией О.Ю. Шмидта, «где, – по словам Л.Е. Белозерской-Булгаковой, – так небрежно написано о творчестве М.А. Булгакова и так неправдиво освещена его биография» [14].

Предстояло провести очень важную исследовательскую работу, направленную на определение своеобразия философско-эстетической

программы писателя, нашедшей отражение в его художественной практике. К концу 80-х годов, времени особенного всплеска интереса к личности автора «Мастера и Маргариты», не было еще ни его научной биографии, ни академического собрания сочинений, ни четкого представления о характере его индивидуальной творческой манеры. Освободиться от политической конъюнктуры и дать объективное понимание роли и места М.А. Булгакова в литературном процессе 20 – 30-х годов – такая задача встала перед филологической наукой в 80-е годы XX века.

Тогда же обозначился и особый подход в изучении литературного наследия Булгакова, связанный с осмыслением его жизненного пути, нашедшего прямое отражение в творчестве. Предметом серьезного внимания исследователей (М.О. Чудакова [15], В.В. Петелин [16], Л.М. Яновская [17]), основоположников научного булгаковедения в 60 – 70-е годы, оказывается судьба художника, становление его эстетических принципов, что, впрочем, неудивительно, поскольку обобщение и систематизация биографических сведений – это надежная основа для понимания как идейно-философских исканий писателя, так и той культурной традиции, продолжателем которой он является. М.А. Булгаков, остававшийся равнодушным к популярной в начале ХХ века модернистской литературе, оторвавшейся от национальных корней и сосредоточившейся на самодостаточном эстетизме, черпал свое вдохновение из неиссякаемого источника русской классики. Его учителями в словесном искусстве, по признанию самого писателя, были А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, поднимавшие в своих произведениях нравственные проблемы, решаемые в духе непреходящих этических заветов Иисуса Назарянина.

Осознать абсолютную ценность духовных ориентиров, указанных Спасителем на заре нашей эры, в новом ХХ веке попытался и сам М.А. Булгаков, предложив в романе «Мастер и Маргарита» собственное

видение истоков христианского учения. При этом писатель, задумав воспроизвести события двухтысячелетней давности в Иудее, которые оказали колossalное влияние на всю последующую историю человечества, в «ершалаимских сценах» намеренно отказался от буквального следования Евангелиям. Булгаков, работая над своей главной книгой, глубоко и всесторонне изучил большое число историко-литературных материалов, касающихся земного бытия Иисуса, начиная от трудов последовательных христианских богословов и заканчивая заостренно полемическими сочинениями воинствующих безбожников, чтобы во всей полноте представить этически совершенное учение Христа. В русской литературе XIX века оно было гениально осмыслено Гоголем, Достоевским и Толстым. «Генетическая» связь эстетической системы М.А. Булгакова с творчеством этих писателей в 80-е годы доказывалась М.О. Чудаковой, Л.М. Яновской, И.Ф. Бэлзой.

А.И. Овчаренко в своей аналитической работе, посвященной «основным тенденциям развития советской художественной прозы 1945 – 1985 годов», подчеркивал принципиальное отличие подхода М.А. Булгакова к евангельскому материалу от своих великих предшественников (Ф.М.Достоевского и Л.Н. Толстого), исходивших в трактовке Христа из собственного духовно-религиозного опыта, из своих субъективных представлений о Спасителе. М.А. Булгаков же, по мнению исследователя, напротив, выступил как ученый-энциклопедист, собравший воедино в «древних» главах «Мастера и Маргариты» все имеющиеся объективные сведения об Иисусе Назарянине, художественно переосмыслив их в образе «бродячего философа». «Чтобы написать историю Понтия Пилата и Иешуа, – констатирует А.И. Овчаренко, – романисту потребовалось, кроме «Евангелия», «Анналов» Тацита и словаря Брокгауза-Ефронова, всего девять книг («Жизнь Иисуса» и «Антихрист» Эрнеста Рена, «Жизнь Иисуса Христа» Ф.-В. Фарара, «Археология истории стра-

даний Господа Иисуса Христа» Н.К. Маккавейского, «История евреев» Г. Греца, «Римская история» Г. Буасье, «Жизнь Иисуса» Д.-Ф. Штрауса, «Миф о Христе» А. Древса, «Иисус против Христа» А. Барбюса) и ... знание почти всей религиозной литературы, посвященной этой проблеме» [18].

Тщательное изучение М.А. Булгаковым историко-христианских источников послужило основой для выдвижения в литературоведении 80-х годов концепции, по которой «древние главы» булгаковского романа рассматриваются как «художественно-научная версия жизни Христа» [19]. Ее активный сторонник В.Я. Лакшин утверждал, что Булгаков подошел к изображению Иисуса-Иешуа как ученый-исследователь, ставящий себе целью реконструировать с документальной точностью и достоверностью ту эпоху, с которой в мировой культуре связаны бесчисленные легенды и предания.

Писатель вполне осознанно снимает религиозно-мифологический флер с трагедии, произошедшей в Иудее в самом начале нашей эры, чтобы беспристрастно показать величие подвига ради добра и правды, жертвенность страданий во имя истины. Поэтому ершалаимская часть романа, убежден литературовед, представляет собой «”пятое Евангелие”, адресованное отвернувшемуся от церковности, атеистическому миру» [19]. Это Евангелие было призвано напомнить человеку XX века о вечных этических ценностях.

Л.М. Яновская, разделявшая мнение В.Я. Лакшина о том, что М.А.Булгаков в образе Га-Ноцри дает собственное видение Христа, не совпадающее с традиционным и общепринятым (каноническим), тем не менее решительно отвергает предположение о сугубо научном подходе автора «Мастера и Маргариты» к историческому и библейскому материалу: «В обширных фондах евангелистики Булгаков искал то, что нужно было ему. Он работал над источником не как исследователь, а как ху-

дожник – ища истину образа, а не истину событий» [20].

В самом деле, уловить дух, запечатлеть мгновение, почувствовать дыхание времени было куда важнее, чем передать сумму фактов и реальных подробностей, которые не способны прибавить больше, чем может дать художественное обобщение. Поэтому утверждение, что Булгаков предложил в своем романе рациональную, научно ориентированную трактовку личности и судьбы Иисуса Назарянина совсем не обосновано, тем более что произведение писателя вовсе не претендует на статус исторического или богословского трактата. Особенность булгаковского героя и состоит в том, что Иешуа Га-Ноцри принципиально далек от стереотипного, «иконописного» (то есть освященного авторитетом духовной традиции) представления о Христе, свободен от «готовых» евангельских ассоциаций. Как истинный художественный образ, он многогранен и несводим к односторонним аналогиям исторического, библейского, философско-богословского характера.

Однако в литературоведении 80-х годов наметившаяся тенденция подвергать целостный художественный образ системному анализу для постижения его своеобразия способствовала развитию именно метода историко-культурных аналогий, который основывался на проведении параллелей между произведениями искусства и реальной действительностью, конкретными фактами и их творческим переосмысливанием. Роман «Мастер и Маргарита» долгое время оставался достаточно перспективным для поиска подобного рода соответствий. А. Зеркалов [21], например, попытался четко разграничить евангельскую историю от ее булгаковской версии в «древних» главах на внешнем сюжетно-фактическом уровне, обнаружив и обобщив ряд конкретных отличий Иешуа Га-Ноцри от его прототипа Иисуса из Назарета.

Предложенный И.Ф. Бэлзой [22] историко-генетический принцип изучения «Мастера и Маргариты», «подключавший» роман к мировой

культуре, также ориентировался на установление типологических связей образной системы произведения Булгакова с европейской литературой, музыкой, живописью, но при этом «расщеплялось» самобытное художественное полотно на бесконечное количество смысловых пластов, которые подвергались тщательному исследованию в отрыве от его идейно-художественной целостности. Этот подход стал ведущим в структуралистском литературоведении 80 – 90-х годов, где текст как семиотическая система разбивался на совокупность формальных и содержательных единиц, которые в процессе анализа образовывали отвлеченную схему произведения. В результате созданный писателем «живой образ», по справедливому замечанию П.Палиевского [23], рассыпался на составные части, которые приходилось снова монтировать, но уже не по внутренней логике автора, а в угоду выстраиваемой исследователем концепции.

Ярким примером «структурнистского булгаковедения» служит научное творчество Г.А. Лесскиса, предложившего теоретическую основу для конструирования художественной модели «Мастера и Маргариты», где образу Иешуа Га-Ноцри отводится центральное место. Он «выступает в двух ипостасях – материальной, человеческой, и мистической, трансцендентной», «во второй ипостаси является протагонистом всего произведения», будучи при этом антагонистом Воланда [24]. Ученый убедительно доказал наличие устойчивых связей между персонажами, детально раскрыл систему оппозиций – словом, установил «формализационное единство» (М.А. Лазарева [25]) романа, изучение которого в филологии 80 – 90-х годов стало приоритетным.

В рамках структурно-семантического направления в литературоведении были достигнуты существенные результаты, позволившие всесторонне рассмотреть главную книгу Булгакова, раскрыть ее «партитуры» (И.Ф. Бэлза [26]), разгадать «коды» и «шифры» (И.Л. Галинская [27], [28], Л.Л. Фиалкова [29]), вычленить мотивы как конструктивные эле-

менты художественного текста (Б.М. Гаспаров [30]), разработать проблемы интертекстуальности (Е.А. Яблоков [31], [32]).

Однако чрезвычайно важный формальный анализ булгаковского произведения не может считаться исчерпывающим, тем более при характеристике «древних глав» романа, постижение которых немыслимо без привлечения сущностно-философского, герменевтического методов. И хотя в работах литературоведов неоднократно проводились параллели ершалаимской части «Мастера и Маргариты» с событиями Нового Завета, они не выходили за пределы внешнего сюжетно-фактического уровня. Кроме того, само обращение к Библии светскими исследователями было исключительно как к древнему памятнику – хранителю мифов и сказаний, а отнюдь не как к Священному Писанию, имеющему особое теологическое толкование.

Последнее десятилетие XX века обозначило новый подход в прочтении великого романа и образа Иешуа – богословский. Сопоставление содержания произведения и его главного героя Га-Ноцри с "первоисточником", Евангелием, в его ортодоксальном толковании впервые было предложено протоиереем, историком церкви Л. Лебедевым [33], преподавателем Московской Духовной академии М.М. Дунаевым [34], [35]. С точки зрения современных богословов, роман М.А. Булгакова – еретическое искажение библейского текста, в котором, по словам священника М. Ардова, писатель воплотил собственное видение Сына Человеческого, «оскорбляющее и унижающее божественное достоинство Спасителя» [36]. По мнению М.М. Дунаева, главным героем булгаковского романа является вовсе не Иешуа и не Мастер, а дьявол, «князь тьмы», служащий в Москве свою черную мессу: «Сатанинская литургия – "литургия наоборот", карикатура, кощунственная пародия на сакральное евхаристическое общение со Христом, совершающееся в Его Церкви, – составляет истинное глубинное содержание произведения Булгакова» [37].

По-своему логичные и оригинальные концепции М.М. Дунаева и Л.Лебедева, выстроенные на великолепном знании Библии, церковных обрядов и ритуалов, нашли отклик у многих современных светских литератороведов, уставших жить в безбожии и неверии. С неистовством вновь обращенных к вере они стали обвинять родившегося и сформировавшегося в русской православной семье М.А. Булгакова в «чернокнижии», а написанный им роман нарекли "евангелием от Дьявола" (М.А.Золотоносов [38], Е. Блажеев [39], И.П. Карпов [40]). Новые ревнители христианства упрекали Булгакова даже не столько в том, что он «не так изобразил Иисуса», сколько в том, «зачем изобразил» (С. Рассадин), посягнув на святое, разрушив устоявшийся канон [41].

На страницах литературно-художественных журналов в 90-е годы развернулась серьезная полемика, вышедшая за рамки споров о романе «Мастер и Маргарита» в область богословия. Филологи, публицисты, философы пытались осмыслить сущность булгаковского героя, Иешуа Га-Ноцри, но подходили к его интерпретации с уже заранее готовыми, часто доктринальными установками, что, впрочем, неудивительно, поскольку произведение Булгакова по своей проблематике, образной природе и жанровой отнесенности представляет собой «роман идеологический» (В.М. Акимов) [42].

Первым, кто попытался преодолеть жесткую "идеологическую" определенность в толковании образа Га-Ноцри, был протоиерей А. Мень, выдвинувший совершенно неожиданную концепцию, по которой «история Иешуа Га-Ноцри и история Иисуса Назарянина – две истории, весьма мало похожие друг на друга» [43]. Более того, булгаковский персонаж, в понимании богослова, не есть даже вольная художественная трактовка новозаветного Иисуса. Это «просто другое лицо». Здесь важна даже не столько сама парадоксальная мысль А. Меня, частично претворенная в работах В.В. Новикова [44], В.В. Петелина [45], А. Колодина

[46], П. Андреева [47], сколько побуждаемая ею возможность (и необходимость) отойти от традиционного (стереотипного) подхода к осмыслению идейно-художественного своеобразия произведения, от закосневшего в тесных, четко установленных рамках мышления.

Процесс освобождения от уже устоявшихся принципов исследования главной книги Булгакова, начавшийся в 90-е годы, открыл простор для появления множества гипотез и интерпретаций как отдельных действующих лиц (прежде всего Иешуа Га-Ноцри), так и романа в целом (например, «альтернативное прочтение» «Мастера и Маргариты» А.Н. Барковым [48]).

Всякое субъективное восприятие художественного произведения, наверное, имеет право на жизнь, но только с одной оговоркой. Его выразители должны признать, что представляемое ими толкование романа М.А. Булгакова и его главного героя Га-Ноцри не может быть единственным, однажды и окончательно принятым, поскольку сама история и деяния Иисуса Назарянина имеют множество версий, допущений и истолкований даже в лоне самой Церкви. Фигура Христа всегда была в центре внимания просвещенного русского общества, искавшего абсолютный нравственный ориентир. Однако на рубеже XIX – XX веков этический идеал, каким представлялся Спаситель, перестал казаться отвлеченным и недостижимым, Христос в полной мере стал осознаваться как Сын *Человеческий*, а значит – как человек. Вновь стали актуальными вопросы догматики, и в церковно-интеллигентских кругах со всей островеротой поднялась уже, казалось бы, окончательно решенная со времен Вселенских соборов (325 – 787 гг.) проблема – кто же был в сущности своей Иисус Христос: Богочеловек или человекобог.

В открытых богословских дискуссиях, с трудом преодолевавших догматизм «канонического» мышления и религиозно односторонний взгляд на мир, высказывались смелые суждения, выдвигались небес-

спорные гипотезы, имевшие одно несомненное достоинство: они формировали атмосферу духовной свободы, обусловившей рождение такого культурно-исторического феномена, как русский философский Ренессанс. Творчество ярчайших его представителей (Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, Б.П. Вышеславцев, П.Б. Струве, С.Л. Франк, С.Н. Булгаков, Г.П. Федотов), мы полагаем, хорошо были известны в доме профессора богословия Афанасия Ивановича Булгакова, активнейшего участника Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева.

Скорее всего, решение многих загадок бессмертного романа М.А.Булгакова находится в русле морально-этических, нравственно-философских, религиозных исканий русской интеллигенции рубежа веков, ибо сама мысль обратиться к воспроизведению евангельской истории в секулярном ключе была проявлением возросшего интереса "интеллектуального сословия" не столько к внешней сюжетике текстов Священного Писания, сколько ко внутреннему их содержанию, к тем нравственно-философским вопросам, которые определяют отношение человека к бытию.

§4. ИСТОРИКО-БОГОСЛОВСКИЕ ОППОЗИЦИИ ЗАКОН БЛАГОДАТЬ, ПРОРОК/ФИЛОСОФ В РУССКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ СОЗНАНИИ И В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ОБРАЗЫ ИЕШУА ГА-НОЦРИ И ПОНТИЯ ПИЛАТА

Главный герой булгаковского романа, Иешуа Га-Ноцри, предстает выразителем «нового религиозного сознания», освобожденного от отвлеченных и утративших свою жизненную силу догматов, на которых держится слепое, бездумное почитание божества. Поэтому придет време-

мя, убежден Га-Ноцри, «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» [1]. Уже само противопоставление «старого храма» «новому храму истины» есть философская аллегория, соотносимая с древнерусским учением о Законе и Благодати, созданном киевским митрополитом Иларионом в XI веке. Религиозно-мистические смыслообразы Закона и Благодати близки по своей содержательной наполненности к богословским концептам «разум» и «сердце», указывающим на путь постижения Бога – *рациональный* (Ветхий Завет, данный Яхве пророку Моисею на Синайской горе – десять заповедей, составляющих Закон), и *сердечный* (Новый Завет Иисуса Христа «взорвать ближнего своего, как самого себя» [2], дарующий *Благодать*).

«Как исчезает свет луны, когда сияет солнце, как проходит холод ночи, когда солнечная теплота согревает землю, так и закон отошел, когда явилась благодать» [3], – образно-поэтически характеризовал торжество христианства митрополит Иларион. «Так и было, – писал он, – вера благодатная по всей земле распространилась и до нашего народа русского дошла, и озеро закона пересохло, а евангельский источник наводнился и всю землю покрыл и на нас пролился» [4].

Воспринявшая византийское христианство в X веке, Русь-Россия прочно усвоила мистически-интуитивное, созерцательное постижение мироздания, основанное не на интеллектуально-рациональном, а на сердечно-чувственном открытии тайн бытия. Именно поэтому западноевропейское (римско-католическое по преимуществу) философствование, продолжившее традиции античности, виделось в России как мирское умствование, «лукавое мудрствование», следование букве Закона, а не его Духу. Со времен знаменитого «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона богословские категории *закона* и *благодати*, впервые осознанные и противопоставленные друг другу св. апостолом Павлом в его Послании к римлянам, получили не отвлеченное, а конкретно-жиз-

ненное истолкование, то есть стали пониматься как разные формы бого-познания, причем, разумеется, в иерархическом порядке.

Благодать, будучи высшей степенью духовного дара, осеняя человека, делает его причастным истине, которая, по мнению С.Л. Франка, и есть «приобщение к свету, внутренняя озаренность нашего сознания, открывающая нам правильную, осмысленную, "истинную" жизнь» [5]. Тот, кто действительно в состоянии «внутренней озаренности» проникает в суть бытия и готов раскрыть ее миру, исполняется пророчеством. В трактовке С.Н. Булгакова пророчество – «не только ведение будущего и глаголание о нем, но и учение о Боге и тайнах Божиих, богословие не школьное, но вдохновенное и вдохновляющее» [6]. Человек в минуты высокого вдохновения, прозрения ощущает неразрывную связь с Создателем, волю которого и несет в мир. Таким образом, пророчество оказывается невозможным без Благодати, воспринимаемой сердцем, внутренним зрением, интуицией, чувством, равно как философствование, то есть уяснение основ мироздания рациональными средствами, – без Закона.

Русская цивилизация, возникшая с принятием Благодати – Православия, положила в основу своего существования, по словам О.А. Платонова, «не формальное следование закону и оправдание им, а постоянное стремление к добру, к высшему благу» [7]. Путь к этому "высшему благу" немыслим без откровения, его невозможно "вычислить", "высчитать", то есть осознать рассудочно (что пытаются делать философия), и потому только прозрение способно указать его человеку. Пророческая традиция (традиция боговдохновенных откровений), идущая от Ветхого Завета (Закона), с пришествием Христа (Благодати) не была нарушена, и в России она получила свое дальнейшее развитие. Здесь особо почитались не только древние библейские пророки, призывающие "избранный" народ блести благочестие, но и те люди, которые, презрев соблазны ми-

ра, несли правду "всему свету", их тоже считали "пророками" и верили в божественную силу их слов.

Поиск правды-праведности в сознании мыслителей русского религиозного Ренессанса всегда был тождествен поиску смысла человеческого бытия. Однако открыть этот смысл удается не путем умственных усилий, бесплодных размышлений, а исключительно «стяжанием сокровищ на небесах», пренебрегая даже умом, вплоть до юродства. Вот почему пророчество на российской почве становится не просто даром, но особым подвигом, смысл которого, по мнению И.А. Ильина, состоит в том, чтобы пробудить у народа «живое и глубокое чувство совести», «острое чувство "правды" и "кривды", добра и зла» [8]. В русской культуре такое понимание назначения пророка было воспринято А.С. Пушкиным, а вслед за ним М.Ю. Лермонтовым, и с тех пор прочно утвердились в национальном сознании.

В XX веке М.А. Булгаков, продолживший лучшие традиции отечественной словесности, воплотил в образе Христа – Иешуа Га-Ноцри черты настоящего пророка, «глаголом жгущего сердца людей» (как «Пророк» Пушкина), бесстрашно проповедующего милосердие, несмотря на унижения и побои разъяренной черни (как «Пророк» Лермонтова, признававшийся в том, что за «любви и правды чистые ученья» в него «бросали бешено каменья» [9]).

Оставшийся неуслышанным близкими и одиноким в своем страдании, булгаковский герой смиленно переносил оскорблений и насмешки не понимавшей его высоких этических идеалов толпы и при этом сохранил незыблемой веру во всепобеждающее добро. Когда Понтий Пилат недоумевающее спросил: «...Люди, которые, как я вижу, – прокуратор указал на изуродованное лицо Иешуа, – тебя били за твои проповеди... все они добрые люди?» – арестант нисколько не сомневался: «Да» [10]. «И настанет царство истины?» – «Настанет, игемон» [10], – с про-

видческой уверенностью отвечал Иешуа.

Булгаковский герой, таким образом, предстает *проводником истины*, то есть пророком в изначальном библейском смысле. Евангельский же Спаситель, согласно богословским канонам, был *воплощением истины* («Я есмь путь и истина и жизнь» [11]). Однако для современников (иудеев и эллинов) Иисус Назарянин оставался неразрешимой загадкой. «За кого люди почитают Меня, Сына Человеческого?» – вопрошал Он апостолов. – «Они сказали: одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию, или за одного из пророков» [12].

Постигая новозаветное учение, Булгаков стремился "угадать" внутреннюю сущность Христа, ответить на волновавший человечество долгие века вопрос: кем же был Иисус из Назарета – философом-моралистом, предложившим собственное видение нравственных законов, или пророком, явившим миру божественные этические ценности. Не случайно писателем в образе Га-Ноцри реализуется древнее противопоставление пророка философу, уходящее своими корнями в глубь библейской традиции.

Бродячий проповедник Иешуа Га-Ноцри, нередко именуемый в «древних» главах «Мастера и Маргариты» "философом", будучи выразителем авторского идеала совершенного человека, в художественной структуре романа является нравственным эталоном, с которым соизмеряются все персонажи произведения. В отличие от евангельского Иисуса, детально раскрывающего в своих поучениях, например Нагорной проповеди, смысл провозглашаемых им истин, Иешуа Га-Ноцри далек от создания "морального кодекса". Строго говоря, у него нет даже четко осмыслинной этической программы, нет системы заповедей и предписаний. Единственную идею, которую он исповедует и в которую верит до самозабвения, Иешуа высказал прокуратору Пилату во время допроса: «Злых людей нет на свете» [13].

Собственно, Булгаков и не хотел представить своего героя резонером, ведущим пространные рассуждения нравоучительного характера, поскольку художественный образ такой глубины и значимости, как образ Иешуа Га-Ноцри, не может быть пустой идеологической схемой – отвлеченным носителем абстрактной добродетели. Вообще весь роман «Мастер и Маргарита», по определению И. Сухих, – это «роман не испытания идеи (как, скажем, у Достоевского), а живописания ее» [14]. И потому внутренняя логика произведения раскрывается непосредственно только через действия персонажей, а отнюдь не через их "программные" речи. В словах Иешуа нет нарочитой дидактичности, отличающей "профессиональных" проповедников, нет сколько-нибудь осознанной установки угодить публике, потворствуя ее интересам. Га-Ноцри всерьез даже опасается – и не без оснований – остаться непонятым теми, кто жадно внимал ему на ершалаимских площадях, ведь «добрые люди», признавался он, «все перепутали, что я говорил» [15].

Не сумел до конца разгадать Иешуа и Понтий Пилат, проникшийся к нему искренним уважением, увидевший в несчастном арестанте истинного праведника. Прокуратора удивила та внутренняя свобода, исходившая от «человека со связанными руками», который на допросе игемона «позволил себе улыбнуться», «благожелательно поглядывая на Пилата» [16], то невозмутимое спокойствие и уверенность в своей правде, что выдавала в нем личность неординарную и исключительную.

В сознании Понтия Пилата, воспринимающего мир рассудочно, всякий человек, отстаивающий свое понимание бытия, свой взгляд на жизнь, противоречащий общепринятым, является философом. Следовательно, Иешуа был назван им «философом» [17] с формальной точки зрения совершенно обоснованно. Однако это определение далеко не исчерпывает духовной глубины Га-Ноцри: прокуратору не ведома сфера иррационального, и потому от него ускользает внутренняя ипостась аре-

станта, ведь ее невозможно постигнуть категориями разума. Пилат пытался понять Иешуа с позиций собственного жизненного опыта, руководствуясь житейской практикой, приобретенной им в роли государственного чиновника. С этой «высоты» он и воспринимает Иешуа Га-Ноцри, не догадываясь о той нравственно-духовной пропасти, которая лежит между ними. В этом кроется причина духовной глухоты прокуратора к словам Иешуа. Не случайно в момент принятия рокового решения ему начинает казаться даже, «что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал» [18]. А между тем Иешуа Га-Ноцри сказал все, что мог, и все, что должен был сказать. Значит, дело не в отсутствии полноты информации (на что указывает семантика употребленных Пилатом глаголов), а в способе ее усвоения.

Нравственное учение Га-Ноцри не может быть в полной мере по-здано разумом, на который всецело полагается Пилат. Оно идет от сердца к сердцам. Невозможность исключительно рассудочного постижения истин, что проповедует Иешуа, доказывает, что эти истины не являются только философскими, восприятие которых требует рационального мышления. Следовательно, и общую систему взглядов Га-Ноцри, излагаемую на страницах романа, вряд ли можно назвать философской, если придерживаться православно-богословского подхода в понимании философии, выраженного архимандритом Никифором. Автор «Библейской энциклопедии» (1891), анализируя смысловую наполненность данного понятия в Священном Писании, отмечает, что философия имеет дело прежде всего с «умственным исследованием начал и оснований, законов и целей, порядка и связи всего видимого и невидимого, чувственного и сверхчувственного» [19]. Вероятно, поэтому в Новом Завете даже само слово "философия" употребляется нередко с негативной окрашенностью, как, например, в Послании к колоссянам апостола Павла: «Смотрите, братия, чтобы кто не увлек вас философию и пустым обольщени-

ем, по преданию человеческому, по страстям мира, а не по Христу» [20].

В созвучии с этим апостольским предупреждением нигде не «философствует» в романе Иешуа Га-Ноцри, ни одно его суждение не идет от холодного ума, напротив, каждое его слово согрето теплотой сердца. Га-Ноцри не предается бесплодным размышлению, не создает нравственных законов, он *живет* по ним, ибо не может жить иначе.

В русском религиозном сознании прочно укоренилось неприятие философии как единственного способа познания истины. Более того, П.А. Флоренский, рассуждая о людях, сподобившихся высшему знанию, то есть раскрывших некие тайны мироздания, сознательно не называет их «философами», поскольку они «стремятся быть не столько умными, как мудрыми, не столько мыслителями, как мудрецами» (курсив П.А.Флоренского. – И.У.) [21]. Философ, с точки зрения П.А. Флоренского, всегда рационалист, в то время как мудрец постигает суть бытия не столько умом и практическим опытом, сколько сердцем и интуицией. Противопоставление «философа» «мудрецу», невозможное для западноевропейского дискурса, не различающего смыслового нюанса между этими понятиями, выступающими полными синонимами, но чутко улавливаемое русским человеком, было характерно и для С.Л. Франка. В книге «Русское мировоззрение» он признавался, что и сам он «ищет не "философии", а мудрости, то есть просто правды – правды ума и сердца» [22].

Свет правды освещает путь булгаковского героя, предстающего в романе не философом, а именно мудрецом в том понимании этого слова, какой вкладывали в него П.А. Флоренский и С.Л. Франк. Га-Ноцри в полной мере постиг мудрость («правду ума и сердца») и готов ценой собственной жизни доказать себе и миру, что «правду говорить легко и приятно» [23]. Однако этот свет является поистине жгучим для тех, чья совесть нечиста, кто под покровом тьмы вершит зло и несправедливость.

Иначе как объяснить подсознательный жест Пилата, попытавшегося защитить себя от пронзивших его самолюбие слов Иешуа о правде, ведь эти слова невольно заставили обратить пристальный взор внутрь себя, где, увы, оказались мрак и пустота: «Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы защищаясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор» [23]. Действительно, можно заслоняться от правды, но нельзя не заметить ее солнечного света и, уж тем более, набраться дерзости ее уничтожить. Значит, говорить правду легко и приятно только тому, кто открыт миру, кто живет по законам добра и любви к каждому человеку.

Вся же беда Пилата состоит в том, убежден Иешуа, что он «слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей» [24]. Его душа, в самом деле, была замкнута разумом, диктовавшим ему принятие только «правильных», рациональных решений, от которых у прокуратора нестерпимо болела голова: уставший, он «сжал голову руками, и на желтом бритом лице его выразился ужас» [25].

Сделавшись рабом собственного рассудка, Понтий Пилат лишился духовной свободы. Кроме исполнения государственных обязанностей, у него ни на что не хватало времени и сил. Более того, сама резиденция прокуратора в ненавистном ему Ершалаиме – великолепный дворец Ирода Великого казался тюрьмой, в которой он чувствовал себя узником. Это сразу же заметил Га-Ноцри: «Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе» [25]. Иешуа очень хорошо понял причину недуга грозного властителя и указал ее Пилату: «Твоя жизнь скучна, игемон, – и тут говорящий позволил себе улыбнуться» [26], потому что знал, как «лечить» эту «болезнь». Единственно возможный путь ее преодоления – любовь к ближнему («Ведь нельзя же, согласись,

поместить всю свою привязанность в собаку» [26]), «движение навстречу» добру.

В этом как раз и кроется мудрость Иешуа Га-Ноцри, обусловленная редкой гармонией ума и сердца: никакие рассуждения о добрे не могут собой заменить самого добра, его нужно творить, не задумываясь; нужно чувствовать душой истину, не пытаясь понять ее разумом, потому что она «есть просветление, преображение реальности» [27]. Такое просветление на мгновенье овладело игемоном, уразумевшем истину, открытую Иешуа, и его головная боль исчезла (произошло «преображение реальности»): «Сознайся, – тихо по-гречески спросил Пилат, – ты великий врач?» – «Нет, прокуратор, я не врач, – ответил арестант, с наслаждением потирая измятую и опухшую багровую кисть руки» [28].

Все определения, которые Понтий Пилат давал Га-Ноцри, пытаясь разгадать его тайну («врач», «бродячий философ»), не являются исчерпывающими, поскольку оказываются всего лишь отстраненным взглядом на него рационалиста, стремящегося искренне понять "странныго" проповедника («Он вообще вел себя странно, как, впрочем, и всегда» [29]). Называя арестанта "бродягой", "разбойником", "лгуном", Пилат не может точно уловить внутреннюю сущность Иешуа и, лишь убедившись в его интеллектуальном превосходстве, не без иронии величает философом. Прокуратор, не относившийся всерьез к обвинению, «вынесенному в собрании Малого Синедриона преступнику Иешуа Га-Ноцри», «повинному в произнесении нелепых речей, смущавших народ в Ершалаиме» [30], меньше всего готов был предположить, что «подследственный из Галилеи» является настоящим пророком, а не философом. Не случайно он весьма иронично спрашивал осужденного, верно ли, что при въезде в город толпа черни кричала ему «приветствия как бы некоему пророку» [31].

Разумеется, для здравомыслящего человека, доверяющего только

фактам – а игемон причислял себя к этой категории людей – не было никаких оснований признать в бедном праведнике Иешуа пророка, тем более что он не творил чудес и не предсказывал будущее. И хотя Га-Ноцри «говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины», эти слова трудно было счесть за реальное предупреждение о грядущих событиях, да и сам Иешуа признался Пилату, что «сказал так, чтобы было понятнее» [32].

Однако за яркой метафорой, раскрывающей суть нравственного учения Га-Ноцри о духовном преображении человечества, которое возвысится над рассудочным Законом Необходимости творить добро (его олицетворением предстает «старый храм») и проникнется благодатной сердечной любовью к ближнему («новый храм истины»), прступает действительно настояще пророчество, но пророчество отнюдь не в смысле «предведения будущего» [33]. По свидетельству архимандрита Никифора, в иудейской традиции пророками называли «лиц, взывающих людям слово назидания, увещания, утешения, по особому внушению Святого Духа» [34]. Иешуа Га-Ноцри и впрямь каждому находил слова утешения и поддержки, внушал веру в справедливость и торжество правды, он был склонен к тому «особому дерзновению в проповеди» [35], что, по словам С.Н. Булгакова, отличает истинного пророка. Удивленный наивной мечтой Иешуа разбудить в душах "добрых людей" нравственное чувство, прокуратор, не скрывая своего скептицизма, спросил: «И ты проповедуешь это?», на что арестант ответил: «Да» [36].

Проповедь Га-Ноцри подкупала своей простотой и проникновенностью, какой-то особой пронзительной искренностью, и это, естественно, не могло никого оставить равнодушными, даже холодного и невозмутимого Пилата. «...Теперь я не сомневаюсь», – признавался он осужденному, – «в том, что праздные зеваки в Ершалаиме ходили за тобой по пятам» [37]. Но чем же так привлекали жителей великого города слова

мудреца из Гамалы? Судя по записям, сделанным спутником Иешуа в его странствиях, Левием Матвеем («Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» [38]), в речах Га-Ноцри поражала его яркая образность, метафоричность, истинный поэтический дар, расцветающий в минуты вдохновения. А это – важнейший признак пророчества, «оно, – как считает С.Н. Булгаков, – есть то, что мы называем вдохновением, более того, оно тождественно с ним, как радость и восторг этого вдохновения» [39].

Настоящий пророк, осеняемый горним светом, – всегда поэт, изрекающий божественное слово. Таким поэтом был, без всякого сомнения, Иешуа Га-Ноцри. Являясь в романе протагонистом мастера, свободного художника, интуитивно постигшего вечные этические ценности, булгаковский Иисус своей жизнью и смертью доказывает их абсолютную значимость. Обоих героев объединяет единство творческого подвига: Иешуа преображает мир заветом любви и милосердия, а мастер утверждает его как главный критерий истины. Но, несмотря на, казалось бы, непреодолимую внутреннюю дистанцию, обусловленную разной ролью в мировой мистерии, каждый из них «дерзает познать трансцендентное активным личным усилием» [40]. А потому именно личное созидательное начало – мастерство, смыкаясь со сверхличным, навеянным свыше поэтическим даром, образует то особое состояние духовного порыва, которое издревле считалось пророческим.

Анализируя этот психологический феномен, С.Л. Франк попытался осознать, что же происходит с человеком, озаренным благодатью, и пришел к выводу, что «когда сам Бог говорит нам через глубины нашего духа, можно только либо смолкать в трепете покаяния, либо пророчествовать, но нельзя рассуждать» [41]. Таким образом, обнаруживается существенное противопоставление пророчества как боговдохновения и философии как мирской мудрости, умствования, рассуждения о насущ-

ном.

В начале XX века историко-богословская оппозиция *пророк / философ* стала предметом серьезных дискуссий в церковно-интеллигентских и академических кругах особенно в связи с разгоревшимися христологическими спорами. По утверждению профессора классической филологии Петербургского университета Ф.Ф. Зелинского, видного знатока античности, некоторые "эллинствующие" ученые «во что бы то ни стало хотели сделать Иисуса учеником греческой философии» [42]. Данная точка зрения достаточно активно рассматривалась европейскими исследователями, в частности Эрнестом Гаве. В православной России такое понимание личности Иисуса Назарянина не получило широкой поддержки, поскольку низводило Спасителя с богочеловеческой высоты на грешную землю, приписывая Ему мудрости мирской характер. Следовательно, считать Иисуса философом, с точки зрения русского религиозного сознания, – значит, не видеть в нем Сына Божия, не признавать Его Новый Завет в качестве нравственного абсолюта. В противоположность этому в европейской либерально-богословской традиции протестантизма существовал и иной взгляд на Христа, так же противоречащий каноническому, согласно которому Иисус, будучи не Богом, а пророком, даровал человечеству этически совершенное учение.

Обе трактовки Иисуса Христа, творчески переработав, учел М.А.Булгаков в своем романе. В образе Га-Ноцри писатель не актуализирует божественную ипостась. Его герой не является ни Богочеловеком, отстраненным от всего мира и призванным свыше исполнить великое предназначение, ни человекобогом, превозносящим свое бренное существо и стремящимся утвердить рай на земле. Булгаковский Иешуа предстает самым обычным человеком, для которого весь смысл его бытия заключается в проповеди добра и милосердия, которое и есть для

него истина, онтологическая основа человеческого существования. Наверное, поэтому в современном литературоведении, начиная с работ В.В. Новикова, Га-Ноцри все чаще именуется «пророком справедливости» [43]. И это не случайно: в русской духовной культуре пророк всегда выступал нравственным ориентиром, был голосом народной совести и образцом праведности. Таким видится Иешуа в романе «Мастер и Маргарита», который, по мысли О. Солоухиной, писатель «подключил» «к полнокровной духовной традиции отечественной литературы, обновляя ее, делая ее эстетически активной» [44], поскольку Га-Ноцри выражает идеи и идеалы, принципиально важные для русского национального сознания.

Корневая для российской культуры проблема пророчества, идущая от гениальных художественных прозрений А.С. Пушкина, по-своему разрешается и в главной книге Булгакова. Автор «нового евангельского апокрифа» [45], интерпретируя новозаветную историю, по-иному расставляет акценты в восприятии известных событий, сосредоточиваясь на изображении мученического подвига Человека, «глаголом жгущего сердца людей», то есть возвещающего миру истину, которую он не готов принять. А потому главная идея «библейского повествования», как, впрочем, и всего произведения, на наш взгляд, – трагедия одиночества прозорливца, живущего в жестоком и безнравственном мире. Эта идея в свою очередь обусловила основной конфликт романа – конфликт пророка и толпы, решаемый Булгаковым синхронно в древних и современных главах.

Фигура пророка, «погруженного в полное одиночество из-за своего отличия от всех» [46], воссоздается в романе в образе Иешуа Га-Ноцри. Он действительно «один в мире» [47] и обречен на фатальное непонимание и экзистенциальное равнодушие со стороны тех, к кому обращены его слова утешения. «Истина, "любви и правды чистые уч-

нья" толпой не воспринимаются. Взгляд из толпы на пророка однозначен – он безумец» [48]. Это высказывание О. Солоухиной по поводу пушкинского «Пророка» вполне применимо к истолкованию образа Га-Ноцри. Безумцем кажется Иешуа «добрым людям», жителям Ершалаима, которым он проповедовал открытые и принесенные в дар людям вечные этические ценности. За сумасшедшего принял Иешуа его будущий ученик Левий Матвей («Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня, то есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой... я лично ничего не вижу дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово...» – вспоминал «бродячий философ» [49]). Как умалишенного, опасного для общества человека арестовывает Иешуа стража Каифы, будто бы он «собирался разрушить здание храма и призывал к этому народ». Сам же Га-Ноцри на допросе Пилата убедительно опровергает нелепое обвинение: «Я, игемон, никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие» [50]. Прокуратор проникся к Иешуа искренним уважением и оказался, пожалуй, единственным, кто засомневался в его безумии. Он увидел в арестанте человека, наделенного высшим знанием, но знанием для него не доступным. Мудрые речи Га-Ноцри убедили Понтия Пилата в том, что представший перед ним возмутитель народного спокойствия «совершенно не похож на слабоумного» [51], хотя весь его облик и манера держаться в присутствии наместника выдавали в нем некоторые черты юродства.

В русской национальной традиции, которую не мог не учитывать М.А. Булгаков, юродство было неотъемлемой чертой феномена пророчества, под которым в России чаще всего понималось открытое высказывание правды всему свету. На этот подвиг решались только люди внутренне свободные, презиравшие мирскую суету, казавшиеся духовно ограниченным обывателям, толпе, безумцами. Юродивый в России все-

гда почитался как святой. Для иудейской же культуры юродство, как особый вид благочестия, впервые упоминающийся в Первом послании апостола Павла к коринфянам [52] и распространявшийся лишь в конце I века нашей эры, не было характерно. Однако в романе Понтий Пилат называет Иешуа именно «юродивым» [53]. И этот фактический анахронизм указывает на национально-русское восприятие Булгаковым образа духовного прозорливца, который, подобно юродивым, кажется безумцем, таковym на самом деле не являясь. Безумство юродивых – это подлинное бесстрашие в отстаивании истины, это готовность пожертвовать собой во имя ее торжества. Таким в произведении Булгакова предстает Иешуа Га-Ноцри – пророк справедливости, любви и милосердия, глашатай истины.

Черты юродства проявились в нем уже в первые минуты допроса, когда «человек со связанными руками несколько подался вперед и начал говорить: – Добрый человек! Поверь мне...» [54]. Разумеется, такое поведение "преступника" вызвало негодование Пилата, привыкшего совершать свои служебные обязанности в строго установленной форме, с соблюдением подобающего церемониала, далекого от выражения личных человеческих чувств, что четко разъяснил Иешуа Марк Крысобой: «Римского прокуратора называть – игемон. Других слов не говорить. Смирно стоять» [55]. Усвоив это наставление под угрозой наказания («Ты понял меня или ударить тебя?»), Га-Ноцри на вопрос Пилата – «Имя?» – все же наивно переспросил – «Мое?», – вызвав тем самым раздражение прокуратора: «Мое мне известно. Не притворяйся более глупым, чем ты есть. Твое» [55].

Понтий Пилат был всерьез уверен, что бродячий проповедник разыгрывает его, представляясь беспомощным и наивным человеком, не случайно он несколько раз призывал Га-Ноцри опомниться, вести себя так, как требуют формальные приличия: «Повторяю тебе в последний

раз: перестань притворяться сумасшедшим» [56]. А между тем Иешуа вовсе не притворялся и в присутствии игемона чувствовал себя вполне естественно.

Проявление внутренней свободы, непосредственное человеческое общение, выходящее за рамки дозволенного протоколом следствия, подкупало грозного судью своей искренностью, даже секретарь в течение всего допроса не раз «переставал записывать и исподтишка бросал удивленный взгляд, но не на арестованного, а на прокуратора»; «не зная, как ответить на это», он «счел нужным повторить улыбку Пилата» [57]. Игемона удивляла беспечность Иешуа, особенно в минуты, предшествовавшие его трагической гибели, но и перед лицом смерти Га-Ноцри не переставал верить, что «злых людей нет на свете». Эта мысль казалась Понтию Пилату чересчур утопичной и иллюзорной, он не мог, да и не желал всерьез ее воспринимать, лишь только усмехался над «безумным мечтателем» [58].

Однако такое кажущееся безумие – верное доказательство пророческого дара Га-Ноцри. «Те, которые приняли этот дар, – писал С.Н. Булгаков о пророках, – производили на окружающих впечатление находящихся в состоянии безумия или одержания». «Дар пророчества, – пояснял богослов, – делал человека как бы иным самого себя, живущим в себе не своей жизнью, которая однако воспринимается как своя собственная» [59]. С.Н. Булгаков очень точно указал на психологическое состояние отмеченного Богом человека, который, ощущая «иным самого себя», осознает, что становится орудием высших сил, призвавших его нести миру истину.

Процесс преображения человека, «духовной жаждою томимого», его буквальное перевоссоздание, был гениально воплощен А.С. Пушкиным в стихотворении «Пророк». Раскрывая сущность пророческого подвига, поэт обращает внимание на то, что «исполнившийся волею» Бога

человек, как ни парадоксально, лишается собственной свободы, полностью вручая себя Господу. А потому его не пугают неизбежные испытания и мучения, даже сама смерть, ибо ничто не способно омрачить жизнь, имеющую высокий смысл.

Поэтому, может быть, не случайно Иешуа, испытывая человеческое беспокойство о грядущем, все-таки не подвержен малодушному унынию в ожидании приговора: он знает, что его судьба зависит от высшей воли, а отнюдь не от власти самонадеянного прокуратора, убежденного в том, что в его руках находится жизнь Га-Ноцри («она висит на волоске, знай это», «я могу перерезать этот волосок» [60]). «Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил игемон? – спросил арестант. – Если это так, ты очень ошибаешься <...> согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» [60]. А подвесил ее отнюдь не Понтий Пилат. Поэтому Иешуа Га-Ноцри во всем полагается на Бога, правду которого проповедует на земле. «Бог один, – ответил Иешуа, – в него я верю» [61].

Моральная твердость Га-Ноцри, поразившая прокуратора и пробудившая в нем нравственную рефлексию, невольно заставила Пилата соотнести мысли и чувства арестанта со своими собственными, но это только обнажило духовную пропасть между ним и осужденным проповедником. «Разве я похож на юного бродячего юродивого, которого сегодня казнят?» [62] – задавал он вопрос не столько первосвященнику Каифе, сколько самому себе. В его душе зародились сомнения, поколебавшие прежнюю уверенность в принятии единственно верного решения, угодного Риму и иудейскому Синедриону. «Встреча с Иешуа перерождает Пилата» [63], ибо в нем просыпается совесть, а совесть, по мысли русского философа И.А. Ильина, «есть начало духовной любви». «Совесть есть начало духовной свободы и самодеятельности в человеческой душе, начало божественного освобождения человека от всех зем-

ных корыстей и страхов» [64].

Именно *встреча* как центральная структурно-семиотическая категория, выделенная В.В. Волковым, Т.И. Суран в их анализе булгаковского произведения, позволяет объяснить внутреннюю метаморфозу персонажей романа «Мастер и Маргарита», который можно считать «романом встреч»: «Каждый человек другому – Учитель, каждая Встреча человека с человеком перерождает обоих – при условии, что они способны к внутреннему развитию» [65]. Вероятно, поэтому, «путешествуя из города в город», встречаясь с разными людьми, Га-Ноцри набирается мудрости, познает мир (отсюда свободное владение им несколькими языками), ищет справедливость и правду, взывает к сердечности и милосердию – иными словами становится пророком. Более того, по определению С.Н.Булгакова, *пророчество* как богословская категория «*есть встреча*» – «соединение человеческого духа с иным, божественным началом» (курсив наш. – И.У.) [66]. Таким образом, встреча оказывается первым и главным условием нравственного возрождения человека. На это указывал и Пушкин: его пророк обретает свой *сердечный* дар («глаголом жечь сердца людей») только тогда, когда на перепутье встречается с шестикрылым серафимом, который преображает его земное «трепетное» сердце, заменяя «углем, пылающим огнем» [67], ибо настоящее пророчество – есть всегда духовное горение.

Опираясь на тысячелетний духовный опыт отечественной культуры, М.А. Булгаков подхватывает ключевую для русского национального сознания идею пророчества как сердечного горения, освещавшего мир любовью, противопоставляя ее философствованию как отвлеченно-холодному размышлению о насущном, тем самым писатель актуализирует оппозицию сердечно-чувственного познания бытия и интеллектуально-рационального его осмысления. Поэтому главной коллизией романа, с нашей точки зрения, является столкновение двух взаимо-

исключающих начал – всеобщей и всеобъемлющей любви, которую исповедует Иешуа Га-Ноцри, и рассудочного подхода к жизни, выраженного в образе Понтия Пилата. Иными словами, «сердечному» восприятию мира противостоит его «головное» осознание. В этом суть противостояния Га-Ноцри и Пилата, Мастера и Берлиоза.

Не случайно в художественной структуре произведения мотивы головы и сердца становятся ведущими. Они начинают звучать почти одновременно и в романе о Мастере, и в «бibleйском» повествовании. Московские главы открываются сценой встречи на Патриарших прудах столичного литератора, главы писательской организации Массолит с князем тьмы, Воландом. Атеист Берлиоз, соприкоснувшись с иррациональным, таинственным, с тем, чего, по его рациональному мировоззрению, «быть никак не может» [68], «внезапно перестал икать, *сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось*, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем» (курсив наш. – И.У.) [69]. В ранней редакции романа («Великий канцлер») писатель достаточно четко обозначил одно из главных противоборствующих начал, определяющих внутренний конфликт произведения, его подводное течение – противостояние разума сердцу: «Ни с того ни с сего… черная рука протянулась и сжала его [Берлиоза. – И. У.] сердце» [70].

Более того, именно мотивы головы и сердца, центральные в структурно-композиционной организации романа, идейно «скрепляют» «древние» и «современные» главы. Они выступают единым лейтмотивом, актуализирующим развитие смежных мотивов-сателлитов. Так мотив духовной окаменелости, замкнутости осуществляется через разнообразное варьирование «каменной» темы, развитие которой рождает метафорический образ каменного сердца и каменной головы Понтия Пилата, противопоставленных одухотворенному сердцу и осердеченному уму Иешуа Га-Ноцри. В художественном мире «Мастера и Маргариты» час-

то наблюдается одна из реализаций мотива – потеря головы, устойчиво используемого автором в сюжете произведения и имеющего глубоко философское значение. *Буквально навсегда* теряет голову Берлиоз, уповающий на разум в познании мира и испытывающий «горе от ума», а также Майгель – расчетливый предатель; *временно* лишается ее Бенгальский, требующий рассудочного «разоблачения» тайн «черной магии»; *мнимо* без головы оказываются Мастер, заключенный в «сумасшедший» дом из-за его причастности к явлениям, выходящим за пределы понимания «здравомыслящими» людьми, и Бездомный, соприкоснувшийся с нечистой силой и открывший смысл бытия в клинике для душевнобольных.

Однако своей высоты и остроты мотив головы и сердца достигает в «ершалаимских» главах, особенно в сцене допроса прокуратором «бродячего философа», где знаменитый вопрос Понтия Пилата – «что такое истина?» – наполняется новым смыслом, точнее, обретает новое содержание после ответа на него Иешуа: «Истина прежде всего в том, что у тебя *болит голова*, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти» (курсив мой. – И.У.) [71]. За внешне простыми словами Га-Ноцри, от которого игемон ждал какой-нибудь банальной сентенции, кроется удивительно точное проникновение вглубь, в самую сущность душевного расстройства Пилата. Головная боль прокуратора, явившаяся атрибутом истины в суждении Иешуа, приобретает символичное звучание, за которым скрывается уверенность художника в невозможности исключительно рациональным путем прийти к познанию истины. На-против, полное упование на разум оборачивается трагедией: отдав на казнь Га-Ноцри, осуществив свой разумный долг наместника, Понтий Пилат вдруг неожиданно для себя поражен открытием – выполненный им формальный закон повлек за собой нравственное преступление. Оттого еще сильнее у всесильного прокуратора приступ «ужасной болезни

гемикрании, при которой болит *полголовы*», от которой «нет средств, нет никакого спасения», разве только «*не двигать головой*» (курсив наш. – И.У.) [72]. Видимо, не случайно писатель делает акцент на том, что болит все-таки полголовы: Пилат не утратил до конца способность мыслить ясно, то есть в согласии с миром и самим собой. И хотя, по признанию римского наместника, допрашивающего Га-Ноцри, «ум» ему «не служит… больше», все же и в его голове наступают редкие мгновения просветления, и тогда Пилат не может найти «ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно». В такие минуты «в *светлой… и легкой голове* прокуратора складывается формула» (курсив наш. – И.У.) [73], по которой невиновный мудрец, освобожденный из-под стражи, отправляется вместе с ним в Кесарию Стратонову, чтобы быть его личным библиотекарем.

Однако только «осталось это продиктовать секретарю», как внезапно в воображении Пилата «голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая» – «плешивая голова» императора Тиберия. Видение римского властителя, вызвавшее даже отвращение у прокуратора, заставило тем не менее его безоговорочно исполнить свой служебный долг – наказать виновника, преступившего «Закон об оскорблении величества» [73]. Это произошло потому, что Понтий Пилат остался верен закону, то есть логике, рассудку, расчету и не почувствовал сердечной благодати. «Законом человек утверждается, – верно замечает современный богослов М.М. Дунаев. – Благодатью спасается. Предпочтение тому или другому зависит от понимания предназначенности человека. Желающие самоутвердиться на земле предпочитают Закон, стремящиеся к спасению в горнем мире – Благодать» [74].

Понтий Пилат действительно карьерно утверждается, принимая несправедливое, но угодное Риму и Синедриону решение. Но в вечности ему суждено все же искупить страданиями свой головной выбор. Проку-

ратор в полной мере исполнит незыблемый закон мироздания – «каждому будет дано по вере его» [75]. И за свое каменное сердце он, «около двух тысяч лет» прикованный к «тяжелому каменному креслу» [76], изнемогая от нравственной муки, будет мечтать о прощении Иешуа, лелеять надежду «поменяться своей участью с оборванным бродягой Левием Матвеем», оказавшимся единственным учеником Га-Ноцри [77].

Однако в момент утверждения смертного приговора Иешуа Понтий Пилат, уже осознавая, что совершает нравственное преступление, подавляет в себе голос совести (пробуждающееся «живое сердце») и рабски подчиняется закону, сочиненному самодовольным рассудком: он «*задрал голову и уtkнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг*», который не укоренен в сердечной спасительной глубине, а высущен рациональным расчетом, поэтому он и «загорелся» (курсив наш. – И.У.) [78]. Игнорирование голоса собственного сердца, «устанавливающего особую связь с Богом и ближним», ведет Пилата к величайшему предательству Того, Кто есть воплощенная сердечность мира.

В христианской антропологии сформировалось представление о внутреннем гармоничном состоянии человека, при котором «сердце всегда должно быть горячим», а «ум холодным, ибо ум следует за сердцем» [79]. М.А. Булгаков, безусловно, учитывал это наблюдение, передавая душевное состояние прокуратора в момент обострения нравственной болезни, когда ум его перестал быть холодным («загорелся мозг»), а сердце начало остывать, хотя писатель прямо и не говорит об этом. Однако в произведении тому есть достаточно косвенных доказательств, главное из которых – непонимание Понтием Пилатом «скрытой глубины» [80] (то есть сердца) Иешуа Га-Ноцри. Эта глубина оказалась для римского наместника закрытой и неподвластной рассудку, «недоступной для взора». Поэтому неудивительно, что прокуратор совершенно не

понял редкого смирения Га-Ноцри.

Христианское смирение чаще всего истолковывается «как внешняя пассивность, как примирение со злом, как бездействие и даже низкопоклонничество или же как неделание во внешнем смысле» [81]. На самом же деле это величайшая добродетель, которая, по мысли С.Н. Булгакова, заключается «во внутреннем и незримом подвиге борьбы с самостью, с своеволием, с самообожжением» [81]. Именно таким смирением обладает герой М.А. Булгакова: ему в полной мере свойственна и «внешняя пассивность» (кажущееся равнодушие Иешуа к своей судьбе), и будто бы «примирение со злом» (неприятие Га-Ноцри какой бы то ни было борьбы, даже борьбы за добро), и «низкопоклонничество» (внешнее преклонение перед прокуратором), и «неделание во внешнем смысле» (нежелание оправдываться перед судьей, чтобы убедить его в своей невиновности).

Здесь возникает ситуация духовного парадокса, сущность которого очень точно определена Б.П. Вышеславцевым: «Чем больше чувствует человек [обладающий редким даром смирения. – И.У.] свое бессилие, тем остree ощущает он ту мистическую силу, которая "не от мира сего"» [82]. Эти мысли философа, явившиеся результатом его жизненных наблюдений, вполне применимы к образу Иешуа. Они помогают определить источник его моральной твердости, находящийся не вовне, а внутри самого персонажа – в его сердце. Вот почему Га-Ноцри жертвует собственной жизнью, но при этом не отступается от своего нравственно-этического учения, от своей любви к каждому, который, по убеждению героя, всегда «добрый человек». И в этом смысле Иешуа, как и евангельский Христос, оставляет миру, по выражению П.Д. Юркевича, «теплую и жизненную заповедь любви, – заповедь, которая так многозначительна для сердца» [83].

Вообще для М.А. Булгакова было очень важно подчеркнуть сер-

дечность своего героя, откликающегося на страдания Пилата, с любовью и добром воспринимающего Марка Крысобоя, дарящего частицу своего сердечного тепла любому, кто в этом нуждается. Он готов добровольно принять страдания во имя высшего идеала – добра и любви, и потому его мученическая смерть, когда палач «тихонько кольнул Иешуа в сердце» [84], оказывается предзнаменованием трагедии человечества, вставшего на путь рационального преображения мира.

В эстетической структуре романа «Мастер и Маргарита» Иешуа Га-Ноцри есть не что иное, как воплощенное сердце – глубинный центр идейно-композиционной системы произведения, созданного М.А. Булгаковым в тесной связи с духовнымиисканиями русской интеллигенции рубежа веков. Писатель на новом витке исторической спирали продолжил традиции нравственно-этического крыла Русского философско-богословского Ренессанса, духовные вожди которого видели свое главное предназначение в поиске «живого Бога». В образе Иешуа, с которого снят налет догматизма и экзальтированный мистический флер, М.А.Булгаков воплотил свое представление о «живом Боге», созвучное с религиозными идеями Н.А. Бердяева и Б.П. Вышеславцева. Изображая Га-Ноцри Человеком, открывшим миру, что истина – в сердце, писатель в художественных образах развивает магистральную идею русской религиозной философии, высказанную С.Л. Франком: «Живая личность – если можно так выражаться – истиннее всякой отвлеченной мысли, то есть ... истина в своей основе есть не суждение, а *живое бытие*, данное в форме личности» [85] (курсив С.Л. Франка. – И.У.).

«Живое бытие» это и есть «живое сердце» (И.А. Ильин), исследованию тайн и загадок которого посвящен роман «Мастер и Маргарита». В образах, созданных М.А. Булгаковым, «жизнь сердца» определяет смысл человеческого существования: преодоление рациональной ограниченности, победа над самоуверенным разумом, преграждающим путь

к свету, сердечной глубине, доверие к своей душе, жаждущей добра и справедливости, духовно преображает Левия Матвея, но, напротив, полнейшее равнодушие к собственному сердцу, одолеваемому страстями, ввергает Иуду из Кириафа в величайший грех, лишающий его надежды на спасение. Прокуратор иудейский Понтий Пилат, крепко зажатый в тиски разума, лишь во сне обретая абсолютную свободу, начинает доверять своему вещему сердцу и в полной мере осознает вину перед Га-Ноцри, чувствует нравственную ответственность за совершенное им великое преступление.

§5. СОН ПОНТИЯ ПИЛАТА: ПРОБЛЕМА ВИНЫ И НРАВСТВЕННОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОМ СОЗНАНИИ М.А. БУЛГАКОВА

Проблема «сновидческой» поэтики творчества М.А. Булгакова в современном отечественном литературоведении поднималась неоднократно: исследователями выявлен значительный пласт онирических мотивов и образов, сосредоточенных практически во всех произведениях писателя – от ранних фельетонов и сатирических повестей, «Белой гвардии» и драматургических опусов до «закатного» романа «Мастер и Маргарита». По верному наблюдению Е.А. Яблокова, в художественном мире М.А.Булгакова сны «не столько “психологичны”, сколько “философичны”» [1]. В них концентрируется комплекс чрезвычайно важных идей, реализующихся посредством ёмких, символических образов, эйдосов, сама интерпретация которых порождает феномен «приращения смысла» [2]. Сон в булгаковской эстетической системе оказывается способом постижения метафизической действительности, он выступает тем самым «приемом», который позволяет в «смешении иреального с ре-

альным» [3] обнаружить подлинный смысл человеческого бытия.

В романе «Мастер и Маргарита», вошедшем в культурно-философское сознание XX века как «новый евангельский апокриф» [4], писатель обращается к художественному решению принципиально важного для русской религиозной мысли вопроса о сущности нравственно-этического учения Христа. История Спасителя, выведенная в булгаковском произведении в нарочито неканонической форме, показалась некоторым исследователям кощунственной пародией на Священное Писание, «евангелием от сатаны» [5], вызвала многочисленные упреки в адрес художника, исказившего библейскую реальность. Однако ершалаимская «хроника», свободная от догматического осмысления, совершенно сознательно представлена автором как самая настоящая *иллюзия – дьявольская* (повествование Воланда на Патриарших прудах – глава 2 «Понтий Пилат»), *художественная* (роман мастера, не претендующий на фактическую достоверность и ставший результатом творческого наития – «О, как я все угадал!» [6], – главы 25 «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и 26 «Погребение») и *о尼рическая* одновременно (глава 16 «Казнь» есть не что иное, как сон Ивана Бездомного в клинике Стравинского).

Молодой пролетарский поэт, сочинивший «большую антирелигиозную поэму», в которой «очертил» «главное действующее лицо», «то есть Иисуса, очень черными красками» [7], под впечатлением от рассказа иностранного профессора о прокураторе Пилате и арестанте Иешуа Га-Ноцри проникается верой в историческое бытие Христа. В его сознании, помутившемся от нравственного потрясения ершалаимской трагедией, происходит «раздвоение» на *ветхого*, атеистически-непреображенного Ивана, и *нового*, готового понять и принять великое этическое учение «бродячего философа». Христианство, еще со времен апостола Павла воспринимавшееся рационалистами эллинами как безу-

мие [8], кажется таковым и советским атеистам, заточившим Бездомного в клинику для умалишенных, в которой герой обрел истинный Дом и отрекся от своего безбожного псевдонима, равно как раз и навсегда отказался от умственно-головного, рассудочного миропостижения. Только тогда Иван почувствовал состояние необыкновенной духовно-душевой легкости. «Тело его облегчилось, а голову обдувала теплым ветерком дрема», «он заснул», «и ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой...» [9]. Так Иван погрузился в ершалаимскую историю, которую пропустил сквозь призму собственного сознания.

Во сне он увидел крестную смерть Иешуа Га-Ноцри и нравственные муки Понтия Пилата, которые потрясли его настолько, что он сам почувствовал себя, подобно прокуратору, виновным в распятии Христа – и за то, что исказил Его Образ в своей поэме, и за то, что не сумел благовествовать о Нем московским литераторам – атеистам-язычникам. «Ну и очень хорошо... сами же за все и поплатитесь. Я предупредил, а там как хотите!.. Меня же сейчас более всего интересует Понтий Пилат... Пилат... - тут он закрыл глаза» [10] и мгновенно перенесся в «крытую колоннаду дворца Ирода Великого». Сон становится для Ивана истинной реальностью, а подлинный современный мир – aberrацией его воспаленного воображения. Грань между явью и сном начисто стирается у поэта, оказавшегося в клинике Стравинского и официально объявленного больным шизофренией. «Само слово шизофрения состоит из двух частей: schizo – расщепляю и phren – душа, ум» [11]. Уже в диагнозе, поставленном Бездомному, содержится намек на его «двойное бытие», одновременное пребывание в ирреально-онирическом и реально-физическом мирах. В состоянии диффузного взаимопроникновения сна и яви Иван обретает понимание сущности ершалаимской истории, знакомится с мастером и открывает для себя глубинный смысл подвига Иешуа и терзаний Пилата.

Образ прокуратора Иудеи, осудившего на казнь ни в чем не повинного мудреца Га-Ноцри, не дает покоя не только Ивану Бездомному, но и безымянному мастеру, написавшему о нем роман, в котором известные библейские события преподносятся как *страшный сон* Понтия Пилата. Вообще в романе мастера (гл. 25, 26) мотив сна является одним из самых главных, он представлен едва ли не всеми своими семантическими вариантами и разновидностями, включая «состояние “бессонницы” как некий минус-прием» [12]. «Лежащий на ложе в грозовом полумраке прокуратор» с «воспаленными последними бессонницами и вином глазами» [13], переживая величайшую несправедливость – смерть Иешуа, не может заснуть: его мучит совесть. Пролитая по его *вине* кровь вопиет, таинственно пресуществившись в *вино*: у ног игемона «простиралась небранная красная, как бы кровавая, лужа», в которой утонули «две белые розы» [13], символизировавшие самого Пилата и его арестанта Га-Ноцри.

Состояние прокуратора, давно лишившегося сна (в ненавистном ему Ершалаиме во дворце Ирода Великого он «не может ночевать» [14]), грозит разразиться сильнейшим нервным срывом, который Понтий Пилат сдерживает только одним волевым усилием. Однако ему не удается полностью контролировать свое сознание, постепенно погружающееся в полудрему. «Бросив взгляд на пустое кресло, на спинке которого лежал плащ», Пилат испытал чувство страха: ему «померещилось, что кто-то сидит в пустом кресле» [15]. Этот «*сон наяву*» напоминает бред Ивана Карамазова в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», где мучимый нравственными терзаниями герой, устремляя взор «на стоявший у противоположной стены диван», видит «какой-то предмет» [16] – материализовавшегося черта, который на самом деле есть всего лишь его «галлюцинация» («я твой кошмар и больше ничего» [17]).

«Галлюцинация» Понтия Пилата – кажущееся ему явственным

присутствие на балконе дворца казненного Га-Ноцри, тень которого почти физически ощущал игемон. Он, «допустив малодушие – пошевелив плащ», «оставил его» и «начал бессмысленно глядеть в мозаику пола, как будто пытаясь прочесть в ней какие-то письмена» [18]. Но вовсе не во внешнем, зрячом пространстве ищет прокуратор таинственные «письмена», а извлекает их из собственного сознания, проецируя на мозаичный пол. Эти «письмена» и есть те самые мысли, которые он «не договорил с осужденным, а может быть», «не дослушал» [19]. Они-то и не дают ему покоя, тревожат его больную голову, мешают заснуть. Вначале «сон не пожелал прийти» к Пилату, однако «примерно в полночь сон наконец сжался над игемоном» [20], и «письмена» трансформировались в причудливое сновидение.

«Долгое время считалось, что сны являются результатом внешнего воздействия на личность» [21]. Таким «внешним воздействием» на Понтия Пилата явилась казнь Иешуа, которую не хватило смелости предотвратить прокуратору, хотя это было в его власти, ему помешало лишь формальное следование римскому закону, а главное – «трусость» – «несомненно, один из самых страшных пороков» [22]. И потому в сознании прокуратора возникает «замещение» реально-свершившегося события идеально-должным, которое в силу обстоятельств не удалось претворить в жизнь. Сновидения, «выполняя защитную функцию психики», обеспечивают « осуществление» мучающего человека желания [23].

Понтию Пилату приснилось, будто «сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоразумением», а «философ, выдумавший столь невероятно нелепую вещь вроде того, что все люди добрые, шел рядом, следовательно, он был жив» [24]. В форме несобственно-прямой речи прокуратора, убеждавшего самого себя в том, что «казни не было! Не было!» [24], М.А. Булгаков выразил парадоксальную идею («бывшее становится небывшим»), философски обоснованную Л.И. Шестовым в книге «Афи-

ны и Иерусалим»: «Истине “Сократа отравили” положен срок и, рано или поздно, мы отвоюем себе право утверждать, что никто и никогда Сократа не отравлял, что эта истина, как и все истины, находится во власти высшего существа, которое, в ответ на наши взвывания, может ее отменить» [25].

«Высшее существо», Иешуа Га-Ноцри, предстает перед Пилатом во сне в ореоле лунного света. Он зовет прокуратора к себе в вечность, чтобы продолжить начатый на земле «сложный и важный» спор, который кажется «особенно интересен и нескончаем» [26]. «Мы теперь будем всегда вместе, - говорил ему во сне оборванный философ-бродяга <...> - Раз один – то, значит, тут же и другой! Помянут меня – сейчас же помянут и тебя!» [27]. Это вечное единство и вечная борьба земного и небесного, головного и сердечного начал, воплощением которых в романе явились Пилат и Иешуа («причем ни один из них не мог победить другого» [28]), станет для христианского сознания одним из Символов Веры, в котором «истинность исторического события страданий Христовых» будет подкрепляться указанием на прокураторство Понтийского Пилата [29].

В булгаковском произведении игемон – трагический герой: за совершенное преступление он смиленно несет наказание («около двух тысяч лет сидит» прикованный к тяжелому каменному креслу «и спит, но когда приходит полная луна <...> его терзает бессонница» [30]), раскаивается за свое малодушие (признается, что трусость – «это самый страшный порок!», который обязательно нужно искупить, и для того готов «пойти на все» [31]). Но самое главное – Понтий Пилат просит прощение у Того, кто есть Высшая Справедливость и Милосердие: «Да, уж ты не забудь, помяни меня, сына звездочета <...> И, заручившись во сне кивком идущего рядом с ним нищего из Эн-Сарида, жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сне» [31]. Он оказался прощен

и свободен – **от** бремени греха и **для** восхождения по лунному лучу света в обитель Духа («Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» - завершил «одною фразой» свой роман мастер [32]).

«Светящаяся дорога», по которой Пилат «пошел... вверх, прямо к луне» [33], символизирует Путь к Истине. Исследователями замечено, что «сцена лунного сна – теологический ключ» [34] ко всей ершалаимской хронике, в ней художественно запечатлен писателем «выход во внеисторическую реальность» [35], которая оцирична по своей природе. Сон иррационален и многомерен в отличие от суровой действительности, прямолинейно-плоской и рационально-детерминированной. Пробуждение ото сна, как ни парадоксально, – это погружение в «плотные» слои не проницаемого для Истины обыденного мира. Неудивительно, что, проснувшись, игемон испытал чувство «ужаса»: «голубая дорога перед прокуратором провалилась», «он открыл глаза, и первое, что вспомнил, это что казнь была» [36]. Тогда в изнуренном нравственными терзаниями сердце Пилата вспыхнул огонь негодования – на самого себя и на весь мир: «И ночью, и при луне мне нет покоя. О боги!» [37]. О своей душевной боли прокуратор поведал начальнику тайной стражи Афранию, который очень хорошо (без лишних слов!) понял истинную причину бессонницы игемона: «Простите меня, Афраний... я еще не проснулся как следует... Я сплю плохо... и все время вижу во сне лунный луч» [38]. Но начальнику тайной стражи вовсе не требовалось никаких объяснений и извинений, а уж тем более прямых указаний. Он весьма «деликатно» и «дипломатично» устранил эту причину – расправился с Иудой из Кириафа, по вине которого пострадал невинный мудрец Га-Ноцри, вызвавший искреннюю симпатию прокуратора. Совершив возмездие (пусть даже и «чужими руками»), Понтий Пилат признался Левию Матвею, замыслившему расправиться с Иудой, что Га-Ноцри отпущен, а предавший его меняла убит Гефсиманском саду: «Это, конечно,

немного сделано, но все-таки это сделал я» [39]. Только после этого с чувством выполненного долга и облегчения игемон заснул: «Положив руку под щеку, он спал и дышал беззвучно» [39].

«Так встретил рассвет пятнадцатого числа пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [39]. На этой фразе оборвался недописанный роман мастера, единственным продолжением которого должна была стать сцена воскрешения Иешуа Га-Ноцри – подлинная реальность, по отношению к которой весь земной мир – всего лишь божественный сон, зрячая иллюзия. Видимо, поэтому булгаковские герои спешат покинуть Землю и устремляются в Вечность, где их ожидает покой и свобода.

Лишь один Левий Матвеей удостаивается света, оставаясь до конца со своим учителем, сопереживая и сораспинаясь вместе с ним на Лысой горе. В отличие от лунной дороги Пония Пилата, пролегающей в космической бесконечности, за пределами человеческой жизни, путь к нравственному Абсолюту бывший сборщик податей, сердцем почувствовавший истину, проповедуемую Га-Ноцри, сумел пройти до конца уже на земле, получив за это божественную награду в Вечности.

§6. ОБРАЗ ЛЕВИЯ МАТВЕЯ В КОНТЕКСТЕ «ФИЛОСОФИИ СЕРДЦА» РУССКОГО РЕЛИГИОЗНОГО РЕНЕССАНСА

М.А. Булгаков, внутренне тяготевший к нравственно-этическому крылу Русского философско-богословского Ренессанса начала XX века (Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, Б.П. Вышеславцев, В.В. Розанов, Г.П. Федотов), в своем «закатном» романе художественно претворил корневую для русской культуры «идею созерцающего сердца», которую И.А. Ильин считал основой национальной религиозности. «Русский народ, – писал он, – принял христианство не от меча, не по расчету, не

страхом и не умственностью, а чувством, добротою, совестью и сердечным созерцанием» [1], потому что, как утверждал другой мыслитель русского Ренессанса, Б.П. Вышеславцев, «Христа нельзя воспринять иначе, как через посредство сердца» [2]. Проблема усвоения человечеством великого учения Иисуса Назарянина со всей остротой встает в романе «Мастер и Маргарита» в образе ученика Иешуа Га-Ноцри Левия Матвея, который попытался постигнуть сущность своего учителя и его проповеди о всеобщем добре с позиций рациональной логики – того «половинчатого знания», полнота которого доступна лишь *сердцу*.

В традиции восточной патристики, духовно освоенной русским Православием, как указывали многие философы и богословы (П.Д. Юрьевич, В.С. Соловьев, В.Г. Эрн, Б.П. Вышеславцев, свт. Тихон Задонский, свт. Феофан Затворник, свт. Игнатий Брянчанинов), сердце есть одновременно выражение и рационального, и иррационального начала в человеке, это «абсолютный центр», куда сходятся сознание и бессознательное, душа и тело, умопостигаемое и непостижимое. Более того, на рубеже XIX – XX веков в русской религиозной мысли сердце приобретает статус духовной универсалии, объемлющей весь внутренний мир человека. Поэтому традиционно противопоставляемые в западноевропейской культуре понятия «разум» и «чувство» утрачивают в философии русского Ренессанса свою диаметральную направленность, так как восходят к одному источнику, и образуют диалектическое единство – «феноменологию сердца».

В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков воплотил всю понятийную систему эйдоса сердце, представив целый спектр оттенков, какие только возможны при реализации данного смыслообраза в разных контекстах. Уже в "ершалаимских" главах – идейном центре произведения – мотив сердца становится доминирующим, но при этом в каждом конкретном случае он наполняется особым смыслом. Так, сердце Иешуа Га-

Ноцри – Иисуса из Назарета – уже в силу своего религиозного подтекста (в том числе сакрально-мистического, хотя и не выраженного эксплицитно) есть «центр богочеловеческой личности» (Б.П. Вышеславцев). Оно «обозначает всю живую личность Христа, только не во внешних ее проявлениях и обнаружениях, а во внутренней, скрытой, таинственной сущности» [3].

В образе Иешуа Булгаковым реализуется в абсолютном своем значении эйдос нравственности сердца, причем под нравственностью подразумевается внутренний закон, управляющий поступками человека, содержащийся в глубине, в самой сердцевине человеческой личности. Этот закон в определенном смысле и является той моральной силой, которая исходит от Га-Ноцри, движет его поступками и словами. Излучая добро, Иешуа незримо преображает всех тех, кто готов отворить душу благодатному свету. Более того, сам Га-Ноцри открыт миру, и эта его открытость, «душевное расположение» к каждому человеку есть непрееменный атрибут сердца – "мирного сердца". «Только мирный в сердце своем, – признавался С.Н. Булгаков в «Дневнике духовном», – может любить, радовать, помогать своим ближним, только мирный может различать доброе от злого, важное от неважного, нужное от ненужного» [4]. Иешуа Га-Ноцри предстает таким мирным человеком в романе Булгакова. Его сердце, в отличие, например, от сердца Левия Матвея, есть не источник внутренней борьбы, а вместилище божественной любви и гармонии, то есть мира.

Именно на уровне сердечности коренится главное отличие Га-Ноцри от его "ученика" Левия, который по своему миропониманию и жизнеотношению так же далек от Иешуа, как и прокуратор Пилат. Вообще, создавая свою версию евангельской истории, Булгаков представил Иисуса Назарянина трагически одинокой фигурой. Писатель сознательно отказался от важной для раннего христианства идеи апостольства как

ученичества и духовного посланничества. В романе, строго говоря, нет ни посланников Иешуа Га-Ноцри ("апостол" в переводе с греч. – посланник), ни его учеников в том богословском смысле слова, означающем восприемников божественной благодати. Пытаясь сосредоточиться на вселенской значимости подвига Иешуа Га-Ноцри, утвердившего собственной жизнью и смертью абсолютный нравственный закон, Булгаков предлагает принять истину во всей полноте без искажающего ее посредничества, даже самого талантливого и "боговдохновенного", каким является "каноническое" творчество святых апостолов. По утверждению Ж.Р. Колесниковой, «автором исключается не только истинность Евангелия от Матфея, но и сама идея о возможности существования каких-либо иных истинных пожизненных записей за Иешуа» [5].

Между бродячим проповедником и миром, к которому обращено его Слово, обнаруживается непреодолимая дистанция. Видимо, поэтому у Га-Ноцри нет единомышленников, хотя они и невозможны принципиально – в противном случае миссия Иешуа была бы лишена всякого смысла и его проповедь потонула бы в хоре подобных голосов. Левий Матвей, называющий себя «верным и единственным учеником» Га-Ноцри, играет роль исключительно хронографа, с тщательностью фиксирующего слова и поступки «бродячего философа» для назидания потомкам, но не постигающего их духовно-нравственной глубины. Поэтому эти "документальные" писания Левия, «свидетельства очевидца», вряд ли могут служить основанием для признания их автора сопричастным божественной истине. К тому же сам Иешуа «однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся»: «Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты, бога ради, свой пергамент» [6].

Га-Ноцри и впрямь мог опасаться, что его слова будут неправильно поняты, так как свои мысли он облекал в образные, метафоричные

формы, воспринимать которые буквально, не проникая в их многосложный подтекст, – значит совсем не понимать их смысл. Так осталась никем не разгаданной аллегория Иешуа о том, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» [7]. Эти слова Га-Ноцри «сказал так, чтобы было понятнее», однако именно за них его и схватили легионеры Крысобоя, далекие от проникновения в их глубинное содержание. Булгаков очень точно уловил характерную особенность эпохи раннего христианства, когда в речах проповедников, по замечанию И.С. Свенцицкой, «многозначная образность заставляла слушателей не понимать смысл, а догадываться о нем, и эти догадки воспринимались как откровение свыше» [8]. «Не логикой, а вдохновением», не разумом, а сердцем нужно постигать и нравственные заветы Иешуа Га-Ноцри, для того чтобы, усвоив их, воплотить в жизнь.

"Ученик" же Иешуа, Левий Матвей, совершенно не намеревался претворить в действительность великое этическое учение Га-Ноцри. Более того, он не стал последователем и продолжателем идеи абсолютного добра, не говоря уже о «непротивлении злу насилием». Скептическое отношение Левия к гуманистической максиме Иешуа («злых людей нет на свете») было продиктовано хорошим знанием сборщиком податей сырой реальности, где нет места прекраснодушию и наивной мечтательности. Уже после смерти бродячего философа, вызванный на допрос к Пилату, Левий Матвей поведал прокуратору о равнодушии жителей Ершалаима к участи Иешуа, с которой он не может мириться и готов сам расправиться с бесчестным предателем, выдавшим наивного мудреца в руки первосвященника: «Ты, игемон, знай, что я в Ершалаиме зарежу одного человека» [9]. Гибель праведника, невинно осужденного на казнь, по его глубокому убеждению, не может не отозваться жестокой, но справедливой местью, а потому, уверял он прокуратора, «кровь еще будет» [9]. Здесь как раз и коренится глубокое непонимание Левием

Матвеем, живущим по законам суетного мира, жертвенного подвига Иешуа, который, будучи «не от мира сего», доказал бессмысленность «насилия над людьми», порождающее зло и злобу. Га-Ноцри сознательно разорвал этот порочный круг, добровольно приняв смерть, не вступив на путь борьбы, даже борьбы за добро.

Постичь внутреннюю сущность такого поступка Иешуа оказывается не под силу человеку рассудочному, каким в романе и предстает Левий. Еще сборщиком податей, впервые услышав проповедь Га-Ноцри, он удивился его искренней убежденности в том, что все люди добрые. Эта сама по себе иррациональная мысль заронила в его душе сомнение, но вместе с тем оказалась отправной точкой его духовного поиска. Под влиянием человеколюбивых идей Иешуа Матвей, отличавшийся угрюмым и суровым характером, постепенно «стал смягчаться» [10], то есть начал отказываться от привычных, твердых, казалось бы, навсегда устоявшихся взглядов на жизнь.

В результате – неожиданно для самого себя – он «наконец бросил деньги на дорогу», презрев "объективные" ценности в надежде обрести что-то более существенное. А для этого необходимо было прежде всего разгадать Иешуа Га-Ноцри, посмотреть на мир его глазами, *научиться* у него мудрости. Так Левий Матвей становится "учеником" «бродячего философа», совершая своего рода духовный эксперимент (вообще в творчестве М.А. Булгакова социальный, философский, нравственный эксперимент является одним из главных приемов в воплощении идеино-го замысла как отдельных сцен, так и целых произведений).

Никакого внутреннего родства,озвучия в мировосприятии Иешуа и Левия, необходимого для отношений единомышленников, учителя и ученика писатель не подчеркивает. Вообще «ученик» – это духовно близкий учителю человек, его завещание миру. Га-Ноцри же не считает Матвея своим учеником, для него он лишь «спутник» [10]. На этом спе-

циально акцентирует внимание Булгаков, сопоставляя (и даже противопоставляя) своих героев на всех уровнях – от душевно-духовного, мировоззренческого до экзистенциального. И это не случайно.

Литературоведы уже отмечали, что «образ ученика Иешуа задуман был как весьма неоднозначный и противоречивый, несущий огромную смысловую и функциональную нагрузку» [11]. Однако булгаковедение долгое время не проявляло сколько-нибудь значительного интереса к данному персонажу, не пыталось раскрыть его «личностное поле», заглянуть в его душу-сердце, хотя мотив сердца сопровождает героя на протяжении всего романа. Исследователи, анализировавшие «древние» главы «Мастера и Маргариты», вполне единодушны в оценке Левия: в качестве главных черт они отмечают в нем «жестокосердие и фанатизм» (Н.П. Утехин), называют «догматиком», «производящим отталкивающее впечатление своей неуравновешенностью и умственной ограниченностью» (В.М. Акимов, Н.К. Гаврюшин).

Общим местом стало суждение Б.В. Соколова о том, что «единственный ученик Га-Ноцри не усвоил его проповеди ненасилия и признания всех людей добрыми» [12]. По существу своему верное, это утверждение тем не менее не объясняет причину невосприимчивости Матвея к словам Иешуа. Недопонимание, возникающее между ним и «учителем», на наш взгляд, кроется в том, что все речи Га-Ноцри обращены прежде всего к сердцу человека. Они имеют интровертную траекторию, идущую внутрь человеческой личности. Духовное же движение Левия отличает экстравертная направленность – вовне, наружу, на видимую и объясненную разумом поверхность. Это совершенно иной тип духовности, в основе которого лежит *рассудочная вера* в возможность просветления человечества личным героическим примером. Поэтому морально-этическое учение Иешуа, прошедшее сквозь призму «ограниченного» разума Левия Матвея, остается непонятым им в своей глубинной основе.

«Неправильно» записывавший за «бродячим» пророком, то есть пропускавший его слова через свой ум, Левий в своих «логиях» отразил лишь собственное видение Иешуа, ничего общего не имеющее с реальным мудрецом из Гамалы. Будучи неотлучным спутником Га-Ноцри в его странствиях, он знал о жизни Иешуа больше, чем кто бы то ни было, но знание фактов еще не есть знание сущности, открывающейся исключительно вере. А вера как форма абсолютного знания («вера есть тоже знание», «но знание высшее и полное, видение всего, безграничности», – замечал Н.А. Бердяев [13]) оказалась недоступной Матвею – человеку приземленному и духовно неподвижному. Ему совершенно непонятна была жизнь Иешуа, свидетелем которой он явился, но еще более неясной предстала его смерть-жертва, смерть-подвиг. У Левия не возникло и доли сомнения, что совершившаяся казнь Га-Ноцри есть расплата за его чрезмерную доверчивость и превознесение людской доброты, которая на самом деле лишь фантом, иллюзия наивного мечтателя. Преобразить мир любовью, с точки зрения бытового сознания Левия Матвея, как и Иуды из Кириафа, так же невозможно, как отменить совершившийся факт – гибель праведника, которая должна остаться в памяти потомков как гневный укор человечеству. Именно так понимал свое назначение (донести до будущих поколений судьбу лучшего человека на земле) «ученик» Га-Ноцри Левий Матвей, оказавшийся тем «одним» на Лысой Горе, которого автор называет «единственным зрителем, а не участником казни» [14].

В христианстве нет и не может быть сторонних наблюдателей – каждый верующий со-распят с Христом, приобщен к Его искуплению грехов мира, заслуживая тем самым прощение собственных грехов. Путь страданий христианина – это путь, тождественный очищению, и его прошли все ученики библейского Иисуса, в том числе евангелист Матфей: по церковному преданию, он «мученически скончался от огня в

Ефиопии» [15].

Булгаковский же персонаж не способен на высокое самоотречение, точнее, на духовный порыв, идущий из глубины чистого и цельного сердца. Левий Матвей постоянно раздираем, с одной стороны, своей рассудочностью, а с другой – необузданными страстями. Отсюда его неравновешенный характер, его метания из крайности в крайность. Психологически точно писатель передает состояние Левия в тот момент, когда его душу терзают муки совести: ведь именно он оказался причастен к гибели Иешуа, так как не смог быть с ним рядом во время ареста римскими легионерами («Вот в этом-то и заключалась первая ошибка Левия Матвея. Зачем, зачем он отпустил его од-ногого!» [16]).

Обостренная рефлексия явилась причиной принятия аффективного решения – достать нож и убить им своего учителя, освободив его тем самым от страданий («Одного мгновения достаточно, чтобы ударить Иешуа ножом в спину...» [17]). Все это служит примером того, как в одной душе борется долг (не оставлять Га-Ноцри) и страсть, граничащая с помешательством. «Долг и страсть находятся в таких же коррелятивных связях, как разум и чувство, “ум” и “сердце”» [18].

В образе Левия Матвея эта разнонаправленность двух важнейших духовных центров личности (ум и сердце) предельно обнажается, но иногда в романе возникают ситуации, когда мысли и чувства, определяющие поступки этого героя, его взгляд на мир, смешиваются, переплавляются, образуя некое нерасчлененное единство. Левий Матвей бежал по Яффской дороге в надежде догнать скорбную процессию, ведущую арестантов к месту казни. «По временам ему приходилось валиться прямо в пыль и лежать неподвижно, чтобы отдохнуться. И так он лежал, поражая проезжающих на мулах и шедших пешком в Ершалаим людей. Он лежал, слушая, как колотится его сердце не только в груди, но и в голове и в ушах», горяча, воспламеняя их (курсив наш. - И.У.) [19].

В такой распаленной гневом и отчаянием «горящей <...> голове прыгала только одна горячечная мысль» (курсив наш. – И.У.) [19] – мысль о справедливой мести за Га-Ноцри. Горячее, разгоряченное, пылающее обидой сердце помутило разум Матвея, переставшего думать спокойно, расчетливо-холодно, взвешенно. Здесь Булгаков обыгрывает устойчивые в русском языковом сознании идиомы «горячее сердце» и «холодная голова», рождающие в тексте образ «горячечной мысли», возникающей в «горящей голове».

Эпитет *горячечный* семантически амбивалентен: с одной стороны, от глагола «горячиться» он актуализирует значение аффективности, неразумности действий (к тому же здесь обнаруживается скрытый оксюморон – «неразумная мысль», то есть мысль, явившаяся без посредства мышления, в бреду, горячке), с другой – объясняет муки совести, разgorающиеся у Левия, парализующие волю, физически и духовно обессиливающие.

Опираясь на русскую философскую традицию, связанную с осмыслением «феноменологии сердца», М.А. Булгаков развивает идею Б.П.Вышеславцева о внутреннем единстве ума и сердца, «ум в конце концов, – писал мыслитель, – укоренен и центрирован в сердце» [20]. Воссоздавая внутреннее состояние Левия Матвея в момент наивысшего духовного напряжения, Булгаков показывает взаимопроникновение головного и сердечного начал. Причем образ сердца, бьющегося в голове, символически передает пробуждение совести у рассудочного человека. Процесс такого пробуждения сопряжен с физическим страданием (он существенно совпадает с нравственным преображением человека, получающим духовный дар свыше, что гениально было воплощено А.С.Пушкиным в «Пророке»): ученика Га-Ноцри «затрясло, тело его наполнилось огнем, он стал стучать зубами и поминутно просить пить» (курсив наш. - И.У.) [21].

Проснувшаяся в сердце рационалиста Левия совесть обострила в нем чувство вины перед учителем за то, что не уберег его, отпустил из Вифании в Ершалаим, где и оказался свидетелем казни праведника. В отличие от Левия Матвея, горестно страдавшего от того, что он стал свидетелем гибели Га-Ноцри, герой из одноименного рассказа Л.Н. Андреева, воссоздавшего ситуацию, нравственно и психологически сходную с той, что разворачивается в булгаковском романе, Бен-Товит (1905), человек рассудочный и сердечно черствый, «проморгал распятие Христа, так как в этот день у него нестерпимо болели зубы» [22]. Формальная, типологическая смежность сюжетов, развиваемых Л.Н. Андреевым и М.А. Булгаковым, обнаруживает идеино-смысловые и образные переклички при решении важной для христианского сознания проблемы – проблемы преодоления человеком самодовольной ограниченности собственного разума. Так, главный герой андреевского повествования, иерусалимский торговец Бен-Товит, «был добрый и хороший человек, не любивший несправедливости» [23]. Однако «в тот страшный день, когда совершалась мировая несправедливость и на Голгофе среди разбойников был распят Иисус Христос», его охватила сильнейшая зубная боль: «весь рот и голова полны были ужасным ощущением боли, как будто Бен-Товита заставили жевать тысячу раскаленных докрасна гвоздей» [23].

За конкретными бытовыми, психологическими деталями, на которые автор обращает особое внимание, пропадает бытийный план, и боль Товита приобретает символическое значение: муки головы – это расплата прагматичного торговца за пренебрежение сердцем, жаждущим божественной любви – того чуда, которое не доступно разуму и которое возможно только по вере. Поэтому когда жена Бен-Товита упомянула о даре Иисуса врачевать недуги, он иронично, но вместе и вызывающе ответил: «Ну конечно! Пусть бы Он исцелил вот мою зубную боль» [24]. И

эта просьба не замедлила исполниться, хотя «разумный» торговец был абсолютно убежден в том, что ему «помог в конце концов крысиный помет» [24] – «реальное» лекарство, которое он принял.

Образ рассудочного человека, представленный Л.Н. Андреевым, перекликается с персонажами-рационалистами М.А. Булгакова. Левия Матвея роднит с Бен-Товитом недоверие к сердцу и превознесение «головного» начала в познании мира. Герой Андреева, полагавшийся в жизни исключительно на свой практический разум, «голову», впервые испытывает нестерпимую боль, идущую как раз от головы, которую и винит в своих страданиях, клянется даже «разбить себе голову о камень, если не утихнет боль» (курсив наш. – И.У.) [25]. Мотив камня появляется и в романе «Мастер и Маргарита», обнаруживая внутреннюю связь андреевского героя с Левием, который, отчаявшись спасти Иешуа, в ожидании казни «сидел на камне с самого начала, то есть вот уже четвертый час» [26].

Играющий важную роль в «древних» главах булгаковского романа, этот мотив сопряжен с символическим раскрытием «слепоты, бесчувственности, бессердечия, жестокости, черствости души» [27] – рационализма персонажей. В русской религиозной философии начала XX века, в ее антиинтеллигентском крыле (Л.И. Шестов, С.Н. Булгаков, П.А.Флоренский, С.Л. Франк), культивировавшем «чистую веру», не доступную критике с позиций логического мышления, с подачи Шестова утвердилось парадоксальное понимание человека «разумного», то есть обоготворяющего рацио, поклоняющегося рассудку, как человека «каменного». Булгаков, хорошо знавший полемически заостренное творчество этого философа, замечательного исследователя Достоевского, художественно реализовал многиеозвучные ему идеи мыслителя, в том числе идею «превращения живых людей в камни» при попытке обрести истину исключительно разумом [28]. Не случайно Понтий Пилат,

человек ищущий смысл бытия, стремящийся познать истину рационально, на допросе Га-Ноцри «сидел как каменный, и только губы его шевелились чуть-чуть при произнесении слов. Прокуратор был как каменный, потому что боялся качнуть пылающей адской болью головой» (курсив наш. – И.У.) [29]. Каменный интерьер, окружающий героя в романе – это реализация метафоры окаменелого сердца, каменной души, сущность которой образно определил Б.П. Вышеславцев: «Неспособность любить есть “окаменение сердца”» [30].

Мотив сидения на камне сопутствует в романе не только Понтию Пилату, но и Левию Матвею. В мифopoэтическом сознании такое сидение всегда «ассоциируется с тяжелым наказанием» [31]. По свидетельству О.М. Фрейденберг, в европейской культурной традиции «акт сиденья отождествляется с преисподней» [32]. В этом смысле наказание Понтия Пилата, когда он «около двух тысяч лет» был прикован к «тяжелому каменному креслу», сродни адовому искуплению. Однако Левий Матвей тоже сидит на камне, и он, безусловно, наказывается в романе за свое отступление от сердечности учения Га-Ноцри, но в вечности ему все же даруется свет, а не тьма (преисподня).

Кажущееся нелогичным решение судьбы бывшего сборщика податей, человека жестокого, по определению Пилата («Ты жесток, а тот жестоким не был» [33]) и идейно далекого от своего учителя, в романе убедительно мотивировано. Жестокость Левия, как ни парадоксально, оказывается обратной стороной его человечности и в некотором роде свидетельствует не столько о душевном расстройстве героя, потрясенно-го казнью Га-Ноцри, сколько о его нравственном выздоровлении, проявляющемся в отзывчивости на муки ближнего. Левий Матвей, не способный изменить предустановленный порядок вещей, направляет все свои волевые усилия на то, чтобы если не предотвратить гибель Иешуа, то, по крайней мере, облегчить его страдания. В этом проявляется деятельная

любовь, заповеданная Спасителем. Только такая любовь, возгорающаяся в сердце, способна все оправдать, как оправдывает она в глазах Булгакова и Левия Матвея.

В этом плане образ Левия близок герою одноименной повести Л.Н.Андреева – Иуде Искариоту. «Кто любит, тот не спрашивает, что делать!» – негодовал он. – «Он идет и делает все. Он плачет, он кусается, он душит врага и кости ломает у него. Кто любит! Когда твой сын утопает, разве ты идешь в город и спрашиваешь прохожих: «Что мне делать? Мой сын утопает!» – а не бросаешься сам в воду и не тонешь рядом с сыном. Кто любит!» [34]. Эти страстные слова Иуды были обращены к ученикам Иисуса, которые оставались невозмутимо спокойными даже в момент распятия Христа, поскольку твердо знали о его предопределении и свято верили в величие его жертвы. Л.Н. Андреев подчеркивает, что апостолы любили не самого Иисуса, а его благородную миссию («Он весь грех людей взял на себя. Его жертва прекрасна! – настаивал Иоанн» [35]). По убеждению Искариота, ученики Спасителя в некотором смысле провоцировали гибель своего учителя, и потому на их совести лежит бремя ответственности. «Предатели, предатели, что сделали вы с землею?» – проклинал апостолов Иуда. – «Теперь смотрят на нее сверху и снизу и хохочут и кричат: посмотрите на эту землю, на ней распяли Иисуса! И плюют на нее – как я!» [35].

Но в отличие от апостолов андреевской повести булгаковский Левий совершенно не приемлет добровольной смерти Иешуа. Для него Га-Нацри важен не как носитель абсолютной идеи, а как человек, искренне верящий в добро и милосердие, пробуждающий в душах людей светлые чувства. Убедившись в неотвратимости жестокой казни невинного проретника, Левий Матвей «швырнул на землю бесполезно, как он теперь думал, украденный нож, раздавил флягу, лишив себя воды, сбросил с головы кефи, вцепился в свои жидкие волосы и стал *проклинать себя*»

(курсив наш. – И.У.) [36]. Иуда Искариот у Андреева обрушивается с проклятиями на апостолов – верных учеников Иисуса, светлое учение которого они призваны нести в мир («А что такое сама правда в устах предателей? Разве не ложью становится она?» [37]), в то время как булгаковский Левий сомневается не в человеческой (земной) правде, а в правде божественной. И его проклятие – это проклятие Создателю, допустившему величайшую несправедливость. «Тогда Левий закричал:

– Проклинаю тебя, Бог!

Осипшим голосом он кричал о том, что убедился в несправедливости Бога и верить ему более не намерен.

– Ты глух! – рычал Левий <...> Ты бог зла. Или твои глаза совсем закрыл дым от курильниц храма, а уши твои перестали что-либо слышать, кроме трубных звуков священников? Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» [38].

Свои гневные слова Творцу Левий Матвей посыпал не в уединении храма, в благоговейной тишине и молитвенном сосредоточении, а сидя на камне у подножия Лысой Горы, опаляемой нестерпимо жгучим солнцем. Булгаков обыгрывает древний сакральный ритуал непосредственного общения человека с Богом на пограничье между миром земным и миром небесным. Камень в этом эпизоде является «естественным алтарем для обозначения места встречи с Богом» [39], которому бросает вызов уязвленный вселенской несправедливостью ученик Га-Ноцри. Дерзость Матвея лишь на первый взгляд кажется сродни богохульству. Нам представляется, что поступок Левия лишен разрушительного пафоса.

После тщательной текстологической работы над романом, проведенной Л.М. Яновской, в книге Булгакова восстановили авторское написание слова «Бог» с заглавной буквы. В данном фрагменте это слово

имело двойное начертание – с прописной и строчной буквы. В результате такого правописания обнаружилась до того незамеченная внутренняя сложность монолога-проклятия Левия Матвея. В одном контексте столкнулись два диаметрально противоположных представления о Боге. С одной стороны, Левий проклинает Бога как «всемогущего» Творца, создавшего человека по своему образу и подобию, поскольку видит бессилие такого Бога, не способного спасти праведника, и бессилие самого праведника, оказавшегося один на один перед лицом вечности (в этом бессилии, вероятно, и есть подобие человека Богу). Но, с другой стороны, Левий проклинает не столько «бессильного» Бога, которого ему просто жаль, сколько бога «глухого», «черного», абсолютно равнодушного к человеку, того самого *бога*, которого можно «заклясть» курильницами храма, трубными звуками священников, с которым можно вступить в сделку разбойникам и фарисеям. И такому богу действительно нет дела до человека, «подобного Иешуа», «сжигаемого солнцем на столбе» [40].

Если Бог \ бог не может ничем помочь Га-Ноцри, то Левий Матвей вопреки ему готов идти навстречу своему учителю, чтобы быть с ним рядом. Так в его сознании возникает парадоксальная мысль, от которой «*похолодело сердце* бывшего сборщика» [41], – «ударить Иешуа ножом в спину, крикнув ему: «Иешуа! Я спасаю тебя и ухожу вместе с тобою! Я, Матвей, твой верный и единственный ученик!» (курсив наш. – И.У.) [42].

Здесь явно ощутима внутренняя связь между образом Левия Матвея из булгаковского романа и образом Иуды Искариота из повести Андреева. И в романе Булгакова, и в повести Андреева Бог-Сын предает свою жизнь в руки Бога-Отца. Андреевский Иуда, совершая предательство, своего рода духовный эксперимент, задуманный для проверки верности учеников Иисуса, после казни Христа, «простирая вверх властную

руку», воскликнул: «Я иду к нему! <...> Кто за Искариотом к Иисусу? <...> Я иду к тебе. Встреть меня ласково, я устал, я очень устал. Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю» (курсив наш. – И.У.) [43].

В художественном мире повести Андреева Иуда, лишаясь однозначно негативной коннотации, идущей от канонической евангелистики, предстает верным и единственным учеником Иисуса, ценящим не его великую миссию, а его великую человечность. И в этом смысле андреевский персонаж близок булгаковскому Левию. Более того, само сближение этих образов позволяет обнаружить принципиально важные нюансы, уточняющие духовное пространство каждого из них. Так, Иуда, оказавшийся по велению божественного промысла причиной (и условием) гибели Христа и его посмертной славы, предстает истинным учеником Иисуса, и потому вместе с ним (по вере его – «Я буду возле Иисуса!» [44]) вновь придет на землю, возвещая «благую весть». В версии Л.Н.Андреева высвечивается скрытая сущность Искариота – его apostольство (посланничество), но оно осуществляется не в его земной жизни, а в «жизни будущего века». Точно так же проявляется апостольство и Левия Матвея, которого Иешуа Га-Ноцри спустя почти две тысячи лет посыпает «на каменную террасу одного из самых красивых зданий в Москве» [45], чтобы объявить высшую волю Мастеру и Маргарите.

Таким образом, только в метаистории персонаж М.А. Булгакова проявляет себя как по-настоящему верный ученик Иешуа («Я не раб... я его ученик» [46] – гордо говорит Левий Матвей Воланду). Противопоставление свободного ученичества, допускающего отход от беспрекословного следования заповедям учителя, но сохраняющего с ним и его заветами внутреннюю связь, духовному рабству, лишающему самого ученика его собственного пути, появляется в романе не случайно. В эс-

тетической системе Булгакова духовное рабство всегда сопряжено с ограниченностью разума, его окаменелостью, затверженностью, сковывающих в тиски человеческую душу.

Поэтому заявленная в произведении оппозиция ученик / раб, реализуемая писателем и в «древних», и в современных главах, приобретает дополнительную семантическую окрашенность, актуализируя антитезу ум / сердце. Свободное ученичество невозможно без со-мыслия, со-чувствия, со-понимания мира, жизни, человека с тем, кто учит. Оно невозможно без сердечного порыва, потому что свобода, по верному наблюдению Б.П. Вышеславцева, является «свойством сердца», а не разума, упорядочивающего, сковывающего законами «живую жизнь». «Свободу нельзя обосновать по закону достаточного основания» [47]: она всегда противна разуму-рабству. Так, Левий Матвей, мучительно преодолевая свою рассудочную житейскую логику, рабское следование буквально понятому учению Га-Ноцри, растапливает в вечности свое «похолодевшее» сердце и становится поистине «верным и единственным учеником» Иешуа Га-Ноцри, его вестником (греч. «ангелом») и посланником (греч. «апостолом»).

Таким образом, совершается иррациональная, на первый взгляд, метаморфоза героя, внешне (по законам разума) кажущаяся немотивированной, но имеющая неоспоримую внутреннюю «логику» – логику сердца, ту самую, которая в философии XX века получила название «феноменологической». Следование именно этой «логике», на наш взгляд, делает возможным адекватное прочтение идейно-художественного содержания романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – и не только образа Левия Матвея, но и Иуды из Кириафа, в восприятии которого существует сложившийся веками стереотип.

§7. РАЦИОНАЛЬНЫЙ И ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ СМЫСЛ ОБРАЗА ИУДЫ ИЗ КИРИАФА

Особым смыслом наполняется в художественной структуре романа «Мастер и Маргарита» евангельская история об Иуде. Следуя основной канве новозаветного повествования, писатель представляет собственную версию «вечного» сюжета, так расставив смысловые акценты, что известные события приобретают совершенно иное содержание, отличное как от устоявшихся христианских канонов, так и от их секулярных истолкований, неоднократно предпринимавшихся в мировой культуре. Как верно заметил рефлектирующий персонаж горьковского романа Клим Самгин, «в XX веке Иуда весьма часто является героем поэзии и прозы, – героем, которого объясняют и оправдывают» [1].

Характеризуя духовную атмосферу начала XX столетия, ознаменованную всплеском «теургической мысли» (так, кстати, называли идейное обоснование сакрально-мистического «Богоискательства» иrationально-интеллектуального «Богостроительства» мыслители русского религиозно-философского Ренессанса), М.А. Волошин в своем эссе «Лики творчества» утверждает: «Если есть такой вопрос, который можно считать главным моральным вопросом нашего времени, то это вопрос об Иуде» [2].

Нравственная проблема, скрытая в личности Искариота, ставшая особенно актуальной на рубеже XIX – XX веков, – это проблема предательства великого гуманистического учения Иисуса Назарянина как теми, кто формально причислял себя к Церкви, но не следовал самоутверженно за Христом (часть консервативного духовенства, почитавшего букву, а не дух Закона), так и теми, кто, порвав со всеми традициями, поступившись этическими устоями своих отцов, без Христа намеревался

учредить «Царство Божие на земле» (ориентированная на позитивизм и марксизм русская интеллигенция). И «богоискатели» (Д.С. Мережковский, Н.М. Минский, Д.В. Философов), и «богостроители» (М. Горький, А.В. Луначарский, А.А. Богданов), увлеченные собственными социально-религиозными доктринаами, основанными на незыблемых христианских ценностях, в своих идеологических построениях, как ни парадоксально, все дальше уходили от «живого» Христа, пренебрегая, а подчас и намеренно отступая от Его заветов.

Будучи свидетелем духовной девальвации евангельских истин, особенно в 20-е годы, когда религиозная мысль в России оказалась либо под запретом, либо подверглась «искоренению», а леворадикальное крыло русского «образованного класса» инициировало политику воинствующего атеизма, М.А. Булгаков по-своему попытался осмыслить нравственно-философские и психологические источники предательства Нового Завета, данного Богом миру, предложив собственную интерпретацию библейского образа Иуды. Писатель опирался на богатую историко-литературную традицию в изображении проклятого Церковью апостола, восходящую к апокрифическим легендам, гностическим хроникам раннего средневековья, трудам отцов и учителей Церкви (Ориген, Св. Ефрем Сирин, Св. Ириней Лионский), художественным и философским произведениям К. Брентано, К. Вейзера, Т. Гедбарты, Н.Н. Голованова, Л.Н. Андреева, А.М. Ремизова, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова. Используя конкретные библейские типы, суггестирующие комплекс готовых ассоциаций, автор «русского метаромана XX века» (А.В. Злочевская) намеренно отказался от сложившихся представлений о Христе и Его учениках, тем более от раз и навсегда указанных Священным Писанием движущих мотивов, определяющих поступки персонажей сакрального текста.

Вольное обращение Булгакова с Библией, вменяемое ему в вину

современными исследователями-богословами (Л. Лебедев, М. Дунаев, М. Ардов), отнюдь не выходит за рамки «допустимого»: отечественная культура знает немало примеров свободного переложения как ветхозаветных, так и новозаветных преданий в произведениях даже таких несомненных ревнителей христианства, как Н. В. Гоголь и Ф. М. Достоевский. Дело в том, что хотя «Священное Писание не является литературным текстом как таковым, его, – по мнению В. Ляху, – все-таки можно осмысливать как вполне литературный текст», доступный разнообразным интерпретациям [3].

В самом начале XX века в России начинает активно разрабатываться, по свидетельству Г. П. Федотова, «новый литературный подход к евангельским текстам» [4], которые, не теряя своей сакральной сущности, рассматриваются как произведения изящной словесности. Следовательно, к ним вполне применимы эстетические критерии. Однако «художественное произведение, – замечает Г. П. Федотов, – дано не как приложение эстетических законов – существуют ли они или не существуют. Оно создается конкретной интуицией художника, который из данных элементов строит нечто неповторяющееся» [5].

Поэтому весь аромат «Библии – книги *былой*», по словам В. В. Розанова, заключается отнюдь не в самих фактах священной истории, о которых мы «думаем, что “этого никогда *не было*” или что это, бесспорно, происходило *иначе*» [6], а в том, как эти факты преподносятся «написателем или написателями отдельных библейских книг», созданных по Божиему вдохновению (курсив В. В. Розанова. – И. У.). Отсюда боговдохновенность великой Книги. На это одним из первых обратил внимание В. В. Розанов, автор двух замечательных статей о Библии как литературном шедевре («Библейская поэзия», «О Песне Песней»). Философ весьма точно указал на поэтическую природу Священного Писания: «Библия – календарь человечества, развернутый в поэму» [6], в которой

сосредоточена мудрость тысячелетий, дан Богом Ветхий и Новый Завет, открывающий путь в обетованное царство Духа. «Каждый может повторя его, раскрывая в нем свою метафизическую глубину достигнуть того, что стоит назвать “этической гениальностью”» [7].

Таким образом, в сознании человека XX столетия, в том числе и религиозного, Библия предстает поистине Книгой о мире, воспринимается не только как сакральный текст, но и как величайший литературный памятник, который возможно интерпретировать с разных мировоззренческих, философских, методологических позиций. Это и сделал М.А. Булгаков, предложив собственное видение Иуды, равно как всех остальных героев «евангельского» повествования. Разрабатывая духовно-идеологическую концепцию «ершалаимских» глав, художественно исследуя нравственные первоистоки личности, автор «Мастера и Маргариты» помещает персонажей своего произведения, занимающих в вечной иерархии определенное место, в систему координат «головного» и «сердечного» миросозерцания. Так, Иешуа Га-Ноцри гармонично соединяет в себе осердеченный ум и одухотворенное сердце, Понтий Пилат предстает воплощением неосердеченного рассудка, Левий Матвей, мучительно сочетающий две крайности – сердечность и рациональность, постоянно раздираем внутренней борьбой между этими началами.

В галерее библейских образов, воспринятых Булгаковым сквозь призму «интеллигентского христианства», то есть с позиций этических, особое место занимает и апостол, предавший, по Евангелию, Иисуса Назарянина. Но в отличие от библейского романного образ не имеет никакого отношения к «бродячему философу» Га-Ноцри, «генетически» восходящему к Христу: Иуда из города Кириафа – просто работник мебельной лавки. Едва ли не второстепенный, этот герой булгаковского романа не привлекал к себе внимание литературоведов, а если и попадал в их поле зрения, то оценивался, как правило, вслед за евангельским

прототипом, слишком упрощенно – «корыстолюбивый и исполнительный» [8], «подлый провокатор и доносчик» [9].

В том, что этот библейский персонаж появляется эпизодически, занимая небольшое романное пространство, есть, без сомнения, какая-то интрига, какой-то авторский умысел. Вряд ли Булгаков хотел воссоздать фигуру прямолинейную и однозначную, лишенную внутренней сложности, к тому же его цель, как нам представляется, отнюдь не ограничивалась констатацией факта предательства (оно, кстати, в романе не является центральным событием, предвещающим катастрофу космического масштаба, а служит лишь эпизодом в мировой драме). Писателя, в первую очередь, волновал принципиально важный, онтологический и экзистенциальный вопрос: что движет поступками Иуды из Кириафа – голова или сердце, разум или страсть, свобода или необходимость, предопределенность или случайность в выборе того жизненного пути, что оказался роковым для судеб Вселенной.

Разрешить эту проблему – значит раскрыть сущность преступления Иисуса, тем более что сам «вопрос о том, почему Иуда предал Господа», занимает человечество на протяжении столетий и вызывает разнообразные, подчас диаметрально противоположные ответы. За многовековую историю христианства накопилось немало взаимоисключающих суждений, касающихся как личности и судьбы самого Иуды, так и мотивов его предательства, причина которого, по мнению евангелистов, коренится в алчности, «сребролюбии» Иуды. Однако апелляция исключительно к корыстолюбию Иисуса, идущая от Иоанна Богослова, не является убедительной. «Считать, что Иудой руководила только алчность, – как верно замечает о. А. Мень, – значит неправомерно упрощать евангельскую трагедию» [10]. Гностическая секта кайнитов видела в поступке апостола «исполнение высшего служения, необходимого для искупления мира и предписанного самим Христом» [11]. Кстати говоря,

эта идея получила свое художественное воплощение в произведениях Л.Н. Андреева («Иуда Искариот») и М.А. Волошина («Иуда апостол»). Сторонники и последователи А. Швейцера склонны объяснить действия Искариота с политических позиций, поскольку, по их убеждению, Иуда «выдал своим нанимателям те или иные «криминальные» высказывания Христа или аспекты его учения» [11]. Существует также мнение, зафиксированное богословской литературой, что апостол «предал Христа из религиозного фанатизма, разочаровавшись в нем и признав его лже-Мессией, которого нужно предать во имя законной правды» [12].

Работая над романом, М.А. Булгаков, прекрасно знавший мировую культуру, историко-христианскую литературу, учитывал все многообразие версий, связанных с судьбой Искариота. Некоторые из них в той или иной степени отразились в тексте произведения. Это проявилось на уровне восприятия Иуды тремя главными героями ершалаимских сцен – Понтием Пилатом, Афрацием и Иешуа Га-Ноцри, которые по-разному оценивали юношу из Кириафа и мотивы его преступления.

Если «бродячий философ», убежденный в том, что «злых людей нет на свете», видит Иуду как «очень доброго и любознательного человека» [13], то прокуратор, живущий в мире, где все рационально объяснено и взаимообусловлено, смотрит на человека, предавшего наивного мечтателя, как на расчетливого корыстолюбца, готового пойти на сговор с первосвященником, чтобы утолить свою « страсть к деньгам» [14]. Именно ради денег, полагал Пилат, лукавый меняя «так радушно принял у себя этого безумного философа» [15], исполняя коварный план верховного служителя ершалаимского храма.

Причастность Иуды, «личного агента» первосвященника [16], к идеологическому противнику Понтия Пилата – Каифе будет постоянно тревожить игемона, почувствовавшего угрозу собственной жизни в действиях человека из Кириафа, от которого уже пострадал невинный муд-

рец Га-Ноцри. Не случайно прокуратор, преодолевая свойственный ему порок (трусость), на который указывал еще Иешуа, отдает скрытый приказ – расправиться с Иудой, думая больше о том, как обезопасить себя, чем о справедливом наказании виновника ареста «бродяги». К тому же Пилат вполне осознает, что вся история с Иешуа причинит ему самому немало неудобств. «Если бы тебя зарезали перед твоим свиданием с Иудою из Кириафа, право, это было бы лучше» [17], – признавался прокуратор на допросе арестанту, а после «руки потер, как бы обмывая их» [17]. Так в романе образно преломляется знаменитый евангельский эпизод, когда Пилат «взял воды и умыл руки» [18], расписавшись в собственном бессилии изменить судьбу праведника.

В сознании Понтия Пилата сложилось свое представление о предателе, в котором абсолютизовались те его черты, о каких поведал Афраний, – холодная расчетливость и стремление угодить сильным мира сего. Подобный штамп, «формула» (готовая истина) игемону казались достаточными, чтобы постичь сущность человека, привыкшего во имя корыстных целей переступать через нравственные принципы. Поэтому Пилат был убежден, что обладатель этих качеств должен быть хитрым старцем. «Ах, жадный старик из Кириафа, – улыбаясь, заметил прокуратор. – Ведь он старик?» Мудрый Афраний «любезно ответил»: «Прокуратор никогда не ошибается, но на сей раз ошибся... человек из Кириафа – молодой человек» [19].

Противоречие между сложившимся ошибочным представлением Пилата, гордившегося своей никогда не подводившей проницательностью, о предавшем Га-Ноцри человеке и его реальным бытованием обусловлено самонадеянностью игемона, привыкшего «просчитывать» характеры «обыкновенных людей». Однако предугадать суть Иуды Понтий Пилат не сумел, оттого еще сильнее раздражался и нервничал. Натура городского менялы оказалась достаточно неопределенной, чтобы ее

рассудочно осмыслить, а в поступках предателя, стихийно-импульсивных и спонтанных, по мнению прокуратора, и вовсе отсутствует очевидная для здравого смысла логика, в чем он впоследствии еще убедится.

М.А. Булгаков намеренно отступает от известного стереотипа в изображении Иуды – коварного, внешне и внутренне безобразного. Его персонаж лишен даже загадочной двойственности, свойственной Иуде Искариоту из одноименной повести Л.Н. Андреева, в которой художник дает в экспозиции развернутую характеристику героя: будучи «достаточно крепким силою», Иуда «зачем-то притворялся хилым и болезненным», «голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикли-вый», «двоилось также и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки», «на другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая» [20]. Вызывающий отвращение внешний облик Искариота, представленный Л.Н.Андреевым, во многом совпадает с многочисленными изображениями предателя Христа в западноевропейской живописи времен эпохи Ренессанса (фрески Джотто, Беато Анджелико).

Портрет булгаковского Иуды диаметрально противоположен андреевскому герою. О нем даже Афраиний, человек суровый и скупой на похвалу, признается, что он «очень красив» [21]. В отличие от Понтия Пилата, излишне демонизирующего образ Иуды, усматривающего злой умысел и коварство в его поступках, начальник тайной стражи прокуратора совсем не находит в юноше из Кириафа свойств политического интригана, ведущего свою игру на стороне Каифы. Взглянув на «молодого, с аккуратно подстриженной бородкой человека в белом чистом кефи, ниспадавшем на плечи, в новом праздничном голубом таллифе с кисточками внизу и в новеньких скрипящих сандалиях» [22], Афраиний понял: щеголь-меняла – самодовольный человек, которым легко можно

манипулировать в своих интересах, потворствуя его слабости, что он и сделает впоследствии, разыграв любовную карту и заманив его в ловушку – Гефсиманский сад, чтобы исполнить неявный приказ игемона – «спасти Иуду из Кириафа» от мук совести.

В облике Иуды сразу обращает на себя внимание цветовая палитра его одеяния, преобладание светлых красок – голубой и белой. Согласно христианской символике цветов *белый* «воплощает полноту бытия» [23], «зарождение нового в жизни, преображение мира» [24], а *голубой* ассоциируется с «небесным созерцанием», «небесной высотой». Такая колористическая инверсия подчеркивает духовное убожество Иуды, как внутреннее совершенство Иешуа Га-Ноцри оттеняется его нищенским облачением. Однако голубой цвет, будучи амбивалентным, в облике Иуды актуализирует значение, на которое указывал П.А. Флоренский, видевший в голубой гамме, как ни парадоксально, «тьму пустоты», хотя и «смягченную отблеском как бы накинутого на нее вуяля» [25].

Вообще в воссоздании внешности Иуды писатель явно ориентируется на устоявшийся православный канон, «византийско-русскую иконографическую традицию», «представлявшую Иуду Искариота... чаще всего молодым... человеком», «обычно ... повернутым в профиль (как и изображения бесов), чтобы зритель не встретился с ним глазами» [26]. Именно поэтому М.А. Булгаков, избегая детальных портретных характеристик Иуды из Кириафа, набрасывает лишь абрис «горбоносого краставца» [27] (так можно видеть только профиль), штрихами намечает и мотивы его преступления, не раскрывая их до конца, поскольку невозможно разобраться в душе Иуды, которая поистине оказывается «тьмой пустоты».

Во тьме непросветленного сердца и зарождается величайшее преступство праведника Га-Ноцри, предпринимаемое Иудой отнюдь не из религиозного фанатизма (на вопрос о нем Пилата – «Фанатик?» – Афра-

ний ответил: «О нет, прокуратор» [28]), и не ради духовного эксперимента, как у Андреева, и не ради тридцати сребреников, как в Библии. Булгаковский персонаж совершает злодеяние почти бессознательно, «не ведая, что творит». В нем «нет и намека на то», что он «тяготится своим страшным преступлением» (В.В. Новиков) [29]. «В самом деле, чего терзаться? – иронично подмечает Е. Блажеев. – Он ведь обрек на смерть просто бродягу» и «ничего, кроме похотливого вожделения к строптивой красотке, не испытывает» [30].

По-своему логичные и убедительные, суждения указанных критиков не исчерпывают всей глубины мотивов предательства Иуды из Кириафа, а лишь констатируют свойства его характера, оценивают его поступки, причем так же прямолинейно, как и действия евангельского прототипа. А между тем писатель при создании этого персонажа не случайно отказался от следования библейским канонам – «алгебраическим формулам», как называет их М.А. Волошин, «в которых все части так глубоко связаны между собой, что малейшее изменение в соотношении их в итоге равняется космическому перевороту» [31]. М.А. Булгаков в отличие от Л.Н. Андреева («Иуда Искариот и другие»), Д.С. Мережковского («Иуда предатель»), М.А. Волошина («Иуда апостол»), представивших христопродаца героем-идеологом и не акцентировавших своего внимания на его бессознательно-иррациональной сфере, попытался отыскать мотивы его преступления за пределами рассудка. Поэтому юноша из Кириафа в его романе – это человек, одолеваемый страстями, затмевающими его разум. К тому же вся история Иуды, как она показана у Булгакова, есть история нравственного падения человека, захваченного неодолимой властью чувственного наслаждения – любовью, лишенной духовного смысла.

Более того, весь роман Булгакова – о любви, высокой и низкой, божественной и земной, самоотверженной и эгоистичной. Это поистине

«роман о *трагедии любви*», как справедливо считает В.М. Акимов, но вовсе не потому, что «сюжет «современной» любви и любовный сюжет в «древних главах» не имеют счастливого разрешения» (курсив В.М.Акимова. – И.У.) [32]. Любовь трагична по своей метафизической природе, о чем немало в русской литературе писали и в XIX (И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой), и в XX веке (И.А. Бунин, А.А. Блок). А.И. Куприн устами одного из своих героев афористично утверждает: «Любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире!» [33], потому что внутренняя, сокровенная глубина любящего человека обнажается в самые напряженные, поистине трагические мгновения, служащие для него нравственным испытанием, преодолевая которое он обретает смысл бытия. Это показал М.А. Булгаков, раскрыв силу чувства Маргариты к матери, наполнившую одинокую, безрадостную жизнь художника благодатным светом.

Ни о каком нравственном испытании, открывающем истину, не помышляет булгаковский Иуда, его чувство к Низе, нередко характеризуемое как любовное, лишено самоотречения, не имеет никакой духовной тайны, хотя они и встречались тайно (принципиально важная тавтология!). Оно вообще лишено той «живой силы», которую В.С. Соловьев называет любовью, «овладевающей внутренним существом человека» как «живого отражения абсолютного целого», «способного познавать и осуществлять истину» [34]. Вслед за апостолом Павлом философ, благоговейно отступая перед самонадеянными попытками объяснить суть любовного переживания («Тайна сия велика есть»), не рискуя впасть в грех «крайнего упрощения», все же признается: настоящая любовь есть преодоление «своего фактического феноменального бытия», «способность жить не только в себе, но и в другом» [35]. А это значит, что она побеждает ложь эгоизма, замыкающего человека в самом себе, и раскрывает перед ним горизонты Божьего мира.

«Смысл любви» виделся философу в «*оправдании и спасении индивидуальности через жертву эгоизма*» [36] (курсив В.С. Соловьева. – И.У.). Осененный светом любви, человек преодолевает преграду самоотчужденности и растворяется в душе ближнего, пренебрегая собственным я и разрушая тем самым «корень ложного существования», «состоящего в непроницаемости, т. е. во взаимном исключении существ друг другом» [37]. Только «действительное упразднение эгоизма» [38] и есть сущность любви, полагал В.С. Соловьев, оказавший, по замечанию исследователей (И.Л. Галинская, А. Зеркалов, Б.В. Соколов, В.И. Немцев) колossalное влияние на мировоззрение М.А. Булгакова.

Точка зрения мыслителя может служить надежным критерием в определении силы чувства персонажей булгаковского романа, в котором писатель показал «настоящую, верную, вечную» любовь. Она отличает центральную героиню, Маргариту, готовую пренебречь собой, отказаться от всего того, о чем мечтают «многие женщины», во имя своего высокого чувства: «ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги» [39]. Маргарита, говоря словами В.С. Соловьева, жертвует своим эгоизмом, отдаваясь любви, и при этом «находит в ней не только живую, но и животворящую силу и не теряет вместе со своим эгоизмом и свое индивидуальное существо, а, напротив, увековечивает его» [40]. Так, ради спасения книги о Пилате и «бродячем философе» Иешуа, составлявшей дело всей жизни мастера, она, не думая о себе, идет на контакт с Воландом. Но тьма не может поглотить Маргариту, потому что она сильна своей любовью, которая есть свет, неподвластный даже дьявольским силам. Деятельная, самоотверженная любовь-жертва Маргариты – это путь к истине, который указал Иешуа Га-Ноцри и который героиня прошла вместе с Мастером.

Но такого оправдания нет и не может быть у Иуды из Кириафа – он никого не любит, кроме самого себя, и совершает свое преступление

отнюдь не ради любви, как Маргарита (которую Г.В. Макарова, А.А. Абрашкин несправедливо упрекают в «Иудином грехе»: будто бы «целованием любви предает она Мастера» [41]). В скрытой глубине романа осуществляется сопоставление самоотверженного чувства Маргариты к мастеру и похотливого вожделения Иуды к Низе. Не случайно именно через восприятие Маргариты дается повествование о драматичной страсти юноши из Кириафа, явившейся источником не жизни, но смерти. Этот фрагмент из романа мастера привлек внимание героини, которая, получив драгоценную рукопись от самого Воланда, сразу же «нашла то место, что перечитывала перед свиданием с Азазелло под Кремлевской стеной» [42], а речь здесь шла о том, «как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» (глава 25), заманив его в Гефсиманский сад коварной красавицей Низой.

Чувство, охватившее Иуду, внешне напоминает юношескую влюбленность, затмевающую разум. Но подлый меняла слишком самолюбив, чтобы перестать думать о себе, он поглощен собственной страстью, и, в сущности, ему нет дела до переживаний возлюбленной. В своем эгоизме, как избалованный ребенок, он не знает меры. Не случайно в разговоре с Низой в его голосе слышались «какие-то детские интонации» [43], свидетельствующие более об эгоцентризме героя, чем о его «наивности и доверчивости», как считает Г.А. Лесскис, утверждающий, что «”детскость” Иуды подчеркнута автором!» [44].

Волнение Иуды, увидевшего шедшую по улице Нижнего Города жену торговца коврами, вызвано отнюдь не платоническими чувствами, но половым влечением. «*Пол*, – в трактовке В.В. Розанова, – есть не вещь, не бытие (*sein, das Ding*), а скорее всего какое-то *волнение в нас*, что-то *волнующееся в нас*» [45] (курсив В.В. Розанова. – И.У.). То же испытывал Иуда при встрече с Низой (уже само имя этой женщины в русском языковом сознании приобретает вполне очевидную семантическую

окрашенность: *Низа* – нечто связанное с человеческим *низом*, то есть *полом*): он «волновался до того, что *сердце* стало прыгать, как птица под черным покрывалом» (курсив наш. – И.У.) [46].

Образ сердца «под черным покрывалом» глубоко символичен. Он как будто сродни тем древним представлениям, на которые указывал С.А. Токарев, когда душа-сердце ассоциировалась с птицей, рвущейся в бесконечное, вечное небо, в бездонную высь [47]. Но «волнующееся» сердце-птица юноши из Кириафа не взлетает, а именно «прыгает», бессмысленно бьется, пойманное в ловушку пола, скованное земными узами, спеленутое «черным покрывалом» мирских страстей. Нравственная ограниченность Иуды отмерена птичьим трепыханием «под покрывалом», которое никогда не перестанет в полет из-за тяготеющего над ним греха. Душа сластолюбца не может воспарить – слишком велико земное притяжение, нет духовных сил его преодолеть.

Иrrационально-стихийная «власть земли», от которой «голову, должно быть, потерял Иуда» [48] подчинившись законам телесного низа, довлеет над булгаковским персонажем, как и над сердцем Искариота из очерка Д.С. Мережковского «Иуда предатель», выступая в форме недолимого человеком зова пола, который, по мысли В.В. Розанова, «автономен от ума, логики, совести, веры» [49]. «Все эти половые течения, половые эмоции», рождаясь в глубине подсознания, движут человеком, парализуя его волю, и потому «от “живота” не меньше идет идей, чем от головы (довольно пустой)», – утверждает Розанов, размышляя о влиянии «плотских», «утробных» инстинктов на поступки людей [50].

В романе Булгакова Иуда захвачен страстями «от живота», с которыми не может бороться. Он не отдает себе отчета в своих действиях, повинуясь какой-то неведомой, внутренней силе, идет за Низой («его ноги сами без его воли вынесли его из подворотни вон» [51]). Автор воссоздает ситуацию психологического напряжения, когда Иуда из Ки-

риафа оказывается один на один со своей возлюбленной, готовой утолить его безудержную страсть: в такие минуты разум бессилен управлять поступками человека, одержимого стихией пола. Писатель замечает, что «мысли его [Иуды. – И.У.] помутились, он забыл про все на свете и смотрел молящими глазами в голубые, а теперь казавшиеся черными глаза Низы» [51]. Не в силах совладать с зовом плоти, рабски покоряясь ему, меняла был не в состоянии здраво мыслить (Булгаков неоднократно подчеркивает, что «мысли Иуды совсем смешались» [51]), его рассудок полностью парализовала вспыхнувшая страсть, препятствующая адекватному восприятию мира. Отсюда молящий, исступленный взор на ту, которая должна была утолить его жажду обладания. В зловещей тьме голубые глаза Низы совсем не случайно предстали черными: это тревожный знак, зародившийся в его душе беспокойство от мысли быть обманутым желанной женщиной, оказаться вовлеченым в чужую игру, в которую, как смутно догадывался, втягивает его жена торговца коврами.

Испытывая непреодолимую тягу к красавице, Иуда не давал себе отчета в том, что же приковывает его к ней – наивная влюбленность или жажда плотских наслаждений, его не покидал страх, сопутствующий греху. Переживания Иуды из Кириафа не имеют ничего общего с духовно-божественным чувством Любви, о котором говорил апостол Иоанн Богослов: «нет страха в любви, но совершенная любовь вон изгоняет страх: в страхе мучение (ожидание зла), и кто страшится, тот не совершен в любви» [52]. Действительно, в сердце менялы не было той высокой любви, о которой поведал любимый ученик Христа, им владела страсть, но отнюдь не та «одна» «страсть к деньгам» [53], которой традиционно объясняют природу предательства Иуды.

Преступление юноши из Кириафа не было ни идеальным, ни расчетливо взвешенным, а совершено было бездумно и не намерено, потому что весь он был во власти стихийного плотского порыва, идущего из

глубин подсознания – иррациональной сферы, противостоящей разуму и не одухотворенной сердцем. Более того, по замечанию Е. Миллиор, оно было подстроено и организовано даже и не Иудой вовсе, который оказался «только орудием в руках первосвященника», ибо он «воистину не ведал, что творил», поэтому «Булгаков снял с Иуды вину перед Иешуа» [54].

Однако столь категоричное суждение едва ли согласуется с авторским замыслом представить Иуду неким агнцем Божиим, невинной жертвой в руках коварного Каифы. Подобная интерпретация поступка Искриота довольно часто встречается в историко-богословской литературе, где предатель Христа оказывается «необходимым орудием в руках божественного Промысла» [55]. Такое понимание роли Искриота стало фактической основой для многих художественных версий евангельского персонажа, в том числе и в произведении Л.Н. Андреева, на что указывал еще М.А. Волошин [56]. М.А. Булгаков избирает не традиционный путь в истолковании этого библейского сюжета. Он не концентрирует внимания на причинах преступления Иуды из Кириафа (страсть ли это к деньгам, как в Евангелиях, или же желание посрамить «верных» учеников Христа, как у Л.Н. Андреева). Более того, в романе Иуда не является даже учеником Иешуа Га-Ноцри (а для Евангелий принципиально важно, что предатель был в числе апостолов). У Булгакова он просто *бездумно* соглашается оказать услугу Каiffe, потому что поглощен устройством своих альковных проблем, которым подчинено все его существо.

Так, Иуда становится не столько орудием в руках божественного Промысла или хитрого и расчетливого Каифы, который привык манипулировать людьми в своих интересах, сколько жертвой своей *пустой головы и неодухотворенного сердца*.

В художественной версии Булгакова Иуда-предатель – слабый, безвольный и не очень умный человек, типичный обыватель, лишенный

высоких духовных запросов. Ему, как и «добропорядочным» московским гражданам из современных глав, равнодушным к вечности и занятым мирской суетой, «ни до чего не было дела» [57], тем более до учения Иешуа Га-Ноцри. Он, не задумываясь, походя, выдает первосвященнику «бродячего философа», потому что ослеплен телесной страстью к Низе и глух к духовной жизни, к тем непреходящим ценностям, которые проповедует мудрец из Гамалы.

Так получает свое завершение магистральная в творчестве писателя тема посредственности, начатая писателем еще в «московских повестях» и разнообразно повторенная во многих произведениях 1930-х годов («Багровый остров», «Кабала святош», «Блаженство», «Александр Пушкин», «Театральный роман»). Собирательный образ посредственности у Булгакова всегда противостоит идее творчества, всему оригинальному и неповторимому. Безликая, она тяготеет к всеобщей нивилировке и стремится к неподвижности и покою, ибо является категорией потребляющей, но не созидающей. Посредственность в ее различных вариантах широко представлена на страницах романа «Мастер и Маргарита», в том числе, на наш взгляд, и в образе Иуды.

Это не злодей, не жестокий наемный убийца, стоящий на службе у Каифы, как Крысобой у Пилата. Никакой личной неприязни к Иешуа Иуда из Кириафа не испытывает, что подтверждает сам Га-Ноцри, характеризуя его как любезного и доброжелательного человека: «Он пригласил меня к себе в дом в Нижнем Городе и угостил...», – поведал арестант прокуратору [58]. Иуда – всего лишь посредственность, жалкий меняла, готовый променять свою честь на тридцать тетрадрахм, но отнюдь не из алчности, а чтобы жить «спокойно», вдали от духовных волнений, поисков истины и смысла человеческого существования. Он органически не способен понять учение Иешуа, его «взгляд на государственную власть», выраженный Га-Ноцри в символически-обобщенной

форме: «... Всякая власть является насилием над людьми и ... настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» [59].

Этот вопрос и ответ на него Иешуа, якобы «чрезвычайно интересавший» Иуду из Кириафа (он даже «весьма радушно» принял наивного мудреца Га-Ноцри, у которого создалось о нем хорошее впечатление: «очень добрый и любознательный человек» [60]), были чужды его существу, не соответствовали его духовным возможностям. Повидимому, и сам «провокационный» вопрос, заданный им, был просто «подсказан» Иуде теми, кто, как и он, были посредственностью, но обладали властью, которую не хотели терять. Ревнители статической «правильно» устроенной жизни, они, как и Иуда, не могли постичь скровенный смысл слов «бродячего философа», понимая их буквально и прямолинейно.

Однако в «крамольных» речах Га-Ноцри не было и намека на ниспровержение светской или духовной власти. «Бродячий философ» никого не подстрекал к бунту (в чем его упрекал Пилат: «Так это ты собирался разрушить здание храма и призывал к этому народ?» [61]). Более того, он категорически выступал против насильственного переустройства жизни (как, впрочем, и сам М.А. Булгаков, выражавший «глубокий скептицизм в отношении революционного процесса» вообще, «противопоставляя ему излюбленную и Великую Эволюцию» [62], то есть естественный *переход* человечества «в царство истины и справедливости»). Идею Великой Эволюции, аккумулирующую в мире добро, проповедовал и герой Булгакова, Иешуа Га-Ноцри, но его голос был заглушен шумом праздной людской суэты вокруг встречи праздника Пасхи. На допросе Пилата Га-Ноцри искренне сожалел, что во время его беседы с Иудой, когда он рассказывал ему о своем учении, произошло недоразу-

мение – неожиданно «вбежали люди, стали вязать» его «и повели в тюрьму» [63], не разобравшись в том, что в его словах не было ничего преступного. Оттого Иешуа даже чувствовал некоторую вину по отношению к Иуде: «Я вижу, что совершилась какая-то беда из-за того, что я говорил с этим юношей из Кириафа. У меня, игемон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне его очень жаль» [63].

Так в художественную ткань романа входит мотив «тайной вечери», имеющий подчеркнуто инверсионную форму, которая противоречит сакральному смыслу библейской традиции в описании ключевой для всего Нового Завета сцены, послужившей основой для главного церковного таинства – Святой Евхаристии. Булгаковский герой в отличие от евангельского Иисуса, незадолго до своей крестной смерти указавшего ученикам на предателя («Опустивший со Мною руки в блюдо, этот предаст Меня» [64]), не может и предположить, что окажется выданным в руки Каифы столь любезным человеком, проявившим к нему особое расположение.

Писатель воссоздает совершенно иную ситуацию, еще более обостряющую важную проблему христианской этики – проблему доверия ближнему – «доброму человеку». Его «бродячий философ» твердо верил, что Иуда не способен на подлость, он доверял ему, как самому себе. Такое безграничное уважение Га-Ноцри к людям было проявлением отнюдь не его наивной мечтательности, а той «любви в христианском смысле» к человеку, выше которой ничего нет. С.Л. Франк так определил ее сущность: это «*открытость души для восприятия святости абсолютной ценности “ближнего” - всякой человеческой души, как таковой*» [65] (курсив С.Л. Франка. – И.У.). Действительно, Иешуа Га-Ноцри ценил каждого человека, даже такого ничтожного, как Иуда из Кириафа, ибо «живое сердце имеет запас доброты для всех» [66].

Феномен самоотверженной любви к ближнему, указанный Спаси-

телем, привлекал особое внимание философов и богословов XX столетия, стремившихся осмыслить этическое учение Христа с позиций рациональной логики. Но этот путь, заведомо ложный, не может объяснить самого очевидного, что легко усваивается сердцем, интуитивно чувствующим Истину. «Невместима для нас мера любви Божией и снисхождения», признавался протоиерей С.Н. Булгаков, потому что земному разуму непонятно, «как возможна любовь к человеку падшему, в котором обнажилось зияющее ничтожество твари» [67]. Как мог любить Иисуса Иуду, зная, что он предаст Его?

Эта проблема занимала Д.С. Мережковского, пытавшегося разгадать «тайну Иуды» – «Иуды Несчастного, Самого несчастного из людей»: «Мог ли его покинуть Иисус?» [68]. Вслед за раннехристианским философом Оригеном, отклонившемся от ортодоксального церковного предания в своих теологических трактатах, Мережковский развивает «еретическую» идею о пробуждении совести в душе предателя и о возможности его духовного возрождения: «Иисус не покинул Иуду потому, что ”до последней минуты надеялся”, что он *может спастись*» (курсив Д.С.Мережковского. – И.У.) [68]. Вера в нравственное преображение человека, в его изначальную предопределенность к добру составляет основу христианского мировидения.

Поэтому Иуда даже в трактовке ортодоксальных богословов, как, например, профессора Московской Духовной академии по кафедре Священного Писания Нового Завета М.Д. Муретова (1851 – 1917), не лишен положительных черт: «Мы решительно отказываемся признать, чтобы человек, которому предназначалось служение апостольское, мог быть таким закоренелым извергом и бездушным злодеем, каким, по-видимому, является Иуда в истории предания Господа» [69]. Но и его выделяет Бог, потому что любит каждого человека, верит в его добрую волю, которую он сможет проявить в мире, признав рано или поздно свои

ошибки и заблуждения, ибо высшее милосердие не лишает оступившегося надежды: «Около полуночи Иуда с видимым спокойствием и наглою дерзостью отдает некогда любимому Учителю предательский поцелуй, а в половине следующего дня предатель уже испытывает все ужасы безнадежного раскаяния и полного отчаяния» [69]. «Предательский поцелуй», таким образом, по мнению Муретова, знаменует собой мистическое прощание с Иисусом, восходящим на Голгофу, и одновременно готовность искупить свое преступление муками совести.

В булгаковском романе отсутствует знаменитое «лукавое лобзание» Иуды, являющееся кульминационным моментом в сцене ареста Христа в Евангелиях от Матфея, Марка, Луки, но отчетливо прослеживается мотив обращения к совести предателя, восходящий к Иоанну Богослову. Согласно Благовествованию апостола, в котором, кстати, нет и намека на целование Иуды, во время преступления Искариота мрак Гефсиманского сада рассеяли многочисленные фонари и светильники [70], предвещающие победу света над тьмой. Они, как символическое воплощение духовного огня, взывали к совести Иуды.

Светильники, отмечает архимандрит Никифор, исследуя тексты Священного Писания, «служат символом водительства Божия», указывают путь к свету, предостерегают от опасности [71]. Булгаков не оставляет без внимания эту деталь Священного Писания, вводя ее в ткань романа. Понтий Пилат, расспрашивая Га-Ноцри о гостеприимстве юноши из Кириафа, отчетливо представил себе ту обстановку, в которой лукавый менял приветствовал своего гостя:

«– Светильники зажег... – сквозь зубы в тон арестанту проговорил Пилат, и глаза его при этом мерцали.

– Да, – немного удивившись осведомленности прокуратора», ответил Иешуа [72].

Так, в библейскую часть романа входит мотив зажженных све-

тильников, который постоянно сопровождает образ Иуды из Кириафа. Этот мотив, связанный с религиозно-экзистенциальной стороной христианского учения, в контексте произведения приобретает дополнительный смысловой оттенок – светильник становится образным воплощением горящего любовью к людям сердца Иешуа, которое по вине предателя, равнодушного к духовному свету, пытались погасить.

Каждый шаг Иуды в роковую ночь был освещаем то мерцающими в ночи фонарями («В домах в это время уже зажигали светильники» [73], «вокруг Иуды в окнах… сверкали огни» [74]), то горящими кострами на улицах, где «предпраздничная толчня была еще очень велика» [75], то «светильниками и факелами», что пылали во дворце Каифы, «в котором шла праздничная суэта» [76]. Иуда как бы погружен в стихию света. Она намеренно подчеркнута белыми одеждами юноши из Кириафа. Но этот свет внешний, он идет не изнутри, а извне, в отличие от праведника Га-Ноцри, являющегося воплощением истинного Света, который не в силах постичь Иуда, ибо этот Свет лишен парадного блеска. Светоносность Иешуа Га-Ноцри напоминает онтологическую основу образа той путеводной Звезды из стихотворения И.Ф. Анненского «Среди миров» (1909), которую в безбрежном океане жизни мечтает обрести поэт:

Не потому, что от Нее светло,

А потому, что с Ней не надо света [77].

В романе Булгакова Иешуа оказывается источником внутреннего, сердечного света, который не в силах воспринять духовно непросвещенный юноша из Кириафа, бездумно творящий свое злодеяние. Писатель воссоздает принципиально иную картину, существенно отличающуюся от той, что описана в Библии. По Евангелию, Иуда, задумав осуществить предательство Христа, «выходит из освещенной горницы в ночь (выразительный символ извержения себя самого из сакрального круга во «тьму внешнюю»)» [78]. Булгаковский герой, совершив преда-

тельство по причине своей душевно-духовной тьмы, попадает в «свет внешний», оказывается окруженным в ночной тьме горящими светильниками, зажженными в честь праздника Пасхи.

Находясь в темноте, Иуда жаждет света, но не духовно-небесного, а плотски-земного, связанного с праздничной суетой и наслаждениями. Не случайно «обгоняя прохожих, спешащих домой к праздничной трапезе», Иуда из Кириафа, предвкушая торжество, смотрел, как в ночи «загоралось одно окно за другим» [79], предвещая радость грядущей Пасхи, в ожидании которой он так принарядился.

Мотив зажженных светильников органично переплетается с мотивом праздника, накануне которого произойдет роковая несправедливость – гибель «бродячего философа». Он символически воплощает судьбоносное для человечества событие, причастным к которому окажется скромный меняла из Кириафа, – крестную смерть великого проретника, рассеявшую тьму греха и осветившую мир истинной, воскрешающей Любовью.

Булгаков намеренно противопоставляет радостное пасхальное торжество и героическую смерть Иешуа Га-Ноцри «любовному» свиданию Иуды и его убийству. Сама встреча с Низой, коварной обольстительницей, не предвещала ничего доброго. Автор подчеркивает, что хотя «в домах в это время уже зажигали светильники», но Низа их «не зажгла и служанку не вызывала» [79], собираясь по совету Афрания заманить Иуду в ловушку. Ничего не подозревающий юноша из Кириафа был готов на все – даже отказаться в угоду чужестранке Низе, не признавшей местных обычаяев («У вас праздник, а что же прикажешь делать мне?» [80]), от священного для иудеев события – воспоминания об исходе евреев из Египетского плена. Находясь в любовном плену, Иуда отнюдь не собирался из него бежать. Более того, изменив родовым традициям, он совершил еще одно предательство, от осознания которого у него «разбега-

лись мысли». «В числе их была мысль о том, как он объяснит свое отсутствие на праздничной трапезе у родных. Иуда стоял и придумывал какую-то ложь, но в волнении ничего как следует не обдумал и не приготовил...» [81].

Ложь – привычная форма существования Иуды из Кириафа. В отличие от Иешуа, которому всегда «легко и приятно» говорить правду, Иуда не только обманывает других (родственников, Га-Ноцри, ершалаимских обывателей, пользующихся его услугами менялы), но и сам с удовольствием обманывается ради удовлетворения своих инстинктов. «Горя от нетерпения», он мчался по ночному городу, увлекаемый «танцующей фигуркой, ведущей его за собой». «Но это был *обман* – Иуда понимал» (курсив наш. – И.У.) [82], однако все равно что-то неодолимое тянуло его в Гефсиманский сад – романтичное место для любовных свиданий, где «грремели и заливались хоры соловьев» [83]. Все мысли Иуды сосредоточились на утолении плотского влечения, сошлись в тот узел, «откуда, – по мысли В.В. Розанова, – без молитвы исходят чудовищные гарпии» [84]. Пораженный ими, «он не заметил, как мимо него пролетели мшистые страшные башни Антония, он не слышал трубного рева в крепости, никакого внимания не обратил на конный римский патруль с факелом, залившим тревожным светом его путь» [85].

Традиционная для русского религиозного мироизречания метафора жизнь-путь, семантически усложненная указанием на тревожную освещенность факелом (лейтмотивный образ «ершалаимских» глав), приобретает в тексте произведения символическое значение, как и «два гигантских пятисвечия», «две звезды», что в полночь зажглись «в страшной высоте над храмом» [85].

Эти небесные светила, вечные спутники человеческого пути, были замечены М.А. Булгаковым еще в «Белой гвардии»: «звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» [86] – «живая звезда»,

которая «сжималась и расширялась, явно жила и была пятиконечная» [87]. В ершалаимских сценах романа «Мастер и Маргарита» они появляются вновь, писатель настойчиво подчеркивает, что в небе одновременно вспыхнули пятисвечия, а не семисвечник – священный для храма Соломона светильник, о котором в библейской книге Исход сказано, что он горел «во всякое время» [88].

Указание на светильник, состоящий из пяти свечей, не случайно, поскольку в древних восточных мистических учениях число «пять» представляло «эталон описания наиболее важных характеристик макро- и микрокосма» [89], заключало идею целокупности Вселенной, с ним связывалось представление об «особом положении центра», объединяющего противоположности (кстати говоря, в московской части романа Великий бал сатаны проходил в «пятом измерении» – некой временной точке, вместившей в себя всю историю человечества). Образы звезд-пятисвечий, вспыхнувших в ночном ершалаимском небе, как и светила из «Белой гвардии» – Венера и Марс (названный пятиконечной звездой), примиряют онтологические крайности, символизируют единство мира и войны, жизни и смерти, любви и страданий – те вечные законы, по которым живет человечество.

Однако Иуда из Кириафа не в силах их постичь: он пристально вглядывался в ночное небо, в звезды, но «их Иуда разглядел смутно» [90], как до конца непонятным им оказалось и его преступление (предательство Га-Ноцри), которое, как он *смутно* чувствовал, что-то повлечет за собой: «...Ему показалось, что над Ершалаимом засветились десять невиданных по размерам лампад, спорящих со светом единственной лампады, которая все выше подымалась над Ершалаимом, – лампады луны» [90].

Вообще небесные светила в булгаковском произведении «не просто подробности пейзажа, но... важнейшие компоненты идейно-

художественной структуры романа. Их постоянное присутствие сообщают масштаб вечности» всему, что происходит на его страницах [91].

Так, «лампада луны», загоревшаяся над Гефсиманским садом и явившаяся скорбным напоминанием человечеству о крестной смерти Спасителя, становится предвестием гибели и самого предателя Иешуа – Иуды. В архаических глубинах человеческого сознания, отраженных в мировой мифологии и фольклоре, луна напрямую связана с миром по-сторонним, «иным царством». «Лунный свет, – замечал А.Ф. Лосев в книге «Диалектика мифа», – в самом существе есть нечто холодное», «прекращающее жизнь» [92]. Более того, одним из значений слова «луна», сохранившихся во многих индоевропейских языках, как указывал М. Фасмер, является «смерть»: «лунуть – “умереть”, блр. лунуць “погибнуть”. \\ Родственно лит. lavonas “труп”» [93]. Образ луны в романе «Мастер и Маргарита» оказывается ключевым, «сцепляющим» «древние» и современные главы. На это обращали внимание многие литератороведы. И. Золотуский, проследивший влияние луны на судьбы персонажей «Мастера и Маргариты», пришел к выводу о том, что свет луны принципиально даже «**не свет**. Он свет смерти» (выделено И. Золотусским. – И.У.) [94]. «Пыльная дорога, заливаемая луной» [95], которую пересек Иуда из Кириафа в Гефсиманском саду, направляясь на свидание, стала по сути роковой чертой, отделяющей жизнь от смерти. Буквально через несколько секунд «на дорогу выпрыгнула мужская когенастая фигура», за ней другая, «преградившая ему [Иуде. – И.У.] путь» [96].

«Надежда вспыхнула в сердце Иуды», что воры, ограбив, оставят его в живых: «Вот деньги! Берите, но отдайте жизнь!» [96]. Стремление молодого менялы откупиться от разбойников полученными от Каифы тридцатью тетрадрахмами не избавило его от расплаты за предательство Иешуа, неожиданно настигшей в самый неподходящий момент, накануне

не любовного свидания. Автор делает акцент на стремительности возмездия, подчеркивая его неизбежность (хотя оно тщательно готовилось под руководством Пилата): «Человек спереди мгновенно выхватил из рук Иуды кошель. И в тот же миг за спиной у Иуды взлетел нож и, как молния, ударили влюбленного под лопатку». Этот нож воин Афрания «попрекоять всадил… в сердце Иуды» [96]. В молниеносном ударе ножом экспонирован образ купидоновой стрелы, пронзающей любовью сердце человека, но М.А. Булгаков, актуализируя мифологические ассоциации, кардинально их переосмыслил, показав, как погоня за чувственным наслаждением, лишенным духовного смысла, оборачивается потерей самого сокровенного в человеке – его сердца.

Жестокая смерть, уготованная юноше из Кириафа, таинственно сблизила его с Га-Ноцри, который тоже расстался с жизнью после того, как палач «тихонько кольнул» его в сердце [97]. В художественном мире романа этот факт не может быть случайным, тем более что все персонажи «Мастера и Маргариты», как система зеркал, отражают с разной степенью точности ключевые идеи, образующие духовное ядро книги; его составляют несколько инвариантных смыслообразов, концентрирующих в себе все философское содержание произведения. Одним из таких смыслообразов является *сердце*.

Библия «учит тому, – замечал А.Ф. Лосев о толковании Священного Писания Г.С. Сковородой, – что в человеке два сердца, смертное и вечное, нечистое и чистое» [98]. М.А. Булгаков, интересовавшийся философией Г.С. Сковороды, знавший известную работу В.Ф. Эрна об этом мыслителе [99], воспринял идею двойственности сердца, художественно реализовав ее в своем «закатном» романе. Он воплотил образец вечного и чистого сердца в образе Иешуа Га-Ноцри, противопоставив его смертному и нечистому сердцу Иуды из Кириафа. Нечистота, или *греховность сердца* «влечет за собой трагедию человеческой судьбы, челове-

ческой истории» [100]. Так считал Б.П. Вышеславцев, убедительно обосновавший сущность Христова учения, которое сердечно по своей природе и спасительно для человека кроткого, отзывчивого на страдания ближнего, нравственного, но совершенно непонятно и чуждо для равнодушного, духовно непросветленного, живущего в пространстве исключительно телесных забот, каким предстает в романе Булгакова Иуда, далекий от мудреца Га-Ноцри с его проповедью всеобщей любви.

«Нечистое сердце» отторгает сама природа, не принимает Вселенная: тело убитого Иуды так «сильно ударились об землю, что она загудела» [101]. Это поистине стон земли о потерянном человеке, оказавшемся волей судьбы участником мировой драмы. Его мертвое лицо, обращенное в небо, казалось «белым, как мел, и каким-то одухотворенно красивым» [102]. Булгаков использует этот эпитет, актуализируя его прямую семантику, ведь одухотворять, по В.И. Далю, значит: «придавать чему духовный смысл» [103]. Такой духовный смысл приобрела смерть бездуховного Иуды: он завершил свой земной путь, не ведая того сам, кровной жертвой – собственной гибелью, выполнив тем самым уготованную ему свыше миссию – быть орудием в руках Промысла, через которое явил миру свой искупительный подвиг Спаситель.

«Иуда мертв. Факт остается фактом, – констатирует Е. Блажеев единственное во всем романе Булгакова «фактическое» сходство ершалимских глав с первоисточником. – Только суд совести подменен судом земным. Даже и не судом вовсе, а тайной расправой Пилата» [104]. В этом исследователь усматривает сущность искажения автором «Мастера и Маргариты» священной истории, которая, по его мнению, не понята писателем и дается в романе с позиций еретика, рационально упростиившего Евангелия [105]. Нам же кажется, что Булгаков вовсе не упростил сцену гибели Искриота, равно как и все новозаветное предание, а в некотором смысле даже и усложнил образ Иуды: привнес в евангель-

ский прототип ряд таких психологических, нравственно-философских обертонов, которые позволили показать фигуру предателя Христа не однолинейно негативной, но диалектически сложной и противоречивой. Более того, художник попытался в своей главной книге представить библейских героев живыми людьми, а не отвлеченными носителями проков и добродетелей. Он не ставил себе целью воспроизвести канонические штампы, служащие иллюстрацией определенной идеологии, как справедливо считают современные исследователи романа (М.А. Бродский, А.В. Злочевская, А.Н. Барков).

К тому же сам Булгаков категорически противился упрощению жизненных сложностей и решительно выступал против стереотипов. Писатель убедительно показал, как формируется в человеческом сознании стремление втиснуть в удобную схему непонятное и неоднозначное явление. Так, Афраний, ведя тонкую интеллектуальную игру с Понтием Пилатом, задумавшим наказать предавшего Га-Ноцри Иуду, рассказывая прокуратору об обстоятельствах гибели менялы из Кириафа, создает миф о нем как расчетливом и жестоком человеке на основе рациональной абсолютизации внешних фактов («надлежит рассуждать логически» [106], – говорил он при этом). И в соответствии с такой лукавой «логикой» выстраивается далекая от реальности, но внутренне непротиворечивая картина убийства Иуды «какими-то бродячими фантазерами, каким-то кружком, в котором прежде всего не было никаких женщин» [106]. «Женщины не было в этом деле, прокуратор», – настаивал начальник тайной службы. – «Более того скажу, такое толкование убийства может лишь сбивать со следу, мешать следству и путать меня» [106]. Проще и убедительнее для толпы нарисовать предателя равнодушным циником, имеющим одну-единственную страсть – страсть к деньгам, чем раскрывать сложный мир чувств человека, в котором есть место доброму и злому. А потому, решительно отвергая любовную ис-

торию Иуды, равно как и всякое проявление его человечности, Афраин доказывает Пилату, что меняла из Кириафа был движим исключительно корыстью, холодным расчетом – одним словом, рассудком. «Очень тонкое объяснение», – согласился прокуратор. – «Так, по-видимому, дело и обстояло. Теперь я вас понимаю: его выманили не люди, а его собственная мысль» (курсив наш. – И.У.) [106].

Для рационалиста Понтия Пилата, убежденного в том, что все так же, как и он, живут исключительно законами голой логики, это объяснение было вполне удовлетворительным. Но оноказалось, в некоторой степени, излишне правдоподобным (а значит, не стоящим внимания) для большинства обывателей Ершалаима, склонных воспринимать события и факты в ореоле таинственности. «Я готов спорить, что через самое короткое время слухи об этом поползут по всему городу», – говорил прокуратор об одной версии гибели Иуды, которая, несмотря на ее «совершенную невероятность», по словам Афраиня, будет широко распространяться: «не покончил ли он сам с собой?» [107].

В литературно-документальных источниках, признанных Церковью бо-годухновенными, сведения о дальнейшей судьбе Искариота достаточно скучны, лишь в Евангелии от Матфея вскользь сказано, что Иуда, раскаявшись в содеянном, «предав кровь невинную», «бросив сребренники в храме», «вышел, пошел и удавился» [108]. Однако в народной памяти сохранилось множество преданий об участи христопродавца, расходящихся с каноном. Есть среди них и такое, по которому «Иуда не умер в петле, а еще жил, прежде чем удавился, весь распухнув, издавая запах и имея отвратительный вид» [109]. Образ «живого трупа» восоздал в повести «Елеазар» Л.Н. Андреев. И хотя здесь речь идет о воскресшем Лазаре, писатель натуралистически подробно, как в апокрифической легенде об Иуде, описывает ожившего мертвеца: «И тучен он стал. Раздутое в могиле тело сохранило эти чудовищные размеры, эти

страшные выпуклости, за которыми чувствуется зловонная влага разложения» [110].

В народной христианской культуре очень часто библейские образы получали иррациональные толкования, причем иррациональность проявлялась не только в их внешней гиперболизации, доведении до логического предела тех идей, носителями которых они выступают в Священном Писании, но прежде всего в особом чувственном, а не умозрительном их представлении и изображении. Отсюда развернутая мотивация поступков героев, едва намечаемая в Библии, но мотивация, идущая не от рассудка, с его линейными законами, а скорее, вопреки ему – от глубинных движений человеческой души, от страстей и инстинктов, от подсознательного и бессознательного.

В XX веке в русской религиозной философии начинает глубоко осмысливаться идея Н.А. Бердяева о том, что «рациональными доводами нельзя убедить в высшей жизненной правде» [111]. Она была созвучна общему мироощущению М.А. Булгакова, который, создавая персонажей, восходящих к новозаветному источнику, стремился представить не отвлеченные схемы, а живые образы, где причудливо переплетаются добро и зло, где единство разума и чувства сменяется борьбой и противостоянием. А потому писатель, творчески синтезируя рациональный и иррациональный подходы в интерпретации Евангелий, представил собственное видение священной истории, в которой по-своему переосмыслил роль Иуды-Предателя, освободив ее от прямолинейной однозначности, свойственной церковно-христианской традиции.

Булгаковский Иуда – противоречивый образ: это не коварный злодей, задумавший совершить преступление ради корысти (алчности) или во имя испытания не дающей ему покоя идеи – отнюдь не разум движет его поступками и толкает на предательство; юноша из Кириафа живет страстями, затмевающими рассудок, и, одержимый ими, бессознательно

втягивается в расчетливую игру Каифы, затеявшего погубить «бродячего философа», до которого Иуде решительно нет никакого дела. Писатель, используя сложную систему мотивов (головы и сердца, духовного верха и плотского низа, света и тени) раскрывает сущность первого в череде многочисленных образов посредственостей в галерее романа «Мастер и Маргарита» – лукавого менялы, променявшего мудреца Ганоцри, проповедника этически совершенного учения, на тридцать тетрадрахм, ничтожные материальные ценности, которые станут жизнеопределяющими для московского народа населения, отказавшегося от Христа.

ГЛАВА III

«СОВРЕМЕННЫЕ» ГЛАВЫ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ПРЕОДОЛЕНИЕ ДУХОВНОЙ ОГРАНИЧЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

§1. РАЦИОНАЛИЗМ И БЕЗБОЖИЕ МИХАИЛА БЕРЛИОЗА В ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Этико-философская проблематика булгаковского романа, наиболее ярко проявившаяся в евангельско-ершалаимских сценах, нашла синхронное воплощение и в московских главах, где писатель художественно реализовал важную феноменологическую идею соотношения двух диаметрально противоположных интенций в познании мира – духовно-интуитивной и рассудочно-рациональной. Диалектика этих полярных начал, составляющих гармоничное единство человеческого космоса, легла в основу внутренней сюжетно-композиционной структуры произведения, определив центральную коллизию романа как столкновение ума и сердца, разума и чувства, свободы и необходимости, духа и тела.

М.А. Булгаков, ориентировавшийся в своих эстетических исканиях на традиции отечественной классической литературы XIX века, детально разработавшей антиномию «ума» – «сердца», в романе «Мастер и Маргарита» сосредоточился не столько на ее нравственно-психологическом аспекте, как Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой, сколько на тех философских основах, которые оказалисьозвучными с идеями русского религиозного Ренессанса. Отмеченный мыслителями рубежа XIX – XX веков приоритет рационального над эмоциональным и полное игнориро-

вание иррационального начала у русской интеллигенции леворадикального толка в послереволюционной, атеистически преображенной России стал непрекаемой доктриной. Булгаков одним из первых в литературе XX столетия попытался подвергнуть ее сомнению, показав ограниченность и односторонность рассудочного взгляда на мир, особенно при соприкосновении с явлениями метафизического характера, которые из-за невозможности объяснить их с позиций отвлеченной логики легче всего объявить несуществующими.

Так, впрочем, и поступил Михаил Александрович Берлиоз, герой романа «Мастер и Маргарита», редактор одного из толстых художественных журналов, человек, живущий исключительно своей головой, то есть разумом, и доверяющий лишь очевидным фактам. Как только он оказывается свидетелем событий, не укладывающихся в рамки эмпирической реальности, в его мозгу возникает железная формулировка («этого не может быть» [1]), за которую прячется его трусливое сознание. Так и произошло, когда он увидел, как в сгустившемся зноном воздухе соткался «прозрачный гражданин престранного вида» – Коровьев-Фагот, один из тех, кто составлял свиту Воланда. Единственное внятное объяснение, которое пришло ему в голову, имеет рациональную основу – мимутное помутнение рассудка, «даже что-то вроде галлюцинации» [2]. Кажущееся «достаточным основанием» для разума, на самом деле оно совершенно не раскрывает сущности того явления, очевидцем которого и стал председатель Массолита, малодушно укрывшийся от непроясненной действительности за ширмой ничего не значащего самоуспокоения – «этого не может быть».

Состояние Берлиоза психологически вполне мотивировано: его реакция на сверхъестественное представляет собой проявление уже достаточно изученных в 30-е годы «повседневных автоматизмов», о которых, вероятно, Булгакову-врачу, интересовавшемуся достижениями медици-

ны и психиатрии, хорошо было известно. Именно «стандартизированные »ходы» повседневной логики», как точно заметил исследовавший роман «Мастер и Маргарита» современный философ Л.Г. Ионин, «обеспечивают возможность игнорировать чуждо и непонятное до тех пор, пока оно не вторгнется в более интимную сферу практической телесности» [3]. Человек, живущий только земными интересами и укорененный исключительно в материальном космосе, с трудом воспринимает иную реальность, скептически относится к идеальному миру Духа, свободному от оков плоти. Это то самое «средне-нормальное сознание», о котором писал Н.А. Бердяев. Главное свойство такого сознания, замечает философ, – упрощение бытия, «отрицание духовного опыта» и «возможности чудесного» в жизни, «отрицание всякой мистики» [4], что, по убеждению мыслителя, является существенным признаком «мещанского сознания этого мира» – «самодовлечение и самоуверение, ощущающее себя господином положения в этом мире» [4].

Нравственная инертность, внутренняя самодовольная ограниченность, составляющая сущность обывательско-мещанского мировоззрения, в полной мере свойственна Берлиозу, который действительно на-прочь отвергал все то, что, с его естественнонаучной точки зрения, противоречит рационально-сенсуальному познанию, оперирующему логикой и чувственным опытом, превозносящим материю и подвергающим сомнению существование духовной субстанции. В этом смысле его атеизм, ставший в Советской России официальной идеологической установкой («В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге» [5]), оказывается удобной защи-той от неизведанных проявлений окружающего мира, который созна-тельно упрощается, абстрагируется от всей его сложности, ограничива-ется материалистической доктриной. В результате создается усеченная

модель мироздания, не способная претендовать на всю полноту истины. Невозможность воспринять мир во всем его многообразии и полноте вызывает в сатирических героях Булгакова (Берлиоз, Степа Лиходеев и др.) безотчетное чувство страха, ощущение духовной замкнутости, психологический дискомфорт.

Не случайно уже в экспозиции романа, где действие разворачивается «в час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах», в атмосфере раскаленной солнцем Москвы, скованной Садовым кольцом, начинает звучать мотив духоты (физической и духовной) («в тот час... кажется, и сил не было дышать» [6]), который сопровождает «ученую» беседу Берлиоза с Бездомным о роли научного атеизма в художественном творчестве.

Атеистически-материалистическое мировоззрение литераторов Массолита, кажущееся единственным возможным в послереволюционной стране, в образной структуре романа становится той удавкой, которая лишает героев воздуха, локализует их духовное пространство, томит «духовной жаждой». Писатель как бы материализует и разворачивает эту пушкинскую метафору, которая наполняется неподражаемым булгаковским юмором: «Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды”» [6]. Но теплая абрикосовая вода, «давшая обильную желтую пену» и распространившая в воздухе запах парикмахерской, оказаласьзаменой того кристально чистого Кастальского ключа из пушкинского стихотворения («В степи мирской, печальной и безбрежной...» [7]), что «волною вдохновенья» поит истинных служителей муз. Не только Берлиоз и Бездомный, но и все члены Массолита, – не творцы, а именно ремесленники от искусства. Подобно парикмахерам, они обрабатывают умы своих неразумных клиентов, причесывая их мысли, приглаживая их чувства, наполняя их головы некачественным духовно-интеллектуальным

ным продуктом, вроде «обильной желтой пены» от абрикосовой.

Кстати говоря, эти массолитовские псевдолитераторы в тот день тоже «страдали от духоты» («Ни одна свежая струя не проникала в открытые окна» дома Грибоедова [8]), «всем хотелось пить, все нервничали и сердились», но не потому, что жаждали вдохновенья – им хотелось насытиться отнюдь не духовной, а реальной, плотской пищей ресторана, из подвала которого «пахло луком», и этот запах раздражал, мешал «творчеству» в «храме» искусства. Утомленные своей литературной поденщиной и «томимые» отнюдь не «духовной жаждой», амбициозные беллетристы и стихотворцы с нетерпением следили, как «оплывающие потом» «официанты несли над головами запотевшие кружки с пивом» [9]. Но и пиво не снимало того состояния крайнего перегрева («Москва отдавала накопленный за день в асфальте жар» [10]), от которого коллегам Берлиоза по писательскому цеху невозможно было освободиться «в этих красивых, но душных залах». Не принесла облегчения и самому Берлиозу с Бездомным выпитая ими на Патриарших прудах абрикосовая вода, от которой «литераторы немедленно начали икать» [11], прерывая свою беседу о заказанной председателем Массолита «для очередной книжки журнала большой антирелигиозной поэме».

Как только разговор возобновился, редактор с еще большим упорством стал доказывать молодому поэту, сочинившему дерзкий памфlet на Христа, что «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете» [12]. Однако необъяснимая тревога, которую он при этом испытывал, делала выдвигаемые им «разумные» доводы, как ему казалось, мало убедительными. Все это происходило потому, уверял себя глава писательской организации, что небывалая московская жара мешает правильно мыслить и логично, аргументировано выражать свои убеждения («Ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался!» [12]). К тому же в состоянии поистине вселенского утомления зноем (когда

даже «солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось за Садовое кольцо») и вполне здоровому человеку, каким считал себя Берлиоз, могли мерещиться видения. Хотя, по его признанию, раньше с ним «этого никогда не было» [13].

Охвативший литератора на Патриарших прудах «необоснованный [немотивированный с точки зрения рассудка – И.У.], но столь сильный страх» [13] коренился в интуитивно осознаваемой самим Берлиозом недостаточности рационального подхода в объяснении некоторых необычных явлений, природу которых нельзя адекватно описать земными, мирскими категориями. Проще всего их не заметить, что и попытался сделать председатель Массолита. Он «закрыл глаза», оказавшись свидетелем таинственного появления прозрачного гражданина – Коровьева, который вопреки законам материального мира, «не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо» [13].

Игнорирование факта, не вписывающегося в систему традиционных представлений о действительности, стремление укрыться от всего неясного и вызывающего сомнение составляет характерную особенность рационализма, выстраивающего лишь логически непротиворечивую картину мироздания и даже не пытающегося объяснить всю его сложность. «Разум жадно ищет всеобщего и необходимого, мы должны на все пойти, – иронично замечает Л.И. Шестов, – всем пожертвовать, только бы была ему любезная его сердцу необходимость, только бы он не раздражался» [14]. Необходимость становится своего рода Ограничителем в понимании мира, она дает санкцию на «принуждающую истину», то есть доступную исключительно чувственно-эмпирическому познанию – своим собственным глазам. А «через телесные глаза, – убежден философ, – люди привязываются к месту своего заключения» [15], теряют свободу, дар внутреннего, сердечного зрения, и впадают в состояние самоуверенности, приводящее к переоценке своих возможностей: «Кто ве-

рит только самому себе, только своим глазам... тот неминуемо станет вассалом и данником Необходимости» [16].

Так, Берлиоз, доверяя лишь органам чувств и притом «закрывая глаза» на многие непонятные вещи, самонадеянно полагается на разум, объясняющий мир с позиций царящей в нем природной необходимости, и оказывается пленником своего рационального мировоззрения. Для него остается закрытой иррациональная, метафизическая сфера, не поддающаяся рассудочному познанию, и потому сквозь призму «научного» атеизма, отрицающего существование иной, нематериальной реальности, воспринимается им идея Бога. Она для него всего лишь лишенная всякого смысла абстракция. Однако «живой, настоящий Бог, – подчеркивал Л.И. Шестов, – никак не похож на того, которого... до сих пор показывал разум» [17], трактовавший Его как непреложный Закон, Логос, Абсолют.

По существу в рационализме со времен Канта Бог есть условное допущение человечеством некой неизведанной силы, которую невозможно даже эмпирически обнаружить. «Ведь согласитесь, что в области разума, – обращался Берлиоз к иностранному профессору, – никакого доказательства существования Бога быть не может» [18]. Всякие попытки представить логическую систему аргументов, теоретически обосновывающую Его бытие, грешат схематизмом и тенденциозностью («Ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив», – «с сожалением» констатирует председатель Массолита [1, 13]), в том числе и знаменитое доказательство И. Канта. Разработанная немецким философом в «Критике практического разума» «моральная теология» кажется блистающему своей эрудицией «образованному редактору» неубедительной: «И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством» [18].

Концепция Д.-Ф. Штрауса, одного из основоположников рационалистической критики Евангелий, изложенная им в знаменитой работе «Жизнь Иисуса» (1836), которую хорошо знал М.А. Булгаков, сводилась к тому, что сама идея Бога – это чистая абстракция, требующая материального воплощения. Поэтому неудивительно, что на протяжении человеческой истории возникали религии, в которых божество приобретало антропоморфные черты. Подобный процесс, по мысли философа-гегельянца, характерен и для христианства, возникшего в начале I тысячелетия на границах Римской империи, когда в среде неортодоксальных иудеев стали почитать некоего праведника, превратившегося со временем в мифологический персонаж. Последовательно отстаивая позицию Штрауса, Берлиоз находит типологическое сходство во всех древних религиях («Нет ни одной восточной религии... в которой, как правило, не-порочная дева не произвела бы на свет бога» [19]) и безапелляционно утверждает, что «христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса» [19], как египтяне – Озириса, «благостного бога и сына Неба и Земли», персонифицировав природные явления.

Эта точка зрения возобладала на рубеже XIX – XX веков в позитивистской среде, где получила широкое распространение мысль о том, что и евангельский Христос, как прочие божества Востока, – всего лишь образ, созданный народной фантазией. Доказать или опровергнуть легендарную основу христианской религии попытались историки, археологи, богословы, философы (Л. Фейербах, Э. Ренан, Ф.-В. Фаррап, Н.К. Маккавейский). Пристальный интерес у русской либеральной интеллигенции вызвала полемически заостренная книга А. Древса «Миф о Христе», выписки из которой найдены в архиве Булгакова. В ней достаточно подробно излагалась идея о фантастической природе новозаветных преданий, ставшая популярной в научной и справочной литературе. Так, в энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрана, которым

часто пользовался Булгаков, при характеристике версий, связанных с происхождением Иисуса Назарянина, предпочтение отдается гипотезе, предложенной Бауэром, Пирсоном, Набером, согласно которой «Иисус Христос – *миф*, воплощение религиозного идеала, сложившегося в религиозно-философских кружках Александрии или Рима» (курсив наш. – И.У.) [20].

Споры о Христе, ставшие в первой трети XX столетия особенно актуальными в Европе и России в связи с распространением псевдонаучных учений об обусловленности религиозной веры психологической потребностью человека в сверхъестественной опоре, о легендарно-фантастической основе христианской доктрины нашли отражение и в романе М.А. Булгакова, где просвещенный «передовыми» идеями Берлиоз внушиает Бездомному кажущуюся ему аксиоматичной мысль о том, что все рассказы об Иисусе Назарянине – «простые выдумки, самый обыкновенный миф» [21]: «Ты, Иван, – говорил Берлиоз, – очень хорошо и сатирически изобразил, например, рождение Иисуса, сына Божия, но сольто в том, что еще до Иисуса родился целый ряд сынов Божиих, как, скажем, финикийский Адонис, фригийский Аттис, персидский Митра. Коротко же говоря, ни один из них не рождался и никого не было, в том числе и Иисуса, и необходимо, чтобы ты, вместо рождения или, предположим прихода волхвов изобразил бы нелепые слухи об этом приходе» [22].

Последователь Штрауса и Древса, образованный редактор резко критикует поэму Бездомного, в которой он нарисовал Иисуса «очень черными красками», снабдил «всеми отрицательными чертами», но при этом изобразил «совершенно живым» [23], тем самым невольно признал Его историческое бытие («А то выходит по твоему рассказу, что он действительно родился!..» [24]). Берлиоз же категорически отрицает существование Христа, чем привлекает внимание оказавшегося на Патриар-

ших прудах иностранного профессора, вступающего с литераторами Массолита в дискуссию («Извините меня, пожалуйста... что я, не будучи знаком, позволяю себе... но предмет вашей ученой беседы настолько интересен, что...» [24]). Воланд осмеливается задать своим собеседникам три принципиально важных вопроса: первый призван выяснить характер восприятия литераторами Иисуса Назарянина как исторической личности и как Божьего Сына («Если я не ослышался, вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете?» – «Нет, вы не ослышались... именно это я и говорил»); второй позволяет определить их отношение к Богу-Отцу, Творцу сущего («Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога?» – «Да, мы не верим в Бога...»); и наконец, третий констатирует полнейшее отсутствие у них религиозной веры, равнодушие к Богу-Духу («Вы – атеисты?» – «Да, мы – атеисты» [25]). (Греч. слово «Theos» имеет значение «Бог как духовная субстанция». – И.У.).

В целом у князя тьмы на основании полученных ответов председателя Массолита и согласного с ним «на все сто» молодого поэта Бездомногого складывается представление об абсолютном безбожии «передовой» интеллигенции в большевистской России, которая сознательно отреклась от Божественной Троицы («но об этом можно говорить совершенно свободно» [25]) и распространила свои мировоззренческие установки на все советское народонаселение. Именно поэтому Воланд, находившийся под «сильным впечатлением» после слов Берлиоза, «испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту» [26].

Атеизм в Советской России, ставший официальной идеологической доктриной, в 1920-е годы в решении христологической проблемы был представлен двумя диаметрально противоположными направлениями – «мифологической школой», подвергшей сомнению реальность Иисуса (ее последователем в романе Булгакова выступает Берлиоз), и

исторической (сторонником которой невольно оказывается Иван Бездомной), доказывавшей, что Христос Евангелий – «идеализация действительного Иисуса, раввина из Галилеи, малооригинального, не чуждого еврейской нетерпимости, предрассудков своего времени и человеческих слабостей» [27].

Сторонники исторического подхода к библейскому материалу признавали лишь очевидные факты, прежде всего само земное бытие Иисуса Назарянина (А. Барбюс, например, вполне допускал, что почтаемый христианами Спаситель был «малоизвестным еврейским пророком, который проповедовал и был распят» [28]), но решительно отвергали то морально-этическое учение, которое традиционно «приписывалось» Христу церковью. В булгаковском произведении выразителем такого взгляда на Иисуса предстает Иван Бездомный, который в своей поэме, признав земное существование Бога-Сына, очернил Его и отказался от провозглашенных им непреходящих нравственных заветов.

Кстати говоря, в ранней редакции романа («Великий канцлер») писатель более подробно останавливается на сцене глумления Бездомного над евангельским Иисусом, которая носила подчеркнуто кощунственно-ритуальный характер: по настоянию Воланда Иванушка своим сапогом наступил на «изображение Христа на песке», «и Христос разлетелся по ветру серой пылью» [29]. По существу произошло «попрание Христа» – отречение Ивана от вечных гуманистических ценностей, воплощением которых издревле считается Сын Человеческий. Представляя Иисуса в богоchorческой поэме Бездомного реальной, но достаточно непривлекательной личностью, отнюдь не нравственным идеалом, Булгаков своеобразно откликается на парадоксальную коллизию, вынесенную Барбюсом в заглавие своей книги «Иисус против Христа» – факт против сути, разум против сердца.

Доведенный в послереволюционной России до непререкаемой

догмы, приоритет рационального начала над иррациональным, вылился в мощную антирелигиозную кампанию, бывшую следствием тех процессов, которые складывались и развивались в XIX веке в среде леворадикальной интеллигенции, воспитанной на нигилизме и материализме – учениях, атеистических по своей природе. Стихийное богооборчество 20-х годов, утратившее идеалистические, романтические черты предреволюционной эпохи (М. Горький, В.В. Маяковский, С.А. Есенин), уступило место расчетливой (рассудочной) пропаганде «научного атеизма», где господствующим стал метод убеждения, а точнее, опровержения. Следуя ему, создавались и художественные произведения, которые не только воплощали официальную, господствующую идею, но и претендовали на абсолютную ее достоверность. К числу таких можно отнести и пьесу С.М. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (1922). Уже в самом ее подзаголовке выражена глубокая уверенность автора в том, что его творение и есть единственная правда о Христе.

Принципиальное несогласие с этим высказал поэт С.М. Городецкий, опубликовавший в 1923 году в «Красной нови» свою рецензию, некоторые положения которой легли в основу критического разбора Берлиозом поэмы Ивана Бездомного.

Аргументы, предложенные редактором, сводились не просто к развенчанию или высмеиванию «бibleйских сказок», они были направлены даже не столько против Христа исторического, которого легко можно было объявить никогда и не существовавшим, сколько против христианства как духовной основы старого мира, подлежащего в «эру революции» уничтожению. Беспощадно обрушившись на главного идеологического противника – православную церковь, объявив ее оплотом реакции, охранительницей царского режима, новая власть с ожесточением накинулась на «рабское учение Христа». В официальной газете «Правда» в апреле – мае 1925 года «правительственный поэт» Д. Бедный напечатал

поэму-«эпопею» под дерзким названием «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна», где изобразил «чумазого Христа» пьяницей и развратником.

Известно, что М.А. Булгаков был возмущен этой публикацией, о чем свидетельствует найденное у него при обыске на квартире (7 мая 1926 года) среди изъятых рукописей и документов «Послание евангелисту Демьяну (Бедному)», написанное, как предполагает В.В. Петелин, сотрудником «Крестьянской газеты» Н.Н. Горбачевым.

Христос, сын плотника, когда-то был казнен,
Пусть это – миф, но все ж, когда прохожий
Спросил его: «Кто ты?» – ему ответил он, –
«Сын Человеческий», а не сказал – «Сын Божий».
Пусть миф Христос, как мифом был Сократ,
Платонов «Пир» – вот кто нам дал Сократа.
Так что ж, поэтому и надобно подряд
Плевать на все, что в человеке свято? [30].

Эти строки из стихотворного отклика Н.Н. Горбачева точно выражают недоумение той части интеллигенции, которая, приветствуя революцию, не принимала безосновательного разрушения всего лучшего, что было в старой России, и потому решительно отвергала яростные нападки на Христа, пусть даже не реального, а вымышленного героя – «далекий миф», «добрую сказку».

Болезненно отреагировавший на антихристианскую политику большевиков, С.Н. Булгаков был убежден, что пропаганда воинствующего атеизма, подвергавшего сомнению и разоблачению земное бытие Иисуса, всевозможные способы представить Сына Человеческого шарлатаном и обманщиком, безнравственным проходимцем основаны на неприятии проповедуемого им учения любви и милосердия, на неспособности принять и исполнить его: «И хотя от quasi-научных аргументов

Древса действительно научная критика не оставила камня на камне, и вообще не может быть, кажется, безрассуднее предприятия, нежели отрицание исторического существования Иисуса, чего мы не находим у злейших врагов христианства (у Цельса, Порфирия, в Талмуде), тем не менее такие попытки повторяются и, конечно, будут повторяться. Но они коренятся не в теоретическом сознании, но в воле, в нежелании, в нелюбви, переходящей во вражду» [31]. Более того, по мысли С.Н. Булгакова, «отрицание исторического существования Христа есть просто форма хулы на Него или выражение неверия в Него» [31].

Все усилия ниспровергнуть Иисуса Христа в эпоху смут и социально-политических катаклизмов, по единодушному признанию религиозных мыслителей (С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов), объяснялись стремлением утвердить новую веру, внушить «революционный катехизис». Но для того было необходимо прочно вытравить из сознания русского народа образ «нежного Христа», воспринимаемого сердцем, и заменить Его прогрессивными, с точки зрения разума, учителями человечества.

Однако такие попытки, по мнению А.И. Эртеля, никогда не увенчиваются успехом, потому что сам Христос и есть истина, бесспорная для русского человека, вечно ищущего нравственный абсолют: «Пусть, пусть учение Христа в глазах народа одето аллегориями, символами, обрядами, суевериями, предрассудками <...> – за всей этой шелухой стоит все Он же любвеобильный, кроткий, мудрый, – Он, которого, слава Богу, еще не превзошли никакие Марксы, Чернышевские, под сенью которого есть место и искусству, и науке, всему, что не противоречит любви и милосердию» [32].

Народные представления о Сыне Человеческом, отличавшиеся искренней верой в спасительную силу Его этических заветов, по существу были далеки от поиска исторических свидетельств земного бытия Иису-

са Назарянина, от стремления доказать подлинность евангельских фактов. Не случайно на Руси широкой популярностью пользовались как византийские апокрифы о Спасителе, насквозь пронизанные фантастикой, так и собственно русские легенды и предания, в которых создавался наивный, но вместе с тем духовно целостный «миф о Христе», ставший в XIX веке основой идеологии славянофилов и почвенников, пытавшихся обрести «русского Христа» – Христа не исторического, но «метафизического».

«Метафизический» Христос есть воплощение духовного совершенства, сердечной чистоты, страдающей человечности – нравственный идеал, не укорененный во времени и пространстве: «удрученный ношей крестной» Спаситель исходил всю Россию в стихотворении Ф.И. Тютчева («Эти бедные селенья»), посетил средневековую Испанию в «Легенде о Великом Инквизиторе» Ф.М. Достоевского («Братья Карамазовы»), зауваженный Петроград в годину русской революции в поэме А.А. Блока («Двенадцать»). Более того, всякое метафизическое явление, причастное сфере духовно бесконечного, по глубокому убеждению А.Ф. Лосева, неотделимо от «диалектики мифа» и восходит к «абсолютной мифологии», которая, по мысли философа, есть не иное, как *«жизнь сердца»* (курсив А.Ф. Лосева. – И.У.) [33]. Таким образом, «метафизический» Христос, о котором мечтала и в которого веровала тянувшаяся к Богу русская интеллигенция, и есть Христос сердечный, горячо любимый простым народом.

Но материалист Берлиоз, представитель леворадикального крыла русского «образованного класса», остававшийся чуждым сердечной метафизике с ее «умным видением» духовных реалий (Б.П. Вышеславцев), предпочитал проникать в сущность вещей, скользя по рациональной плоскости. Он, вероятно, даже и не предполагал, что наряду с рассудочно-эмпирическим, ограничивающимся, по наблюдению Б.П. Вышеслав-

цева, только «пассивным восприятием непосредственно данного, “очевидности”» [34], существует еще и взгляд на мир, предполагающий «узнание» невидимого, духовного. Но сигналы такого мировосприятия улавливает и Берлиоз, когда внезапно обнаруживает собственное сердце, уже начавшее выдавать себя ноющей болью. «Сердце шалит», – констатировал Берлиоз свое внутреннее состояние, соприкоснувшись с явлением на Патриарших прудах таинственного прозрачного незнакомца – Коровьева. Он с удивлением отметил, что его сердце «на мгновенье куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем» [35].

В русской богословской традиции, на которую указывал Б.П. Вышеславцев, «сердце никогда не есть только «плоть», а всегда есть *воплощение*, ибо каждое его биение имеет духовное значение» (курсив Б.П. Вышеславцева. – И.У.) [36]. Такое духовное, символическое значение имеет и болезнь сердца Берлиоза в художественном контексте романа: «засевшая в нем» «тупая игла» и есть воплощение в собственном смысле слова уязвленного рационализмом мистически-духовного восприятия бытия, дающего то «целостное знание» о мире, которое невозможно свести ни к «блестящей образованности», ни к «солидной эрудиции» «начитанного» редактора Массолита.

Оперирование фактами, подвергнутыми под идейную атеистическую установку (опровергнуть существование исторического Христа), ссылка на древних историков (Филон Александрийский, Иосиф Флавий, Тацит), обращение к египетской (Озирис), финикийской (Фаммуз, Мардук) и даже мексиканской (Вицлипуцли) мифологической традиции – все это, по убеждению Берлиоза, является надежной системой аргументов для доказательства того, что Иисуса «на самом деле никогда не было в живых» [37]. Многочисленные имена авторитетных ученых, за которые прячется глава писательской организации, подчеркивающий свою значительность и компетентность в вопросах религии, «вскакивали» в

голове Берлиоза, как пишет Булгаков в одной из ранних редакций романа, «как пузыри на воде» [38].

Система доказательств Берлиоза, опирающегося на выхваченные из духовной истории человечества, мало чем связанные между собой отдельные факты, напоминает образование случайных «пузырей на воде» во время дождя. Тщетность, вымороченность такого подхода в решении сложнейшей проблемы заводила Михаила Александровича «в дебри, в которые может забираться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек» [39]. За едкой иронией автора над «энциклопедизмом» Берлиоза, самодовольно кичащегося своими знаниями, отчетливо проступает значимая идея: мир как бессистемная сумма фактов и есть непроходимые дебри, в которых можно легко затеряться, сбиввшись с пути, поскольку человеческий разум не в силах вместить в себя весь хаос информации о нем. И потому, естественно, всякий рационалист, иллюзорно надеющийся на логические принципы понимания сути вещей, «рискует свернуть себе шею», что буквально и происходит в конце концов с председателем Массолита, заплатившим своей головой за чрезмерное превознесение ума над душой, рассудка над верой.

В образе Берлиоза М.А. Булгаков довел до логического завершения обострившиеся в начале XX века в среде русской интеллигенции дискуссии о вере и позитивном знании, на которые откликнулись многие писатели и публицисты, философы и богословы (М. Горький, В.В. Розанов, П.Б. Струве, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский). Н.А. Бердяев сожалением констатировал, что «современность признает лишь область видимых вещей, лишь принудительное принимает, неведомые же вещи в лучшем случае признает лишь как символы внутреннего состояния человека» [40]. «Замкнувшись в царстве видимых вещей, – резюмировал философ, – рациональная современность отрицает веру и делает вид, что не нуждается в ней» [40].

Как истинный прагматик, признающий торжество объективной науки над субъективными предрассудками, глава писательской организации так же принципиально презирает веру, не дающую рассудку никаких гарантий, как и большинство представителей русской интеллигенции, воспитанной на позитивизме, культивировавшем «полезное» знание. А между тем «в отсутствии гарантий, в отсутствии доказательного принуждения, – по мысли Н.А. Бердяева, – рискованность и опасность веры», поскольку «в дерзновении веры человек как бы бросается в пропасть, рискует или *сломать себе голову*, или все приобрести» [41]. (Курсив наш. – И.У.).

Однако «дух вечной середины, мещанства» (Д.С. Мережковский), в полной мере свойственный Берлиозу, существенно повлиял на его жизненную позицию: Михаил Александрович слишком осторожен, он прочно укоренен в мертвой материи и чужд «безрассудных» порывов подняться над землей в боязни именно «*сломать себе голову*». Но, как часто бывает в булгаковском романе, герой получает то, от чего бежит: бросившись сообщать «в бюро иностранцев» о «явно ненормальном» состоянии консультанта (Воланда), редактор попал под трамвай, «и под решетку Патриаршей аллеи выбросило на булыжный откос круглый темный предмет... Это была отрезанная голова Берлиоза» [42].

Оказавшись на «Великом балу Сатаны», председатель Массолита перед лицом вечности осознает вымороочность и ограниченность своих взглядов, но уже не может изменить свою судьбу. Муки прозревшего Берлиоза заметила наблюдавшая за ходом таинственной церемонии, проходившей в его квартире, Маргарита, увидевшая на «мертвом лице» редактора его «живые, полные мысли и страдания глаза» [43]. (Курсив наш. – И.У.). По непреложному духовному закону, который огласил перед сонмом величайших преступников человечества властелин преисподней, «каждому будет дано по его вере». По своей вере, а точнее, по

безверию получил и Берлиоз, потерявший наполненную пустыми, затверженными и затвердевшими истинами голову. Не случайно в руках князя тьмы она становится сосудом, наполняющимся вином – соком жизни, заставляющим играть кровь и учащенно пульсировать сердце, биение которого не слышал или не хотел слышать при жизни Берлиоз: «Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!» [43].

Так, абсолютизируя «непрекаемые» истины материализма, породившего множество «солидных и остроумных» теорий о «конечности человеческой жизни» «по отрезании головы», слепо полагаясь на антирелигиозное по своей сути атеистическое учение о безраздельном торжестве смерти во Вселенной без Бога, Берлиоз сам подписал себе приговор: «он превращается в золу и уходит в небытие» [43]. «Это – факт. А факт – самая упрямая вещь в мире», – констатирует Воланд.

В своей земной жизни доверявший только фактам, образованный редактор был полностью от них зависим. Он утратил внутреннюю интеллектуальную свободу и превратился в их раба. А это, как ни парадоксально, составляет участь всех рационалистов, которые вынуждены, по мнению Л.И. Шестова, терять голову, «рабски подчиняясь тому, что разум... предпишет» [44].

Нелепая гибель Берлиоза, лишившегося своей головы под колесами трамвая, в художественной структуре романа становится первой в череде «оторванных» голов персонажей-рационалистов и приобретает важное философское значение – абсолютизация рассудочного, «умственного» подхода в познании мира ведет к искажению истины, доступной лишь чуткому сердцу, находящемуся в гармонии с разумом, и потому заведомо обречена на провал.

§2. БЕЗДУХОВНОЕ БЫТИЕ СОВЕТСКИХ ОБЫВАТЕЛЕЙ И ЕГО САТИРИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Воссоздавая духовное бытие Советской России 1920 – 1930-х годов, эпохи атеизма и богооборчества, М.А. Булгаков одним из первых в литературе XX столетия переосмыслил образ сердца России – Москвы. В отличие от холодного, европейского Петербурга, создававшегося Петром I среди безжизненных болот как памятник человеческому разуму и воле, призванный стать главным городом империи, ее «головой», Москва была скорее «провинциальной столицей» – хлебосольной, душевной, по-человечески уютной, теплой, то есть *сердечной*. Булгаков показал, как под влиянием безбожной идеологии новой власти древняя столица утратила свою духовную сущность, изменила своей сердечной природе и насилием было обращена в средоточие ума.

Писатель осмысляет эту идею не только в религиозно-философском, мистическом плане, но и в сатирическом, где центральное место, бесспорно, занимает фигура Берлиоза. Образ председателя Массолита, воплотивший в себе идею *оторванного* от истины разума, дан в романе в окружении целой галереи персонажей сатирического характера. Именно в гротескных образах московских обывателей в наиболее концентрированном виде отразилась принципиально значимая для всего романа проблема превознесения «средне-нормальным» человеком, живущим обыденным рассудком в пространстве давно открытых, привычных истин, «достоверного» знания. Эта проблема разрешается в кульминационной сцене «современных», московских глав – сеансе черной магии, затянутой князем тьмы в театре Варьете.

Предваряя выступление «знаменитого иностранного артиста мосье

Воланда», «хорошо знакомый всей Москве конферансье Жорж Бенгальский» с позиций здравомыслящего человека разъясняет характер предполагаемого представления: уважаемой публике будет показано виртуозное «владение техникой фокуса» вместе с ее рациональным истолкованием. «А так как мы все как один за технику», утверждал конферансье, то «и за ее разоблачение», то есть за раскрытие ее тайных механизмов, имеющих вполне естественное, а отнюдь не мистическое объяснение [1]. Никакой «черной магии», «вовсе не существующей на свете» («она не что иное, как суеверие»), в официально разрешенном Московской областной зрелищной комиссией спектакле просто не может быть места.

Именно это пытался внушить Бенгальский даже не столько уже начинающей скучать публике, сколько самому себе. «Произнеся всю эту ахинею» о безграничной силе человеческого ума, способного разгадать «истинную» природу даже самых таинственных и на первый взгляд непонятных явлений, конферансье торжественно открыл занавес. Развернувшееся перед глазами изумленных зрителей действие, поражавшее обилием ловких трюков и массой ошеломляющих эффектов (один дежный дождь из-под купола театра чего стоит!), потребовало «разумного» комментария со стороны ведущего, чувствовавшего личную ответственность за все происходящее на сцене.

Однако стремление самоуверенного конферансье «разоблачить», объяснив с помощью логически безупречных силлогизмов, отрицающих иррациональные проявления бытия, фокусы Фагота, игравшего на вечных недостатках человечества, его корыстолюбии, жадности, терпит крушение. Как и Берлиоз, объявивший появление свиты князя тьмы на Патриарших прудах галлюцинацией, Жорж Бенгальский, соприкоснувшись с неведомым в театре Варьете, во всеуслышание заявил: «Вот, граждане, мы с вами видели сейчас случай так называемого массового

гипноза. Чисто научный опыт, как нельзя лучше доказывающий, что никаких чудес и магии не существует» [2].

Однако московские обыватели, «счастливые» в своем заблуждении и готовые вечно пребывать в состоянии блаженного обмана, скептически отнеслись к «разумному» объяснению творящихся на сцене «чудес» и с гневом обрушились на самого Бенгальского за его попытку открыть всем глаза. «Голову ему оторвать! – сказал кто-то сурово на галерке», что не замедлило тут же исполниться: «Урча, пухлыми лапами кот вцепился в жидкую шевелюру конферансье и, дико взвыв, в два поворота сорвал эту голову с полной шеи» [3].

Потеря головы между тем не явилась причиной гибели незадачливого Бенгальского, продолжавшего все так же самоуверенно взирать на окружавший его мир, выражая собственное к нему недовольство и презрение, и лишь отчасти негодование от утраты своей самой главной собственности, не идущей ни в какое сравнение с теми благами, которыми он обладал («Голову отдайте! Квартиру возьмите, картины возьмите, только голову отдайте!» [4]). Собственно, дискомфорт, испытываемый конферансье, сродни потерянной шляпе, призванной лишь укрывать пустое место («пустую голову») от внешних воздействий окружающего мира.

И как только «кот, прицелившись поаккуратнее, нахлобучил голову на шею» (кстати, сам глагол «нахлобучить» в русском языке употребляется исключительно со словами, обозначающими «головные уборы» [5]), все муки «разумного» сотрудника театра тут же прекратились, словно с ним ничего и не происходило, а его голова «как будто никуда и не отлучалась» [6]. Она оказалась настолько пустой, что ее возвращение «на свое место», было незаметно для ее «владельца», который так и не мог понять, что же с ним произошло, ведь «даже шрама на шее никакого не осталось».

«Бессмысленно шатаясь и оглядываясь», конферансье покидал театр, выдворенный из него Фаготом, крикнувшим ему на прощание фразу, вполне обычную в речевом отношении, но в данной сцене приобретающую дополнительный смысловой оттенок – «Катитесь отсюда!»: в семантике употребленного глагола заложена идея «чего-нибудь круглого», «скользящего по какой-нибудь поверхности» [7], ассоциативно соотносимая с отрезанной головой Берлиоза. Но в отличие от председателя Массолита, голова которого была набита фактами, обилием разнообразной информации и потому представляла определенную ценность, Бенгальскому при пустой голове нечем было дорожить и нечего было терять. Однако и он, как ни странно, поистине лишился своей головы (сшел с ума), как только формально ее обрел: добравшись до пожарного поста, конферансье почувствовал себя «худо», он «плакал, ловил в воздухе что-то руками», жалобно «бормотал» («Голова моя, голова!»).

«Бенгальского пробовали уложить на диван в уборной, но он стал отбиваться, сделался буен», отчего даже «пришлось вызвать карету» скорой помощи и отправить его в психиатрическую лечебницу, поместив в 120-ю комнату [8]. В булгаковском романе мотив потерянной головы органично перетекает в мотив сумасшествия, развивающий тему ограниченности рассудочного познания мира. Рациональная разгадка фокусов иностранного артиста, таким образом, обернулась для несчастного конферансье утратой собственного ума.

Соприкосновение с новым, неизведанным, непонятым для «трезвомышляющих» людей, живущих в мире, где всему есть давно найденное объяснение и убедительные ответы на самые сложные вопросы, не проходит бесследно. Человек оказывается перед важной дилеммой – или просто не замечать вокруг себя то, что не укладывается в привычный порядок вещей и противоречит устоявшейся картине мира, или отказаться от привычных представлений о действительности и признать су-

ществование явлений, противоречащих «здравому» смыслу. Оба эти пути, присутствующие в романе, таят множество опасностей: с одной стороны, отрицание неведомого оборачивается потерей *умной головы* (судьба Берлиоза), но с другой – и само признание существования Бога и дьявола в атеистическом обществе считается признаком *безумия* (объявление Ивана Бездомного сумасшедшим).

Случай с Бенгальским, как, впрочем, и со всеми остальными московскими обывателями в театре Варьете («зрительской массой», по выражению Семплеярова), представляет собой совершенно особый тип пошатательства: для «обыкновенных людей», коими являются персонажи сатирического пластика романа, живущие отнюдь не головой, а «утробой» (в чем еще раз убедился Воланд на сеансе черной магии), сама потеря *пустой головы* не является трагедией, но, наоборот, освобождением от бремени головного контроля за собственными страстями. Поэтому многие добродорядочные московские граждане с вожделением *теряли головы*, вскруженные соблазнительными знаками пленильного заграничного быта Герлэна, Шанель, Мицуко, Нарсиса Нуара.

Мотив потери головы оборачивается мотивом глупости, духовной ограниченности, посредственности, наиболее ярко проявившимися в сцене открытия шикарного магазина в театре Варьете, где можно было совершенно бесплатно произвести «обмен старых дамских платьев и обуви на парижские модели и парижскую же обувь» [9]. Преодолев стеснение, «какая-то брюнетка» сразу же воспользовалась представившейся возможностью и стала первой посетительницей модного салона: ей было «решительно все равно и в общем наплевать» и на общественное мнение, и на голос своего рассудка, не доверявший фокусам заезжих гастролеров. Пример этой «храброй женщины» оказался настолько заразительным, что на сцену тут же выстроилась очередь московских модниц, буквально обезумевших от счастья получить дорогие наряды да-

ром. Одна особа в исступленном состоянии, «как буря», набросилась на товар и, не разбирая, «овладела первым, что подвернулось». Не устоял от массового дамского психоза и вызвавший общее изумление мужчина: «он объявил, что у супруги его грипп и что поэтому он просит передать ей что-нибудь через него», предоставив в доказательство того, что он действительно женат, паспорт [10].

Основанное на поклонении «прочным» материальным ценностям-благам существование посредственности, «разоблачение» которой составляло главную цель воландовского спектакля, во все времена было насквозь пронизано заботами об удовлетворении утробно-телесных потребностей. На сеансе черной магии князь тьмы провел эксперимент, как нельзя лучше доказывающий, что сознание московского народонаселения полностью зависит от «эмпирического материала», от «той сферы бытия, которая воспринимается чувственно» [11]. Чтобы выявить скрытое от взора духовное состояние пришедших на представление граждан, Воланд, задавшийся принципиально важным вопросом («изменились ли эти горожане внутренне?»), разрешил его нарочито внешними приемами гротеска и буффонады, открывшими убожество и ограниченность «обыкновенных людей». «Горожане сильно изменились… внешне, я говорю, – резюмировал Воланд, – как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти… как их… трамваи, автомобили…

– Автобусы, – почтительно подсказал Фагот» [12].

Но видимые перемены, носящие лишь поверхностный характер, никак не затронули сущности бытия отдельного человека, не изменили его природу, не смягчили нравы. На это указывал в своих «Беседах с русским народом» известный религиозный мыслитель начала XX века архиепископ Иоанн (Шаховской): «Прогрессируя технически и социально, человечество не прогрессирует столь же горячо в умножении добра и

света, и разума духовного» [13]. Художественно развивая эту идею, М.А. Булгаков убедительно показывает, что современные люди, разоблачению которых посвятил свое представление в Варьете Воланд, «в общем, напоминают прежних». «Они – люди как люди» – как и тысячу лет назад, живут в мире, где правят деньги, из чего бы они «ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота» [14].

Деньги являются тем искушением, которым князь тьмы испытывает собравшуюся в Варьете публику. Наводнив свежеотпечатанными червонцами зрительный зал, мессир равнодушно взирает на охватившую обывателей «золотую лихорадку», проявляющую их естество, освобожденное от внешней личины благопристойности и показной порядочности: «Многие стояли на сиденьях, ловя вертлявые, капризные бумажки», «кто-то уже ползал в проходе, шаря под креслами» [15]. Эфемерные, сомнительные купюры, посыпавшиеся из-под купола театра, на которые польстились честные граждане, обернулись, как и подобает дьявольским шуткам, «бумажками с нарзанной бутылки». В погоне за мнимыми ценностями человек теряет самое главное – самого себя, свою душу, разменяваясь по мелочам на заботы о суэтном, насущном. К такому выводу пришел Воланд после сеанса «черной магии», убедившись в том, что на протяжении веков люди не меняются внутренне, они «алчны, как и прежде», и эта алчность рождает массовое помешательство, неутолимую страсть к деньгам.

Вообще все многочисленные фокусы с деньгами в булгаковском романе, имеют символический смысл. Они в зашифрованном виде ставят «вопрос об истине» [16], поскольку еще «встарь» истина, помимо всего прочего, «означала также наличность, наличные деньги» [17]. Будучи внутренней сущностью вещей, истина в архаичном сознании человека не мыслилась без внешнего, материального, «наличного» воплощения и представляла собой некую «цель или ценность» (Е.Н. Трубецкой),

отнюдь не носившую абстрактный характер, зато реально достижимую и рассудочно познаваемую. Однако такая «истина-цель», по мысли Е.Н.Трубецкого, ограничивала человека областью видимого мира, все-ляла иллюзию его полной управляемости и разгаданности, и потому подменяла собой подлинную «истину-смысл», то есть «именно то, что возводит мысль на степень сознания», приобщая ее к вечности [18].

В булгаковском романе к такой инструментальной, сугубо прагматичной «истине-цели», сами того не ведая, стремятся многие персонажи из числа «ответственных» «официальных лиц», никогда не упускающих возможности воспользоваться представляющимися благами. К их числу относится председатель домкома № 302-бис по Садовой улице Никанор Иванович Босой. Занимая достаточно «доходную» должность, он «разумно» с точки зрения утилитарного сознания ее исполнял: неоднократно брал взятки, «но брал нашими, советскими», «прописывал за деньги» и не отставал при этом от своих коллег («Хорош и наш секретарь Пролежнев, тоже хорош!») [19].

Схваченный с поличным, Босой честосердечно признался милиции, что найденные у него в вентиляции доллары – проделка нечистой силы, с которой он связался, дав разрешение разместить в квартире покойного Берлиоза иностранного артиста. Для таких, как Никанор Иванович, в жизни ни до чего не было дела, кроме поиска личных выгод, причем неважно – в мире человеческом или за его пределами. И в этом смысле Босой, равно удаленный от света и тьмы, «с головой» погруженный в свои сугубо земные заботы, оказывается, как ни странно, гораздо ближе к «наличной» «истине», чем отрицавший иную реальность Берлиоз. Никанор Иванович имеет одно очень ценное качество: он доверяет своим глазам и нисколько не сомневается в том, чему сам является непосредственным свидетелем, в отличие от председателя Массолита, малодушно укрывающегося от рационально не проясненной действитель-

ности и готового объявить галлюцинацией появление на Патриарших прудах странного прозрачного гражданина в клетчатом. «А Коровьев – он черт!», – сразу же с полной уверенностью заявил Босой [19]. «Вот он! Вот он за шкафом! Вот ухмыляется! И пенсне его...», – кричал домком и нес «полную околесину», явственно наблюдая в отделении милиции за Коровьевым, остававшимся для всех сотрудников совершенно невидимым [20], что и послужило основанием его отправки в дом для умалишенных.

Однако из всех попавших в психиатрическую лечебницу Никанор Иванович менее всего «сумасшедший»: он оказался в клинике Стравинского отнюдь не из-за болезни, а потому лишь, что в своих показаниях поведал сущую правду, неприемлемую с точки зрения «здравого» смысла. Более того, Босой был совершенно душевно здоров, о чем свидетельствует «сон Никанора Ивановича», в котором пробудилась «древавшая» совесть домкома. На представившемся ему импровизированном судилище валютчиков он услышал потрясшие его слова ведущего программы о том, что ни один человек, даже самый изощренный в грехе не может утаить правды, живущей в душе и светящейся в глазах: «Поймите, что язык может скрыть истину, а глаза – никогда! <...> встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза, и все кончено. Она замечена, а вы пойманы» [21].

Неизбежность возмездия пугает только осознавшего свою греховность человека, в котором начинает отчетливо звучать голос совести – тоска «о какой-то безусловной правде, которая должна осуществляться в жизни вопреки царствующей в ней неправде» (курсив Е.Н. Трубецкого. – И.У.) [22]. Лишь во сне, в ирреальном пространстве, где отчетливо проясняется подлинная сущность вещей, Никанор Иванович терзается нравственными муками: ему кажется, что он – жертва тотальной несправедливости, господствующей в мире, – случайно, по воле злоумышлен-

ников, подбросивших ему четыреста долларов, оказался в числе закоренелых валютчиков – Дунчиля, Канавкина и др. Все обрушающиеся на него обвинения снимает сам конферансье, защищая Босого от нападок разъяренных преступников: «Не ругайте его... он раскается» [23].

Образ милосердного ведущего – это персонифицированная совесть домкома, испытывавшего потребность в оправдании своих беззаконий. На грани отчаяния Никанор Иванович, как заклинание, твердил одни и те же слова – «Нету! Нету! Нету у меня... Понимаешь, нету!», – пытаясь заглушить боль и успокоить свои расстроившиеся нервы, в чем ему помогла добросердечная Прасковья Федоровна, возвратившая его к реальности. «А на нет и суда нет», – ласково утешала она его [24]. Так, дьявольская шутка с долларами, повлекшая за собой арест и заточение Босого в дом для умалишенных, кардинально изменила его представления о мире. Как и подобает всем мефистофелевским затеям (на что прямо указывает эпиграф к роману), темная, инфернальная по своей природе проделка Коровьева «совершила благо» – пробудила совесть Никанора Ивановича, приоткрыв для него путь к уже не прагматичной «истине-цели», а к предвечной «истине-смыслу».

Деньги, таким образом, оказавшись условием «обналичивания» (В.И.Даль) свойственной человеку тяги к непреходящим ценностям, раскрывают подлинную его суть, указывают на настоящую «цену» его личности, сбрасывают все маски, скрывающие истину. Более того, в романе М.А. Булгакова обнаруживается очевидная связь на первый взгляд совершенно далеких друг от друга понятий, которые между тем в художественном пространстве произведения образуют единую цепочку тождеств: *деньги – наличность – личина – личность – истина*.

В сатирическом аспекте эта идея художественно реализована писателем в образе «аккуратного и исполнительного» бухгалтера Василия Степановича, «совсем потерявшего голову» [25] от забот о выручке

Варьете, оставшейся после устроенного шайкой Воланда представления. По служебной необходимости бухгалтеру пришлось побывать в «фин-зрелищном секторе», чтобы сдать собранную от спектакля сумму – 21 711 рублей, но вполне обычное, казалось бы, поручение обернулось личной трагедией для Василия Степановича. Он, обезумевший от неожиданно свалившихся на его голову «пачек канадских долларов, английских фунтов, голландских гульденов, латвийских лат, эстонских крон», оказался схвачен милицией как «один из этих шуткарей из Варьете» [26].

Однако сам арест бухгалтера из-за денег невольно приблизил его к истине, дав ему возможность впервые в жизни своими глазами увидеть и осознать настоящую цену тем бумажкам, в погоне за которыми люди напрасно растратаивают силы, находя смысл собственного существования в бездумном накопительстве, как, например, буфетчик театра Андрей Фокич.

Обладая солидной суммой «в двести сорок девять тысяч рублей в пяти сберкассах», а также имея «дома под полом двести золотых десяток», он ими, по уверению Воланда, никогда не воспользуется, поскольку умрет «через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате» [27]. Но даже это принципиально не меняет положения вещей, так как человек больше доверяет своим сбережениям, чем словам правды, «леденящим сердце» [27]. Андрей Фокич отгонял от себя саму мысль о скорой смерти, не желая разумом осознавать суровую объективность жизни, которую невозможно купить за деньги.

Оттого «голове его было почему-то неудобно и слишком тепло в шляпе; он снял ее» [28], желая избавиться даже не столько от подаренного ему Геллой «бархатного берета с петушиным пером», сколько от самой головы, обременявшей его ненужными думами. Однако нелегко

освободиться от назойливых мыслей и сбросить с себя груз ответственности за бессмысленность существования – муки совести вечно будут беспокоить больную голову, как беспокоят они больную голову Понтия Пилата. В иронично сниженном варианте такое наказание настигает и Андрея Фокича: его берет обернулся черным котенком, «всеми когтями впившимся в его лысину», оставляя реально видимый «неизгладимый» след. На это обратила внимание «женщина за прилавком»: «Гражданин! У вас же вся голова изрезана!..» [28].

Образ «изрезанной» головы знаменует собой напрасно прожитую, испорченную, «исцарапанную», истерзанную жизнь, отданную погоне за богатством, всегда являвшим сплошную головную боль для тех, кто им владел. Это, впрочем, неудивительно, поскольку в «реальном» мире, ограниченном сферой материальных благ и сугубо земных потребностей, человек, чтобы утвердиться, вынужден, забывая о себе, думать исключительно о деньгах, тем более что именно деньги становятся единственным показателем «наличия» человека.

«Деньги покажите» [29], – потребовал таксист у торопившегося в канцелярию Зрелищной комиссии бухгалтера. Растроенный Василий Степанович «вытащил из бумажника червонец», который вызвал подозрения у водителя, столкнувшегося после сеанса черной магии в Варьете с необычной проблемой: все купюры таинственно исчезали («Я полез в кошелек, а оттуда пчела – тяп за палец!» [30]). Подобные «фокусы» обнаружил и Андрей Фокич, представивший счет Воланду («на сто девять рублей наказали буфет»). «А сегодня стал проверять кассу, – признавался он, – глядь, а вместо денег – резаная бумага» [31].

Мессир иронично заметил, что в его планы не входило распространение фальшивок: «Да неужели же они [зрители. – И.У.] думали, что это настоящие бумажки? Я не допускаю мысли, чтобы они это сделали сознательно» [31]. Принятые за чистую монету московскими обывателями,

имевшими поистине бессознательную тягу к обогащению, фокусы «клетчатой компании» призваны были раскрыть всю тщетность бесполезной погони людей за фальшивыми ценностями. Предъявляемые гражданами в качестве оплаты *мнимые деньги* оказывались разоблачением *мнимого человека*.

На прием к такому «мнимому человеку», Прохору Петровичу, председателю Зрелищной комиссии, и отправился Василий Степанович. «Все мысли в его голове перевернулись кверху ногами», как только он увидел странную картину: «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 самопищащее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук» [32].

«Работавший как вол», по словам секретарши Анны Ричардовны, ответственный чиновник невинно пострадал от нарушившего его трудовой покой толстяка «с какой-то кошачьей мордой», который набрался дерзости заявить о бесполезности как самой Зрелищной комиссии, так и ее важного руководителя. «Я занят!», – отказывал в приеме Бегемоту Прохор Петрович. «Ничем вы не заняты...» – парировал кот [33]. Действительно, за внешне напряженной «серезной» деятельностью председателя «финрелищного сектора» выступало отсутствие по-настоящему значимого и нужного дела – Прохор Петрович занимался поистине *пустой* работой, и за это был наказан: выставляя из кабинета незваного гостя, он вгорячах чертыхнулся («Вывести его вон, черти б меня взяли» [33]), что тут же исполнилось.

Прием буквальной реализации метафоры, часто встречающийся в романе М.А. Булгакова, «когда знакомый смысл метафоры (символа) опредмечивается, разворачиваясь в идейно-композиционную структуру текста» [34], усиливает философскую значимость сатирических образов.

«Самопищий костюм» Прохора Петровича является символом внутренней пустоты и ничтожности бездушного и бессердечного начальника, он есть всего лишь маска (личина), за которой ничто не скрывается.

Внешняя оболочка, напрочь лишенная глубинного духовного содержания и составляющая лишь видимость человека, характерна не только для самого бухгалтера Василия Степановича («в голове у него был какой-то сквозняк, гудело, как в трубе» [35]), но и для прочих сотрудников филиала Зрелицкой комиссии, которые под воздействием дьявольских фокусов потеряли собственную волю, превратившись в марионеток, управляемых «клетчатым специалистом-хормейстером». Все, как один, служащие учреждения, помещавшегося в Ваганьевском пе-реулке, утратили свое индивидуальное начало, став частью безликой толпы, по-сумасшедшему орущей на всю округу «Славное море, священный Байкал...». Мотив всеобщего безумия, охватившего членов Зрелицкой комиссии, незаметно перерастает в мотив лишения свободы личности, ее духовного порабощения в толпе, массе, при этом писателем сатирически переосмысливается проблема «коллективного разума».

Управляемый регентом Коровьевым хор только снаружи казался стройным. На самом деле он был лжесоборным в собственном смысле этого слова, то есть насильно, а не по внутреннему зозвучию объединял (собирал под своим отнюдь не церковным покровом) разных людей, среди которых были и те, становящиеся больными, кто внутренне противился такой откровенной манипуляции коллективным сознанием (здесь Булгаков вновь актуализирует мотив больного рассудка). К их числу принадлежал секретарь филиала. Он «и сам бы отдал что угодно, чтобы перестать петь, да перестать-то он не мог», хотя прекрасно понимал, что подвержен мощному психологическому воздействию («у нас случай массового какого-то гипноза» [36]), от которого произошло «поголовное» помешательство целого «финзрелицкого сектора». «Весь со-

став филиала во главе с заведующим» «погрузился» в три грузовика и отправился с песнями «за город, только не на экскурсию, а в клинику профессора Стравинского» [37].

Ставшая центром притяжения для героев, соприкоснувшихся с нечистой силой, посетившей Москву, лечебница для душевнобольных объединила всех *потерявших голову*, столкнувшихся с иррациональным проявлением жизни – и не только *пустую*, как у ограниченных сугубо земными заботами обывателей (Жорж Бенгальский, Никанор Иванович Босой, Василий Степанович, Андрей Фокич и целый сонм зрителей Варьете и сотрудников «финзрелищного сектора»), но и полную мыслей о сущности человеческого бытия, как у страдающего от сердечной черствости мира творца – мастера.

Пустой головой, обремененной *пустым* (материалистически-атеистическим) знанием о действительности, «жертвует» в конце концов узревший иную реальность поэт Иван Бездомный. Вопреки внушениям Берлиоза он отказывается от притязаний самодовольной логики, не способной объяснить тайны мироздания сенсуально-эмпирическим способом, превозносимым председателем Массолита и лишенным сколько-нибудь прочных оснований в деле познания истины. Ведь только свет евангельской мудрости, открытой сокрушенному сердцу, может излечить больную голову уставшего от неверия человека. Таким светом для Ивана Николаевича Понырева становится благая весть о «бродячем философе» Иешуа Га-Ноцри, поведанная «романтическим мастером».

§3. ПУТЬ ДУХОВНОГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ ИВАНА БЕЗДОМНОГО

Процесс духовного пробуждения человека, его возрождения после нравственных падений и мучительных поисков смысла бытия, получает

в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» свое художественное воплощение в образе Ивана Бездомного, в котором писатель запечатлел библейский тип «блудного сына», возвращающегося из «страны далече» к ранее отвергаемым им отеческим заветам, непреходящим моральным ценностям. Путь поэта-богоборца, сочинившего «для очередной книжки журнала», возглавляемого Берлиозом, «большую антирелигиозную поэму» о Христе, к вере в Сына Человеческого как воплощению этического Абсолюта прошел через сомнения во всесилии разума и через потрясения от соприкосновения с иррациональным началом. Оказавшийся на Патриарших прудах таинственный незнакомец, заинтересовавшийся ученой беседой литераторов Массолита и попытавшийся опровергнуть утверждения Берлиоза о сугубо мифологической природе христианства, представляя собственные «документальные» свидетельства того, «что Иисус существовал» [1], произвел на Ивана неизгладимое впечатление. Более того, под воздействием Воланда, поведавшего историю о «бродячем философе» Иешуа Га-Ноцри, Бездомный открыл для себя иной мир, находящийся за пределами рассудочного постижения, о котором он в силу своего невежества даже и не подозревал.

«Дремучее» сознание Ивана, ограниченное чувственно-эмпирической сферой, до встречи с князем тьмы не вмешало духовной реальности. Не случайно, когда речь зашла о рационализме Канта и иностранный профессор вспомнил об одном «курьезе» (как немецкий философ «начисто разрушил все пять доказательств» бытия Бога, «а затем, как бы в насмешку над самим собой, соорудил собственное шестое доказательство»), «задира-поэт», проявляя категоричность и политическую радикальность, а по сути выказывая собственную глупость, «бухнул»: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!» [2].

Живущий в стране, отгороженной от всего «враждебного» мира идеологическим заслоном, научившийся «бойко» мыслить в рамках за-

твржденных политических штампов, Бездомный мгновенно, в соответствии со злой дня «вычисляет» незнакомца на Патриарших прудах, подозревая в нем сначала «интуриста», затем «русского эмигранта, перебравшегося к нам» [3] и «дурачком прикидывающегося, чтобы выс- просить кое-что» [4]). В таинственном профессоре Ивана поразила его удивительная способность очень хорошо чувствовать настрой своих собеседников и буквально угадывать их мысли. «Вы хотите курить, как я вижу?» – спросил Воланд и, узнав о предпочтениях поэта, «вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному: – “Наша марка”» [5]. Согласно М. Фасмеру, глагол *курить* в индо-европейских языках имеет значение «дымить» и соотносится с понятиями «уголь», «огонь», «дым» [6], напрямую связанными с инфернальной символикой (кстати говоря, в романе И.Г. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» сатана имеет пристрастие к табаку и курит голландские трубки). Булгаковский Воланд, предлагая папиросы Бездомному, не без иронии намекает о той «нашей марке» безбожного бытия, какую выбирает «большинство нашего населения», живущего в «дыму» атеизма. И, как ни парадоксально, именно князь тьмы заставляет литераторов Мас-солита если не поверить в Иисуса Назарянина, то хотя бы признать Его историческое бытие («а не надо никаких точек зрения», «и доказательств никаких не требуется» [7]).

Здесь М.А. Булгаков, представляя дьявола проповедником христианства, откликается на важную идею русской религиозной философии, выраженную протоиереем В.В. Зеньковским, который утверждал, что *свет Христов «действует, однако, и там, где он не сияет»* (курсив В.В.Зеньковского. – И.У.) [8]. Это значит, что на путь к истине человека, по неведомому ему высшему Промыслу, могут направлять выпадающие на его долю испытания – заблуждения и соблазны, падения и искушения, более того, даже демонически-инфераильные силы, которые в гно-

стической традиции, будучи изначально темными, указывают на источник абсолютного Света, ибо в них он, по выражению В.В. Зеньковского, *не сияет, но зато действует*.

Такое благотворное действие на Бездомного оказал и Воланд («личность незаурядная и таинственная на все сто», «человек лично был знаком с Понтием Пилатом» [9]). Он кардинально изменил представления Ивана о реальности, отменил непреодолимую пространственно-временную дистанцию, отделявшую древний Ершалаим, где праведник Га-Ноцри поведал миру свое учение о добре, от современной Москвы, забывшей Христа. Мгновенно прозревший на Патриарших прудах, Иван почувствовал себя ответственным донести до братьев по цеху, выразителей идеологии безбожной власти, ту ирреальность, с которой он столкнулся и которая свела его с ума.

Ворвавшись после погони за сатаной по Москве в ресторан Дома Грибоедова в нелепом виде («в разодранной белой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколота бумажная иконка со стершимся изображением неизвестного святого», «с зажженной венчальной свечой»), Бездомный с гневом обрушился на московских писателей, живущих в безверии и проповедующих это безверие в своих бездарных писаниях, но его слова вызывали всеобщий смех: «Братья по литературе!.. Слушайте меня все! Он появился! Ловите его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед» [10]. Станный облик «известнейшего поэта» и его непонятные пафосные слова вызвали всеобщее возмущение «добропорядочных» литераторов, объявивших Бездомного больным «белой горячкой», которого срочно необходимо отправить «в психиатрическую» (или «в психическую», как уточнил один из праздных зевак) [11] больницу.

Ситуация, в которой оказался Иван, в шаржированном виде напоминает сцену из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (не случайно

дом литераторов носит название «дома Грибоедова»), а сам Бездомный оказывается пародией на Чацкого, обличающего фамусовское общество и единодушно принимаемого за сумасшедшего, что неоднократно отмечалось исследователями (В.П. Руднев, Е.А. Иваньшина). Подобно Чацкому, «мечущему бисер перед Репетиловыми» и прочими нравственно-ограниченными особами фамусовского круга, чуждыми высоких духовных порывов (что, как отмечал А.С. Пушкин в своем отзыве на комедию, недостойно умного человека, должно с первого взгляда знать, с кем имеешь дело» [12]), Иван Бездомный в «грибоедовском» ресторане устраивает скандал.

Он искренне стремится донести до своих собратьев по перу истинный смысл события, произошедшего с ним на Патриарших прудах, пытается объяснить причину гибели председателя Массолита, в которой оказался замешан сам дьявол («И этот консультант сейчас убил на Патриарших Мишу Берлиоза» [13]). Причем отъявленным скептикам, насмехающимся над его речами, он доказывает правоту своих слов кулаками (Бездомный «широко размахнулся и ударил участливое лицо [смиявшего его человека. – И.У.] по уху» [14]). «Буйного» поэта сразу же официанты связали полотенцами и сопроводили в грузовик (нечто вроде «кареты скорой помощи»), который «унес на себе от ворот Грибоедова несчастного Ивана Николаевича» [15]. В этой комически выписанной сцене аллюзированно прочитывается финал «Горя от ума», где оскорбленный Чацкий навсегда покидает фамусовскую Москву – «Карету мне, карету!» [16].

Переклички с бессмертной комедией Грибоедова вносят особую нюансировку в крещендо развивающиеся в художественной структуре романа мотивы ума, безумия, глупости (посредственности). Доставленный в «карете скорой помощи» в лечебницу для душевнобольных, сумашедший Иван постепенно прозревает. Процесс просветления его голо-

вы, начавшийся при встрече с Воландом, открывшим Ивану истину о Христе («Он лично с Понтием Пилатом разговаривал», «все видел – и балкон и пальмы» [17]), получил углубление и закрепление благодаря знакомству с мастером, который, убедившись в недостаточной образованности Бездомного («...Вы меня извините, ведь я не ошибаюсь, вы человек невежественный?» – «Бессспорно» [18]), разъяснил ему сущность величайшего подвига Иешуа, отдавшего свою жизнь во имя служения Добру и Правде.

В клинике Стравинского у не обремененного особыми познаниями, обо всем судившего поверхностно и односторонне Бездомного, бывшего поистине Иванушкой-дураком, идет напряженная душевно-духовная работа, результатом которой явилось «раздвоение Ивана» [19], когда в недрах бездумного и безверного Ивана рождается «новый Иван», поверивший в праведника Иешуа. Он возражает «ветхому, прежнему Ивану», автору бездарно написанной «в очень короткий срок» богоchorической поэмы, заставляет его отказаться от упорства в отстаиваниившенных Берлиозом антихристианских взглядов и благовествовать о мудреце Га-Ноцри.

Подверженный влиянию председателя Массолита, «ветхий» Иван, взявший себе литературный псевдоним *Бездомный*, оказывается в высшей степени *бездумным* человеком, которым легко управляет «умный» Берлиоз (и здесь *горе от ума*), обрабатывающий девственное сознание поэта в определенных идеологических интересах. В своей первоначальной «дикости» булгаковский Бездомный напоминает замятинского Барыбу, героя повести «Уездное», которым ловко манипулирует уезденский идеолог, «башковитый» адвокат Моргунов. Барыба, как верно замечает Н.Н. Комлик, представляет собой тип «духовно несамостоятельного, морально неразброчивого», не желающего «анализировать и оценивать свои поступки, осмысливать и соотносить себя с миром» [20]

бездумного человека, легко становящегося исполнителем более сильной и «умной» воли.

Избавленный Воландом от «ума» Берлиоза, Иван Бездомный, попавший в лечебницу для душевнобольных, соприкоснулся с подлинной реальностью, которую никогда не замечал, находясь в идеологическом «тумане» навязанных «образованным редактором» «истин», и сразу же «протрезвел». Это заметил обследовавший его доктор, задавший поэту вполне правомерный вопрос («Сильно пил?»), на который ответил сопровождавший Ивана его «поручитель» Рюхин: «Нет, выпивал, но не так, чтобы уж...» [21]. Обстоятельность и серьезность, с какой Бездомный изложил потрясшие его события на Патриарших прудах, вызывали у слушающих его чувство недоумения: «решительно никакого безумия не было у того в глазах» [21]. «Батюшки! – испуганно подумал Рюхин. – Да он и впрямь нормален? Вот чепуха какая!» [21]. В сумасшествии Ивана готов был засомневаться и осматривавший его врач, растерявшийся в постановке правильного диагноза («Двигательное и речевое возбуждение... бредовые интерпретации... случай, по-видимому, сложный... Шизофрения, надо полагать» [22]) и обратившийся за консультацией к профессору Стравинскому.

В романе «Мастер и Маргарита», как, впрочем, и в повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», М.А. Булгаков неоднократно заостряет внимание на одном парадоксе: то, что с точки зрения бытового сознания кажется безумием, является самой настоящей нормой (это и «сумасшествие» Ивана, и «душевная болезнь» мастера, прозревшего истинную сущность этического учения Иешуа Га-Ноцри), и наоборот – считающие себя вполне нормальными духовно ограниченные атеисты (Берлиоз, «воинствующие» критики Латунский, Аriman, Лаврович) и «добропорядочные» московские граждане, живущие своей «утробой», оказываются самыми настоящими умалишенными. Это хорошо осознает

профессор Стравинский, клиника которого становится прибежищем для всех по-настоящему здравомыслящих героев романа (образ «сумасшедшего дома», где спасаются от безумного мира честные и порядочные люди – достаточно выразительный оксюморон!).

Фигура профессора Стравинского – одна из самых таинственных в книге М.А. Булгакова. «Неожиданно» представший перед Иваном и с нескрываемым сочувствием, вполне дружелюбно выслушавший его историю, Стравинский произвел на Бездомного благоприятное впечатление: «Он умен, – подумал Иван, – надо признаться, что среди интеллигентов тоже попадаются на редкость умные. Этого отрицать нельзя» [23], тем более что главный врач готов был согласиться отпустить поэта домой. «Действительно, какой же смысл задерживать в лечебнице человека здорового?» [23] – говорил он. Профессор потребовал от Бездомного всего лишь признания в том, что он совершенно нормален: «Я вас сейчас же выпишу отсюда, если вы мне скажите, что вы нормальны» [23].

Задуманный Стравинским «поединок» с поэтом, своего рода интеллектуальная игра, бывшая сродни той, что вел Пилат с Афрацием (не случайно первое впечатление Ивана от появления в палате профессора – «Как Понтий Пилат» [24]), имела целью доказать «фактическое» безумие Бездомного. «Давайте рассуждать логически...» – начал свой «ход» Стравинский в «шахматной партии» с Иваном, которому он детально описал ожидающую его судьбу после выписки из больницы, если он до конца станет отстаивать свою правду – ссылаясь на иностранного консультанта, убившего Берлиоза, беспокоить милицию сообщением о поимке знакомого Понтия Пилата. «Через два часа, – резюмировал профессор, – гражданин Бездомный опять будет здесь» [25].

После столь убедительных аргументов Стравинского, представленных Ивану Николаевичу, «его [Бездомного. – И.У.] воля как будто

раскололась, и он почувствовал, что слаб, что нуждается в совете» [25]. Заметивший это врач указал на надежное лекарство, способное избавить поэта от преследующих его мыслей «про Понтия Пилата»: «Не напрягайте головы», «не напрягайте мозг» [26]. Такую же позицию занимал и Берлиоз, наполнявший бездумную голову Ивана своими представлениями о мире и пресекавший все попытки поэта мыслительно «напрягаться», думать самостоятельно. Испытывающий личную ответственность за проделки консультанта («он... будем говорить прямо... с нечистой силой знается...» [27]), Бездомный уже не может не напрягать свой мозг, потому что боится упустить сатану («Он уйдет!» [28]). «О нет, – уверенно возразил Стравинский, – он никуда не уйдет, ручаюсь вам» [28].

Поручительство профессора за Воланда, кажущееся на первый взгляд обыкновенным врачебным приемом успокоения расстроившихся нервов Иванушки, имеет мистическую подоплеку. О знакомстве со Стравинским вскользь сообщил Ивану на Патриарших прудах поразивший его иностранец, предсказавший скорую гибель Берлиоза («Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» [29]). Этот «бред» незнакомца нескованно возмутил Бездомного, который не удержался и деликатно намекнул собеседнику о его помешательстве («вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?» [29]). «Бывал, бывал, и не раз! – вскричал он, смеясь, но не сводя несмеющегося глаза с поэта <...> Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!» [29].

Попав в психиатрическую клинику, Бездомный почувствовал там незримое присутствие дьявола, за которым он гонялся по всей Москве, особенно в тот момент, когда «неожиданно открылась дверь», «и в нее вошло множество народа в белых халатах»: «впереди всех шел *тищательно, по-актерски обритый* человек лет сорока пяти, с приятными,

но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами» [30]. (Курсив наш. – И.У.). Сам облик профессора Стравинского поразительно напомнил Ивану другого человека, также отрекомендовавшегося ему профессором – Воланда («по виду – *лет сорока с лишним*», «*выбрит гладко*», «правый глаз черный, левый почему-то зеленый» – и тоже «пронзительный» [31]). (Курсив наш. – И.У.). Посетивший Москву князь тьмы не только имел актерские черты во внешности, как Стравинский, но и представлялся советским гражданам «иностранным артистом» [32] и «гипнотизером» [33]. Гипнотизером оказывается и доктор Стравинский, совершающий свой сеанс над Бездомным: профессор «завладел обеими руками Ивана Николаевича. Взяв их в свои, он долго, в упор глядя в глаза Ивану, повторял: – Вам здесь помогут... вы слышите меня?.. Вам здесь помогут... Вы получите облегчение. Здесь тихо, все спокойно... Вам здесь помогут» [34]. Как только Бездомный пришел в себя, «перед Иваном не было ни Стравинского, ни свиты» [35] (кстати говоря, «святой» в романе чаще всего именуется шайка Воланда). Профессор будто растворился в воздухе, подобно сатане, оставшись для Ивана загадкой – точно такой же, как и удививший его консультант, знакомство с которым в корне изменило миросозерцание Бездомного, перевернуло его представление о действительности, поколебало казавшуюся прочной веру во всесилие человеческого ума объяснить тайны мироздания.

Именно в беседе на Патриарших прудах с Воландом, знатоком черной магии и средневековых мистических учений, Иван Николаевич оказался поставлен в тупик странным незнакомцем, заведя речь о безграничных способностях человека управлять «всем вообще распорядком на земле» [36].

Абсолютизация человеческих возможностей в послереволюционную эпоху, ознаменовавшуюся бурным развитием и пропагандой материалистических идей, опровергавших «темную» веру народа в сверхъес-

тественные божественные силы, в 20 – 30-е годы достигла своего апогея. В литературе и искусстве воспевался человек, бросающий вызов Вселенной, ничем не ограниченный в своих дерзких планах перевернуть земной шар и по-своему его обустроить (декларативно-агитационная лирика В.В. Маяковского, богоchorческие поэмы С.А. Есенина, «фантазии» А.П. Платонова, романтический пафос рассказов М. Горького). Однако уже в начале 20-х годов ранее казавшаяся незыблемой и очевидной надежда на торжество человеческого гения покорить мироздание и осуществить давнюю мечту – освободиться из-под тиранической власти Необходимости и прорваться в царство неограниченной свободы, подвергается сомнению. В иронически-сатирическом романе И.Г. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1921) автором, жаждущим «обрести какую-либо опору среди летучих песков» популярных идеологий современности, разоблачаются беспочвенные и наивные заблуждения самодовольных обывателей, идеализирующих прогрессивное человечество за его способность разрешить вечные экзистенциальные проблемы.

Прозревший истинную суть бытия Учитель (Хулио Хуренито), являющийся персонификацией дьявольского начала, трезвомысленно сообщает своему ученику о величайшей иллюзии человека самому распоряжаться своей личной судьбой, не говоря уже о судьбах целого мира. Обращая внимание собеседника в кафе «Ротонда» на бульваре Монпарнас на скромного мещанина-испанца, одного из представителей целого человечества, Хуренито с сожалением констатирует, что жизнь людей вполне предсказуема и обыкновенна, замкнута и ограничена установленными кем-то выше рамками, за пределы которых не может простираться: «Сегодня заработал сорок луи. Доволен. Желудок работает исправно... Потом потеряет на бирже двадцать луи. Потом заболеет подагрой и будет пить вонючую воду. Потом умрет, сгниет, и вырастет на

могиле травка ”петух или курица”» [37]. Таков неумолимый жизненный закон, против которого естественно, но безуспешно пытается восставать человек. «Но ведь на чем-нибудь все это держится? Кто-нибудь управляет этим испанцем? Смысл в нем есть?» [37], – с отчаянием вопрошают ученик Хулио Хуренито.

Булгаковский Иван Бездомный на схожий вопрос иностранного профессора («ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?») безапелляционно утверждает: «Сам человек и управляет» [38].

Подобно равнодушно-точному суждению сатаны из романа И.Г.Эренбурга о рутинной и ничем непримечательной жизни человека, Воланд в своей беседе с литераторами Массолита также в красках изображает возможную участь всех без исключения людей, которых на жизненном пути будут подстерегать неожиданные и неучитываемые заранее болезни и страдания: «Вы, чуя неладное, бросаетесь к ученым врачам, затем к шарлатанам, а бывает и к гадалкам. Как первое и второе, так и третье – совершенно бессмысленно, вы сами понимаете. И все это кончается трагически: тот, кто еще недавно полагал, что он чем-то управляет, оказывается вдруг лежащим неподвижно в деревянном ящике, и окружающие, понимая, что толку от лежащего нет более никакого, сжигают его в печи» [39].

Аргумент князя тьмы, резонно указавшего молодому «задирепоэту» на его самонадеянную и ничем не мотивированную уверенность в способностях людей вершить судьбы Вселенной («как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтраший день» [40]), оказывается для Бездомного убедительным, но он боится даже самому себе в этом сознаться. Иван Николаевич интуитивно по-

нимает, что в словах иностранца гораздо больше здравого смысла, чем в догматической проповеди Берлиоза о торжестве человеческого разума в познании объективных законов мироздания.

Однако признать бытие Бога, учитывая даже рациональные доказательства Канта, он не находит в себе смелости, равно как поверить и в существование самого дьявола, который собственной персоной представляет перед ним: «Нету никакого дьявола!» [41]. Категоричность, с какой он отрицает все, что не укладывается в рамки чувственно-опытного познания, выводит Воланда из состояния невозмутимости, мессир «впал в другую крайность – раздражился и крикнул сурово: – Так, стало быть, так-таки и нету?» [41]. Негодование князя тьмы, «князя мира сего», которому, по гностическим воззрениям раннего христианства, дана в удел земля и материя и который в своем чувственном облике респектабельного иностранца-профессора явился на Патриарших прудах вульгарным материалистам Берлиозу и Бездомному, не знает меры.

Литераторы Массолита, называющие себя рационалистами, на самом деле далеки от истинного рационализма его основоположника Канта, сформулировавшего нравственно-этическое доказательство Божьего бытия. Они, презрев уже существующие шесть доказательств, проигнорировали и «самое надежное» – «седьмое доказательство», «что дьявол существует». «О большем я уж вас и не прошу», – настаивал Воланд [42].

В сакрально-мистических учениях I века, позднее объявленных Церковью еретическими, сатана, Денница (правая рука Бога), мыслился как воплощение космической тьмы, без которой невозможно во всей полноте познать силу божественного света. В романе М.А. Булгакова Воланд не без гордости за свою великую миссию признается ученику Иешуа Левию Матвею: «...Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?»

[43]. Дьявол, таким образом, в эстетической системе Булгакова оказывается неотъемлемой частью целостно-гармоничного мироздания.

На рубеже XIX – XX веков это осознавали многие представители русской творческой интеллигенции, которые, как отмечал чутко уловивший духовно-интеллектуальные настроения эпохи И.А. Ильин, обратились к художественному постижению демонического начала, растворенного во Вселенной, и по-своему (вопреки канонически-церковной традиции) дерзнули осмыслить образ дьявола: «Искусство стало воображать и изображать его, а философия занялась его теоретическим оправданием» [44]. В литературе первой трети XX столетия наметилась определенная тенденция романтизировать дух зла, представляя его в образе сверхчеловека – «”умного”, “остроумного”, “образованного”, “тениального”, “темпераментного”, словом “*обаятельного*” и вызывающего сочувствие» (курсив И.А. Ильина. – И.У.) [44]. Именно таким оказывается герой произведений Л.Н. Андреева («Дневник Сатаны»), А.С.Грина («Фанданго»), А.В. Чаянова («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей»), А. Соболя («Обломки»), И.Г. Эренбурга («Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников»), С.А.Клычкова («Князь мира») и, конечно же, М.А. Булгакова («Мастер и Маргарита»).

Пристальный интерес художников к инфернальным мотивам, попытка осовременить и наполнить конкретно-чувственным содержанием абстрактный и непроясненный в Священном Писании образ «врага рода человеческого», был продиктован поиском Абсолюта, стремлением постичь казавшееся в начале XX века разорванным целостное единство мира, не мыслимое без Бога и дьявола. Молодой крестьянский поэт Зайцев из романа С.А. Клычкова «Сахарный немец» (1925), ищущий перво причины всеобщего разлада, недоумевал: «бога нет, что же тогда остается?» [45]. «Остаться есть кой-чему», – утверждает потерявший веру в

Создателя и изменивший своему духовному сану отец дьякон: «Черт!» [45]. Осознавая, что бывший церковнослужитель оказывается во многом прав и что действительно «бог забыл о земле», полностью вручив ее во власть сатаны и всевозможных «бесенят», Зайцев признается, что поэтому у него «болит голова и... под сердцем мутит» [46]. Однако господство дьявола не вечно, и он это сам знает, утешает поэта дьякон, ведь «без бога черту нечего делать» [47].

О таинственном единстве Света и Тьмы рассуждает и герой И.Г.Эренбурга Хулио Хуренито. «Какой же без черта бог?» [48], – вопросит он: если не существует зла, то «и добра тоже нет». А раз нет добра, то в мире нет ничего. Собственно говоря, нет даже мира, а есть абсолютное «ничто». Однако разоблачающий атеистические воззрения современности славный Учитель Хуренито путем логической казуистики обращает это «ничто» в доказательство существования Бога и заставляет своего ученика (как невольно Воланд Ивана Бездомного) прийти к признанию Его бытия: «Пусть так, нет ни творца, ни смысла, ни добра, ни справедливости. Но есть ничто. А раз есть ничто, то, значит, есть реальность, есть смысл, есть дух и творец» [48].

Через соприкосновение с «дьяволиадой» неожиданно для себя открывает евангельскую истину и пролетарский поэт Бездомный. Заинтересовавшись историей Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри, в «доме скорби» от ночного посетителя, мастера, он узнает всю правду о загадочном консультанте («Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной» [49]). Прошедший жесткую идеологическую «обработку» Берлиоза по промыванию мозгов, внушившего ему доктрину официального безбожия и основные положения диалектического материализма, Иван был «сильнейшим образом ошарашен»: «Не может этого быть! Его не существует!» [50]. Однако уверения мастера о реальности князя тьмы («Уж кому кому, но не вам это говорить. Вы были одним, по-видимому, из первых,

кто от него пострадал») охладили пыл взволнованного поэта: «Сбитый с толку Иван замолчал» [50]. Столкнувшись с ирреальными силами, Бездомный оказался в замешательстве, а сомнение – это первый признак пробуждения разума. Но в отличие от председателя Массолита, непоколебимого в своем нигилизме и упорствовавшего в огульном отрицании, Иван не замкнулся в своем рассудочно ограниченном мире и был готов раскрыть для себя еще неведомые горизонты.

Именно поэтому он жадно внимал рассказу мастера, «сочинившего роман на такую странную тему», как несправедливый суд Понтия Пилата над Иешуа Га-Ноцри [51], за что подвергся гонениям со стороны критиков, окрестивших его «воинствующим старообрядцем» и обвинивших в том, что он «сделал попытку протащить в печать апологию Иисуса Христа» [52]. Яростные нападки литературных чиновников, «предлагавших ударить, и крепко ударить, по пилатчине и тому богомазу» [52], который осмелился в стране победившего атеизма рассуждать о религиозных проблемах, духовно сломили мастера, потерявшего смысл жизни и разочаровавшегося в творчестве («Я возненавидел этот роман, и я боюсь. Я болен. Мне страшно» [53]).

Находясь в состоянии депрессии от собственной ненужности, бесприютности («Идти мне было некуда» [53], – признавался мастер Ивану), он готов был «броситься под трамвай на той улице, в которую выходил» его переулок [54]. Но Высшей Справедливости (ее исполнителем оказался Воланд) было угодно, чтобы эта смерть настигла богоуборца Берлиоза, а отнюдь не богомаза мастера, сетовавшего в беседе с Бездомным об иностранном консультанте на якобы произошедшую «ошибку», ведь умереть вместо редактора, по его мнению, должен был он, потерявший смысл существования («Ах, ах! Но до чего мне досадно, что встретились с ним вы, а не я!» [55]). Избавив мастера от самоубийства, князь тьмы таким образом выполнил важную миссию – сохранил для

человечества роман об Иешуа, за который его автор уже не имел сил бороться и, отчаявшись, бросил в огонь («Я вынул, – вспоминал он, – из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь» [56]).

Однако дело всей жизни мастера не пропало бесследно, и вовсе не потому, что Воланд восстановил из пепла сам текст романа («рукописи не горят» [57], – торжественно изрек он). Мессир даровал художнику преданного ученика – кардинально изменившего взгляд на мир бывшего убежденного атеиста Бездомного, который проявил неподдельный интерес к нравственной сути подвига Га-Ноцри: «Скажите мне, – попросил он своего ночного гостя, – а что было дальше с Иешуа и Пилатом... умоляю, я хочу знать» [58]. Вдохновленный мастером, неожиданно для самого себя Иван получает достоверное знание о судьбе Га-Ноцри не путем логических выкладок и бесстрастного анализа фактов, а, подобно своему учителю, который «все угадал» об Иешуа («О, как я угадал!» [59]), – иррационально: «ему [Бездомному. – И.У.] стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» [60].

Сердцем Иван прозревает кульминацию вселенской трагедии (глава 16 «Казнь» дается через восприятие Бездомного) и обретает веру в Сына Человеческого, в Его великое этическое учение. Именно поэтому мастер, возлагая надежды на Ивана, который «очень многое понял», перед своим полетом в «вечный приют» завещает ему роман о «бродячем философе» и Понтии Пилате: «Вы о нем продолжение напишите» [61]. А единственным возможным продолжением истории Иешуа Га-Ноцри – Иисуса Христа, против которого в богооборческой поэме выступал непросветленный Иванушка, является ненаписанная мастером сцена воскрешения праведника из Гамалы, которую еще предстоит создать поверившему в Бога Ивану Николаевичу, поскольку книга мастера действи-

тельно не завершена (как, впрочем, еще не наступил и мировой финал). «Ваш роман прочитали… и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен» [62], – замечает Воланд мастеру, который, покидая землю и устремляясь в бесконечность, по велению свыше творит величайшую справедливость – отпускает прикованного к каменному креслу и страдающего от мук совести Понтия Пилата к Иешуа Га-Ноцри: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» [63].

Совершенное в метаистории по Благодати, исходящей от Иешуа, освобождение прокуратора от наказания за формальное следование им бесчеловечному Закону, мистически отзывалось в современной Москве: поэт Бездомный окончательно преодолевает ограниченность разума в познании мира (*Закон*) и, подобно Пилату, идущему по «лунной дороге» к мудрецу Га-Ноцри, открывает путь сердечного проникновения в суть бытия (*Благодать*). Процесс духовного преображения Ивана, ознаменовавшийся его внутренним перерождением, изменением взгляда на мир, вполне естественно завершился отказом от пресловутого псевдонима *Бездомный / Бездумный*, которым он подписывал свои богоchorеские стихи, и обретением нравственной твердыни – Дома – души.

Дом «укрывает истерзанное сердце человека» [64], пребывать в нем, «по Булгакову, значит пребывать в истине, видеть мир таким, как он есть, ясно, просто и без каких-либо рационалистических подпорок для своего знания» [65]. Только осознав величайшую ценность *дома*, от которой он в свое время отрекся, принимая новое имя,озвучное революционной эпохе, Иван начинает понимать свое назначение на земле: «Я ведь слово свое сдержу, стишков больше писать не буду. Меня другое теперь интересует», – признается он мастеру при прощании. – «Я другое хочу написать» [66] – новое благовестие забывшему Бога человечеству. Об этой своей мечте-сверхзадаче постоянно будет вспоминать уже не «задира-поэт», а «сотрудник Института истории и философии,

профессор Иван Николаевич Понырев» [67].

Освобождаясь от бытового сознания, скользящего по поверхности явлений и не способного проникнуть в их глубину, Иван Николаевич по мере постижения живого Бога, вылечиваясь от душевно-духовной пустоты, перестает доверять лишь неоспоримым фактам и обретает сердечный взгляд на мир. Но это происходит только раз в году, перед Пасхой, когда он вырывается из тенет разума и прорывается к истине, завещанной ему мастером. В его «исколотой памяти» каждое полнолуние возникает одна и та же картина: по лунной дороге «поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем», «рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенными лицом», «идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотят о чем-то договориться» [68]. Иван Николаевич улавливает отдельные фразы, которые не дают ему покоя:

«– Боги, боги! – говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще. – Какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи… ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?

– Ну, конечно, не было, – отвечает хриплым голосом спутник, – это тебе померещилось» [68].

Профессор Понырев, размышляя о вселенском значении подвига Иешуа Га-Ноцри, проникает в самую его суть – нет предела милосердию и любви Сына Человеческого, пожертвовавшего своей земной жизнью во имя торжества Добра и Правды и готового, бесконечно поднимаясь над рациональными законами мироздания, отменить уже совершившееся событие, сделать смерть иллюзией. Иными словами, божественная Любовь способна победить «всесильную» Необходимость и вознести человека в вечность, где нет грани между бытием и небытием, явью и сном, реальностью и вымыслом. Об этом очень точно писал Л.И. Шестов, идеи которого претворились в романе «Мастер и Маргарита»:

«”Факт”, “данное”, “действительность” не господствуют над нами, не определяют нашей судьбы ни в настоящем, ни в будущем, ни в прошлом. *Бывшее становится небывшим*, человек возвращается к состоянию невинности и той божественной свободе, свободе к добру, перед которой меркнет и гаснет наша свобода выбора между добром и злом» [69]. (Курсив наш. – И.У.).

Такое блаженное состояние обретает Иван Николаевич Понырев, засыпающий в полнолуние «со счастливым лицом» [70] от осознания совершившейся величайшей справедливости – дарованного Иешуа прощения «пятому прокуратору Иудеи всаднику Понтию Пилату». Преодолевший соблазн «всеобъясняющего» материализма, убедившийся в ограниченных возможностях человеческого разума в познании тайн мироздания, бывший поэт Бездомный, вспоминая о сердечном учении мудреца Га-Ноцри, погружается в «потоки света», льющиеся от «лунной дороги», по которой рука об руку идут Иешуа и Пилат, – той самой, что и есть обетованный путь к истине, озаренный светом Христовой любви.

ГЛАВА IV

СИНТЕЗ РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ДЕМОНОЛОГИИ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

§1. НАЦИОНАЛЬНОЕ И УНИВЕРСАЛЬНОЕ В ОБРАЗЕ ВОЛАНДА

Проблема булгаковской «демонологии» и «дьяволиады», несмотря на ее достаточную изученность в трудах М.О. Чудаковой [1], Л.М. Яновской [2], А.З. Вулиса [3], Б.В. Соколова [4], В.В. Петелина [5], Е.А. Яблокова [6], А.А. Кораблева [7], Н.А. Пермяковой [8] и др., в современном литературоведении неизменно остается в центре исследовательского внимания. Видимо, еще до конца не раскрыты все «коды» и «шифры» (И.Л. Галинская) романа «Мастер и Маргарита» – величайшей «криптограммы» (А. Зеркалов) XX века, в полной мере не установлены «истинные и мнимые» источники произведения (Н.П. Утехин), его подлинная « партитура » и « генеалогия » (И.Ф. Бэлза). Инфернальные мотивы и персонажи романа, составляющие его космическо-фантастический пласт, продолжают рассматриваться в контексте западноевропейской мифологической и литературной традиции, на что, безусловно, есть веские основания. Однако было бы не совсем справедливо игнорировать восточнославянскую и собственно русскую мифопоэтическую стихию, так же присутствующую в художественной структуре произведения и нуждающуюся в глубоком осмыслении. Булгаковские образы принципиально синтетичны и полигенетичны, они аккумулируют в себе художественные традиции Запада и Востока и, по верному замечанию

Л.Б.Менглиновой, буквально «сотканы из культурно-исторических ассоциаций» [9]. В первую очередь это относится к Воланду и его «бесам» (Коровьеву, Бегемоту, Азазелло, Гелле), которые «вобрали в себя всемирно-исторические духовные ценности» и ими испытывают человека» [9].

Об особой – полемической по отношению к Священному Писанию – роли, какую играет «князь тьмы» и «повелитель теней» Воланд вместе со своей свитой в булгаковском романе, писали едва ли все исследователи «Мастера и Маргариты», пораженные не только гностико-дуалистической идеей вселенского паритета добра и зла, положенной в основу нравственно-этической концепции произведения, но и необычайной художественной выразительностью самого образа дьявола, еще не виданного в мировой литературе. Сатана Булгакова, замечал Г.А. Лесскис, не имеет ничего общего с новозаветным представлением о дьяволе, «клеветнике и провокаторе», а выступает «прокурором, обличителем человеческих пороков и распорядителем душами грешников» [10]. В.Я. Лакшин называл Воланда «карающим мечом в руках справедливости» [11], с чем отчасти соглашается киевский булгаковед М. Петровский, делающий одно важное уточнение: «князь тьмы» «не столько всесильный каратель, сколько инспектор, лучше сказать гоголевским словом – ревизор», поскольку ему «вменяется в обязанность представить по ведомству доклад о нынешних москвичах» [12]. Отсюда в арсенале «инспектора» немало орудий для «осуществления “семантической диверсии”» [13], которую затевает мессир, чтобы утвердить на земле «конечную истину» [14]. И в этом смысле «Воланд выступает не как “ дух зла”, а, скорее, как добный гений» [15], самый настоящий «волонтер добра» [16].

Парадоксальность булгаковского образа дьявола, противоречащего канонам и догмам, заставляла исследователей искать его корни в «западноевропейской, гностической традиции» [17], усвоившей древнее

еретическое учение «манихейцев, а позже катаров (альбигойцев), где творец и разрушитель, свет и тьма находятся на одном уровне» [18]. Однако истоки религиозно-мистического дуализма *добра и зла*, составляющего основную нравственно-философскую интенцию «Мастера и Маргариты», лежат не в западноевропейском гностицизме непосредственно, а в его славянской творческой рецепции, осуществленной в XVIII веке русско-украинским мыслителем Г.С. Сковородой (1722 – 1794).

Влияние на миросозерцание М.А. Булгакова этико-онтологических идей Г.С. Сковороды впервые было отмечено И.Л. Галинской [19], обнаружившей конкретные факты знакомства писателя с произведениями «украинского Сократа», о которых он мог получить представление и от своего крестного отца Н.И. Петрова, профессора Киевской духовной академии, изучавшего творения философа, и по книге В.Ф. Эрна «Г. Сковорода. Жизнь и учение», «и без сторонней помощи» [20]. И.Л. Галинская выявила в романе М.А. Булгакова целый комплекс мотивов и мифологем, восходящих к духовно-интеллектуальным построениям Г.С. Сковороды: это и «теория о трех взаимосвязанных мирах» (земном, библейском и космическом), и морально-этическое учение философа «о человеке “внешнем” и “внутреннем”, “законе сродностей”, “сродном труде” и “неравном равенстве”, и, наконец, итоги сковородинских поисков счастья и покоя» [20].

А между тем одна из самых главных космо-онтологических идей Г.С. Сковороды, которая также нашла творческое претворение в «Мастере и Маргарите», еще не была достаточно осмыслена исследователями. Речь идет о таинственной природе божественной *Тени*, древнего *Змия*, ставшего центральным мифообразом в поэтическом трактате Г.С. Сковороды «Потоп Змиин», рукопись которого хранилась в Румянцевском музее Москвы. Богословско-философские воззрения мыслителя о дьяволе, выходящие за пределы ортодокального представления о

«духе зла», были восприняты М.А. Булгаковым и художественно воплотились в образе Воланда – «повелителя теней» [21]. В философии Г.С. Сковороды тень – такая же первоэальнность, как и сотворенный мир, она «вечно сосуществует Богу» [22] и является частью космического замысла Создателя. А потому само «противоположение Бога и Его тени, - комментировал метафизику Г.С. Сковороды В.Ф. Эрн, - равноизначно противоположению: Дух и плоть, Добро и зло» [22].

В трактате Г.С. Сковороды «Потоп Змиин» возникает библейский образ «древа познания добра и зла», от которого впервые пала тень, и с тех пор «древо вечности всегда зеленеет и *тень его* ни временем, ни местом есть не ограничена»: «поколь яблонь, потоль с нею и тень ее» [22] (курсив В.Ф. Эрна. – И.У.). В романе М.А. Булгакова тень оказывается не просто атрибутом «черного богослова», но чрезвычайно важным смыслообразом (эйдосом), в котором заключена сущность Воланда, раскрыта им Левиу Матвею на террасе Румянцевского музея, сокровищницы человеческой мудрости: «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 от моей шапки. 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?» [23].

Подобный вопрос волновал и Г.С. Сковороду. Философ, осмысливая диалектику добра и зла, пришел к выводу, что «сии две половины составляют едино» [24], ибо точно так же, как без наличия зла в мире невозможно понять силу и действенность добра, всякая тень существует постольку, поскольку существует свет. «Для того нам внушается тьма, - учил Г.С. Сковорода, - чтобы открылся свет» [24]. Зло, таким образом, воспринимается мыслителем «как путь к добру» [24]. Вообще В.В. Зеньковский усмотрел даже «некое тождество» [24] добра и зла в этиче-

ской системе украинского «бродячего философа», озабоченного устремлением разрушенной еще в «доисторические» времена гармонии между светом и тьмой (курсив В.В. Зеньковского. – И.У.).

Размышляя о нравственном Абсолюте, Г.С. Сковорода совершенно независимо от И. Канта выдвинул еще одно доказательство бытия Бога, весьма напоминающее «седьмое доказательство», «самое надежное» [25], которое в романе «Мастер и Маргарита» предъявляет Воланд: если существует сатана – значит, существует и Бог. «Поверьте хоть в то», говорил таинственный незнакомец литераторам Массолита на Патриарших прудах, «что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу» [25].

В философско-поэтических сочинениях Г.С. Сковороды дьявол предстает в своем традиционном, ветхозаветном обличье «древнего Змия», но отнюдь не традиционно (а подчас и откровенно еретически) трактует мыслитель его роль во вселенской мистерии, его «содружество» с Богом в мире. «Змий он же и Бог. Лжив, но и истинен, юрод, но и премудр. Зол, но он же и благ»; «Он не всегда вредит и юродствует, но бывает <...> и полезным. Если нашептал Еве по сатанински, может и Марии возблаговестить по Архангельску» [26]. Это парадоксальное свойство дьявола (в силу его ангельской природы) в полной мере проявилось в булгаковском Воланде, который не только «по-сатанински» карает грешников из числа московских обывателей (Берлиоза, Лиходеева, Босого, Поплавского, Варенуху, Семплеярова, Сокова, Рюхина, Аннушку), но и «по-архангельски» «благовествует» Маргарите, возвращая ей любимого мастера и восстанавливая из пепла написанный им роман об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате, утверждая незыблемость – «рукописи не горят» [27] – нравственных ценностей и идеалов.

Следуя за оригинальной теодицеей Г.С. Сковороды, М.А. Булгаков воплощает в образе «князя тьмы» и идею о вселенской паритетности Бога и дьявола, и нравственную амбивалентность самой природы сатаны –

«злой» и «благой» одновременно, и даже «змииную» мифоипостась, вошедшую в христианскую мистическую традицию вместе с Апокалипсисом св. Иоанна Богослова, где «древний змий, называемый “диаволом” и “сатаною”» [28], предстает в виде «большого красного дракона» [29].

В романе «Мастер и Маргарита» не случайно возникает мотив дракона, приобретающий отчетливый инфернальный оттенок. Впервые он появляется в повествовании Воланда о Понтии Пилате, который ненавидел Ершалаим «с висячими мостами, крепостями и, самое главное, с не-поддающейся никакому описанию глыбой мрамора с золотою драконовой чешуею вместо крыши – храмом Ершалаимским» [30]. Этот храм, по утверждению верных первосвященнику Каифе людей, «подговаривал разрушить» [31] Иешуа Га-Ноцри, и с высоты «драконовой» крыши того же храма диавол, искушая евангельского Иисуса, призывал Его «броситься вниз», чтобы явить миру свою божественную сущность [32]. Дьявольскому искущению в булгаковском романе подверглись и московские обыватели, соблазнившиеся мнимыми ценностями на сеансе черной магии в Варьете и после открытия на сцене чудесного «дамского магазина» облачившиеся в числе прочего в «пижамы с драконами» [33]. Дракона напоминает загадочный серп луны летящей на шабаш Маргарите [34], и «конька-дракона» видит Иван Николаевич Понырев каждое весеннее праздничное полнолуние [35]. Сам Воланд с его «траурным плащом, подбитым огненной материей» [36], вполне соотносится с образом торжествующего сатаны – героя «черной книги» Римского папы Льва III «Красный Дракон».

Даже в семантике имени булгаковского сатаны некоторые исследователи усматривают намек на его «драконовскую» сущность: С. и О. Бузиновские возводят антропоним «Воланд» не только к старонемецкому слову «Фоланд» – «черт» (как А. Зеркалов [37] и Б.В. Соколов, на-

прямую отсылающие читателя к гётеевскому «Фаусту», где однажды Мефистофель прямо называет себя «Воландом», или народным немецким книгам, где «Фаландом» именуется «обманщик», «лукавый» бес [38]), но и к латинскому «volans», что значит «крылатый» [39]. Такое многообразие этимологий не размывает смысл образа, а, напротив, «дает возможность автору “заложить” в текст установку на ассоциативный тип восприятия» [40] произведения, углубляющий и расширяющий его смысловое поле. И как следствие этого, художественный образ вообще (и образ Воланда – в частности) оказывается вовлечен в различные эстетико-философские «орбиты», имеет несколько мифогенных источников, «подключается» к неоднородным культурно-историческим традициям. Булгаковский сатана, аккумулируя в себе мировые духовные процессы, является сверхобразом, вбирающим и переплавляющим в художественное единство универсально-вселенские и национально-самобытные проявления.

В равной мере мифологические корни «родословной» Воланда уходят в «древнегерманскую и средневековую» европейскую почву [41] (как справедливо считает Т. Поздняева, установившая типологическую близость булгаковского героя со скандинавским верховным богом Одином, соответствующим германскому Вотану: «Wodan» – «Wotan» – «Wuotan» [42]). Но эта же самая «родословная», чрезвычайно разветвленная, включает и славянскую мифопоэтическую ветвь, восходящую к библейскому «красному дракону», именуемому в русском сказочном эпосе Огненным Змеем.

«Воплощением громоносной тучи» [43] называл А.Н. Афанасьев мифического Змея, рассыпающего по небу молнии и грозы: «шум грозовой бури сравнивали с шипением змеи», «по свидетельству русских сказок и былин, огненный змей поднимает страшный свист и шип; голос его подобен завыванию вихрей» [43]. «Голос Воланда был так низок, что

на некоторых слогах давал оттяжку в хрип» [44], напоминая раскат грома. В finale романа «Мастер и Маргарита» мессир, окидывая взором вечернюю Москву, где вместе со свитой он проводил духовный эксперимент, и подводя итог своей миссии, призывает «последнюю грозу» «довершить все, что нужно довершить» [45]. «Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза. Воланд *перестал быть видим в ее мгле*» (Курсив наш. – И.У.) [46]. Он растворился в сумерках и стал частью черной тучи. «Уподобление тучи небесному змею» [47] отмечал А.Н. Афанасьев: «к услугам змея, - писал он, - являются конь-ветер и конь-молния» [47]. Направляясь в вечность, Воланд являет «свое настоящее обличье» Огненного Змея из славянской мифологии, летящего на черном коне по ночному небу: «лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд» [48].

«Черная туча», «поднявшаяся на западе и до половины отрезавшая солнце», тьма, «накрывшая громадный город» – Москву, как будто ее «никогда и не было на свете» [49], – та же самая, что и две тысячи лет назад «пришедшая со Средиземного моря» и «накрывшая ненавистный прокуратором город» – Ершалаим, который пропал, «как будто не существовал на свете» [50]. Не является ли эта «тьма», «черная туча» самим Воландом – «*князем тьмы*», который ведь не случайно обмолвился Берлиозу с Бездомным, что «лично присутствовал» при казни Иешуа Ганоцри «и на балконе был у Понтия Пилата», «но только тайно, инкогнито, так сказать» [51]? Исследователи не перестают разгадывать эту загадку, высказывая разнообразные, иногда диаметрально противоположные точки зрения: Б.М. Гаспаров, например, утверждал, что Воланд в «древних» главах скрывается под личиной Афрации [52], а Г.А. Лесскис предлагал вообще не проводить никаких аналогий и признать лишь сам факт «*незримого присутствия*» мессира в ершалаимских сценах (Курсив

Г.А. Лесскиса. – И.У.) [53]. Но, как бы то ни было, булгаковский сатана сопрягает воедино «роман мастера» и «роман о мастере», связывает их прочной повествовательной нитью, пребывая одновременно в разных художественных плоскостях. Подобно мифическому Змею, летящему по небу и пресмыкающемуся по земле, преодолевающему пространство и время, покоряющему стихии, Воланд легко приспосабливается к любым внешним обстоятельствам, внедряется в любые сферы, органично растворяется как в евангельском Ершалаиме, так и в большевистской Москве, артистически меняя свой облик.

По русским народным поверьям, на которые указывал А.Н. Афанасьев, Огненный Змей, прямо отождествляясь с дьяволом [54] и облашая всеми присущими ему «демонскими свойствами», проявлял «способность изменять свой страшный чудовищный образ» и при этом нередко «пробуждал в красавицах чувство любви» [55].

Художественно трансформируясь и редуцируясь, эта черта восточнославянского Змея отразилась в булгаковском «князе тьмы», который, оказавшись в Москве, на свой истинный облик инфернального чудовища набросил маску вполне респектабельного человека,зывающее почтение и даже симпатию у дам. «Любая женщина в мире», уверял Маргариту Азазелло, «мечтала бы» «ему отиться» [56].

Но на литераторов Массолита Воланд произвел неоднозначное впечатление: Берлиозу он «скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выражаться... заинтересовал, что ли» [57]. Писателей привлекла достаточно странная и подозрительная внешность собеседника: он «росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы

пуделя. 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» [58].

В портретной характеристике Воланда, культурно синтетичной и гетерогенной, безусловно, проявились фаустианские мотивы (и пудель на трости – намек на эпизод из гётеvской поэмы, где Мефистофель является Фаусту в виде черного пуделя, и сама мефистофелевская физиогномика). Но это лишь «внешние характеристики гётеvского черта при изображении Воланда», вынуждена признать Г.Г. Ишимбаева, они «обираются иной формой рецепции: через творческое восприятие и активное развитие – к преодолению воспринятого, к полемике с ним» [59]. «Нет никаких оснований пытаться отождествить персону Воланда» с какой бы то ни было одной мифологической или религиозной традицией, необходим «экюменический подход» [60] к анализу образа сатаны в романе «Мастер и Маргарита», тем более что булгаковский герой принципиально космополитичен.

Он в равной мере принадлежит всем духовным системам, вбирает в себя черты любой земной национальности и культурно-исторической общности и потому оказывается не понят теми, кто воспринимает его исключительно сквозь призму своих узкоидеологический представлений о мире. Так литераторы Массолита, столкнувшись с феноменом, не подвластным их рассудку, начали перебирать национальные клише-стереотипы, с помощью которых можно было хоть приблизительно уяснить ментальность и миропонимание таинственного незнакомца. «”Немец...” – подумал Берлиоз. “Англичанин... - подумал Бездомный...”»; «”Нет, скорее француз...” – подумал Берлиоз. “Поляк?..” – подумал Бездомный» [61]; «”Нет, он не англичанин...” – подумал Берлиоз» [62]. Для советских писателей, убежденных материалистов и воинствующих безбожников, не было никакого сомнения, что их собеседник, живо интерес-

сующийся религией и задающий нелепые вопросы о Боге («Вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете?»; «Вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога?»; «Вы – атеисты?» [63]), – иностранец, еще не подвергшийся воздействию мощной антирелигиозной большевистской пропаганды («Вот прицепился, заграничный гусь!» [63]), или, в крайнем случае, «русский эмигрант, перебравшийся к нам» [64]. Однако Воланд, вселенский дух и «князь мира сего», совершенно чужд любого национального проявления. И когда Бездомный настойчиво переспросил: «Вы – немец?» – он равнодушно и вместе с тем снисходительно ответил: «Да, пожалуй, немец» [65]. Мессир тем самым лишь констатировал свое иноприродное бытие по отношению к русским собеседникам, ибо, по верному наблюдению Н.В. Гоголя, «немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед – все немец» [66].

Вместе с тем Воланд, облекаясь в немецкую мантию «профессора» и «консультанта», актуализировал некую духовную универсальность европейского рационально-схоластического сознания, утвердившегося в Шартрской теологической школе со времен Герберта из Орийака (ок. 945 – 1003; с 999 – папа Римский Сильвестр II) (того самого «черно-книжника Герберта Аврилакского, десятого века», «подлинные рукописи» которого, обнаруженные будто бы в государственной библиотеке, намеревался разобрать «единственный в мире специалист» [67] Воланд) и преодоленного впоследствии И. Кантом (1724 – 1804) в его знаменитой «критике» «чистого» и «практического» разума (с аргументами которой мессир имел возможность ознакомиться «за завтраком» [68] у самого философа).

«В том европеизированном виде», в каком дьявол «явился перед глазами русского общества», он «был именно немцем» – «нечистой силой, идущей с Запада» [69]. Этот стереотип решил проверить (и опро-

вергнуть) Воланд, оказавшись в Москве и изумившись тому, как «прогрессивной» советской властью были доведены до логического, абсурдного завершения идеи немецкого рационалистического богооборчества, сформулированные впервые Л. Фейербахом и абсолютизированные К. Марксом. «Нечистая сила» атеизма, действительно пришедшая «с Запада» и распространившаяся по России, не могла идти ни в какое сравнение с мифологическим сатаной, она стала угрожать всему космическому миропорядку – не только Богу-Свету, но и Его инфернальной тени, что очень беспокоило Воланда. На «путешественника» произвело «сильное впечатление» посещение советской столицы, где «атеизм никого не удивляет» и большинство населения «сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге» [70]: «он испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту» [71], обреченному на вечную смерть без надежды на воскресение, ибо хорошо знал, что атеизм – путь в пустоту. Еще на Патриарших прудах Воланд заметил, как «навсегда уходило от Михаила Александровича солнце» [72], а на великом ба-лу полнолуния мессир, отправляя Берлиоза в небытие по закону высшей справедливости, огласил великий нравственный закон: «каждому будет дано по его вере» [73].

Государственно санкционированный в Советской России атеизм, ужаснувший загадочного «иностраница», вовсе не был органичным для русского человека умонастроением, как считал В.Г. Белинский, утверждая в знаменитом письме к Н.В. Гоголю от 15 июля 1847 года, что русский «по натуре глубоко атеистический народ» [74]. Атеизм вообще не может быть характерной чертой, ментальной особенностью какого бы то ни было одного народа – русского или немецкого – точно так же, как не имеет национальности и сам сатана. «Атеист не может быть русским» [75], - в полемическом задоре говорил герой романа Ф.М. Достоевского «Бесы» Николай Ставрогин, но ведь и «дьявол» – совсем не обязательно

«немец». К тому же булгаковский сатана – «немец» весьма условный, что уже отмечали И. Белобровцева и С. Кульюс, рассуждая о «псевдо-иностранный природе» мессира [76] и об образе «фальшивого иностранца» в «Мастере и Маргарите», тем более что «роман этот русский. И о русском. И сам Воланд, - совершенно справедливо считает И. Золотуский, – герой русского романа» [77], неизменно поднимающего и художественно разрешающего самый острый «русский вопрос» о борьбе Бога и дьявола в человеческой душе.

Потому Воланд действительно не столько «немец», сколько «русский», точнее, он такой же «немец», как и «русский». Во всяком случае «князь тьмы» очень старается продемонстрировать своим собеседникам, что он – «наш человек»: и угожает Ивана Бездомного папиросами «Наша марка» [78], и блестяще говорит по-русски, по существу «не неждаясь ни в каких переводах» [79], вызывая недоумение у Берлиоза («И почему он так хорошо говорит по-русски?» [80]) и вспышку гневного раздражения у Бездомного («Где это он так наловчился говорить по-русски, вот что интересно!» [80]; «Вы по-русски здорово говорите...» [81]). Простодушный Иванушка, вгорячах «засипевший» «в ухо» председателю Массолита («Он дурачком прикидывается <...> Ты слышишь, как он по-русски говорит» [81]), оказался совершенно прав: не осознавая того сам, Бездомный сбросил маску с «иностраница», точно почувствовал его лукавую игру, паясничание, самое настоящее шутовство/*дурачество* (Курсив наш. – И.У.). При этом поэт еще даже не догадывался, что сразу же после их беседы Воланд мгновенно «забудет» о своих предполагаемых ученых разысканиях в государственной библиотеке и действительно объявит себя «артистом» [82], согласует даже гастроли в Московской областной зрелищной комиссии и заключит «контракт на семь выступлений» в Варьете [83].

Однако и актерство Воланда – то же мнимое, об этом он и сам признается буфетчику Андрею Фокичу Сокову: «Дорогой мой! Я открою вам тайну: я вовсе не артист, а просто мне хотелось повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре. Ну вот моя свита <...> и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» [84]. Театр – самая адекватная модель человеческого мира, в котором люди-актеры играют роли-жизни. Только актерами спектакля в Варьете лишь на первый взгляд казались верные спутники «знаменитого иностранного артиста мосье Воланда», будто бы «в высокой степени владевшего техникой фокуса» и готового «разоблачить» «этую технику» перед лицом честной публики [85], но на самом же деле участниками представления и его главными героями были московские обыватели.

«Сильно изменившиеся внешне» [85] горожане в полной мере продемонстрировали гордо воссевшему в кресле посреди сцены Воланду – единственному в Варьете подлинному зрителю, бесстрастному наблюдателю/обозревателю человеческой жизни (кстати говоря, «”варьете” в переводе с французского» значит «обозрение» [86]) – свой духовно-нравственный облик. И мессир убедился, что «они – люди как люди»: «Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги, из бронзы или золота» [87]. Искушение человека деньгами – один из самых распространенных сюжетов о дьяволе в европейской литературе средневековья, но и в русской мифологии, по сведениям А.Н. Афанасьева, «денежный змей» соблазнял людей «золотом (деньгами)» (Курсив А.Н. Афанасьева. – И.У.) [88]. А в романе «Мастер и Маргарита» «искушенные» москвичи после сеанса черной магии слились в одну серую массу, превратившуюся в «змею длиною в километр», которая «сама по себе уже представляла великий соблазн и приводила граждан на Садовой в полное изумление» [89].

Вместе с тем легкомысленные обыватели, «обыкновенные люди», несмотря на все присущие им слабости и пороки, не утратили самого главного – *милосердия*, которое «иногда стучится в их сердца» [90], пробуждая Добро и Справедливость. Завершая свой духовный эксперимент, Воланд вынужден был признать, что никакая тьма не может одолеть божественный свет, согревающий изнутри человеческие души. К милосердию взвывает мессира и Маргарита, прося у владыки теней в качестве награды за исполнение обязанностей королевы бала если не прощение (а простить дьявол не властен, это прерогатива Бога, ибо «каждое ведомство должно заниматься своими делами» [91]), то хотя бы облегчение страданий несчастной Фриде, которую, между прочим, вовсе не оправдывает, а по-человечески жалеет героиня: «Я хочу, чтобы Фриде перестали подавать тот платок, которым она удушила своего ребенка» [92]. За свое истинное человеколюбие – сострадание – милосердие Маргарита получает вознаграждение: Воланд извлекает из Дома скорби мастера, чтобы навечно соединить любящие души, возвращает из небытия великий роман о всепобеждающей силе Добра и «на память» о себе преподносит «небольшую подкову, усыпанную алмазами» [93] – символ семейного счастья и благополучия [94]. «Ну, желаю вам счастья!» [95], – благословил мессир мастера и Маргариту, исполнив неумолимый закон высшей справедливости: добро, несмотря ни на что, должно обязательно восторжествовать, и как бы сатана, по словам гётеевского Мефистофеля, не хотел вечно зла, он «вечно совершает благо» [96]. «Все будет правильно, на этом построен мир» [97].

Булгаковский дьявол, противоречащий ортодоксально-христианской доктрине, явился настоящим художественным открытием писателя, который создал сверхобраз, органично соединивший различные мифопоэтические, религиозно-философские, культурно-исторические традиции. Однако в составе романной целостности все се-

мантические пласти, творчески синтезированные и переплавленные, не утрачивают своей оригинальной сущности, подлинной самобытности и одинаково высвечивают, пропускают в структуре образа, мерцающего своими многочисленными гранями. Отсюда равнообоснованные интерпретации и толкования самого художественного феномена, включаемого по своей полигенетической природе в несмежные культурные парадигмы. Так, образ Воланда в романе «Мастер и Маргарита» оказывается в той же степени вселенски-универсальным, в какой и национально-обусловленным: в нем «немецкое-европейское» и «русско-славянское» начала диалектически взаимодействуют и определяют друг друга.

§2. ОБРАЗ КОРОВЬЕВА-ФАГОТА В КОНТЕКСТЕ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МИФОЛОГИИ

«Черного богослова» в Москве всюду сопровождает загадочная свита, один из представителей которой явно напоминает самого обычного советского гражданина-обывателя. Он прямо говорит о себе, что «состоит переводчиком при особе иностранца» [1]. Это Коровьев, первым из дьявольской компании появившийся на Патриарших прудах, буквально соткавшись из воздуха: «На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая» [2]; «усишки у него как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки» [3]; «в клетчатых брючонках, в треснутом пенсне и... рожа совершенно невозможная!» [4]. Портретная характеристика героя и его манеры указывают на сугубо «отечественное» происхождение, а его подчеркнутая обывательская развязность

и простонародное озорство – на связь с русской низовой, смеховой культурой.

В отличие от прочих участников Воландовской шайки, имеющих западноевропейский «генетический» корень и соответственно романо-германские имена (Азазелло, Абадонна, Гелла), «клетчатый тип» носит исконно русскую фамилию. На вопрос Никанора Ивановича Босого («Да кто вы такой будете? Как ваша фамилия?») подозрительный гражданин ернически ответил: «Фамилия моя... ну, скажем, Коровьев» [5]. Не одно поколение булгаковедов пытается разгадать скрытый смысл этого антропонима [6]: Б.В. Соколов возводит его к Коровкину, герою повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» [7], И.Л. Галинская полагает, что «в фамилии Коровьев никаких суггестивных значений нет, достаточно того, что она смешная и крайне редкая» [8]. А между тем в восточнославянской мифологии «корова» и вообще «скот» были атрибутами языческого божества Велеса – «скотьего бога» [9], который с принятием Русью православия стал восприниматься как «черт» [9], грозящий «коровьей смертью» [10]. Черт-Велес (Велняс) в балто-славянской мифологии был «связан также с музыкой» [10], мистериальным действом.

Булгаковский Коровьев, видимо, совершенно не случайно назвался Берлиозу «бывшим регентом» [11], во время сеанса черной магии в Варьете именовался Фаготом по внешнему сходству с музыкальным инструментом, а заведующему «городским зрелищным филиалом» отре-комендовался «видным специалистом по организации хоровых кружков» [12]. «Клетчатый» сумел доказать, что, «действительно, понимает свое дело»: заставил всех без исключения «грянутъ “Славное море”», даже «вытащил наиболее застенчивых из-за шкафов, где они пытались спастись от пения» [12]. Доведя всех сотрудников учреждения до состояния «массового какого-то гипноза» [13], «старый регент-певун»

вдоволь посмеялся над «московским народонаселением», изрядно подшутил над ним. Русская народная поговорка «чем черт не шутит» [14] неоднократно буквализируется в романе, «играет» смысловыми нюансами. М.А. Булгаков постоянно обращает внимание читателя на «коровьевские штуки» (так, кстати, называется 9 глава «Мастера и Маргариты»). «Шуточками и прибаутками» «вроде “денежка счет любит”, “свой глазок – смотрок”» [15], каламбуром про «официальное или неофициальное» лицо («Все это зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет... Сегодня я неофициальное лицо, а завтра, глядишь, официальное! А бывает и наоборот, и еще как бывает!» [16]) «штукарь-регент» втирается в доверие председателю жилищного товарищества дома №302-бис Никанору Ивановичу Босому и потешается над его мздоимством и сребролюбием. О Коровьеве автор, не скрывая своей иронии, постоянно говорит как о «ломаке» [17], «надувале» [18], «гаере» [19] – «балаганном шуте» [20], который всегда и везде «кривляется» [21] и паясничает. Подобный тип персонажа, известный с глубокой древности, связывался М.М. Бахтиным «с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской», за которой скрывается «не прямое, а *переносное значение*» (курсив М.М. Бахтина. – И.У.): плут, шут и дурак «не есть то, чем они являются», «их бытие является отражением какого-то другого бытия» [22]. И это «другое бытие», скрытое под *маской* гаера, проступает лишь в финале романа, когда «сведены все счеты» [23] и открылся Путь в Вечность.

В современной же Москве Коровьев искупал древнее *проклятие*, посланное ему за неудачную *шутку* о Свете и Тьме, Добре и Зле. Так М.А.Булгаков, художественно мотивируя характер своего героя, имплицитно указывает на его восточнославянскую мифологическую «природу»: в праславянском языке концепт «проклятый» восходит к лексеме «*сыгть» (черт) [24], а черт, в свою очередь, эвфемизировался в словооб-

раз «шут» [25]. В идейно-смысловом контексте романа «Мастер и Маргарита» понятия-эйдосы «шут» и «черт» оказываются неразрывно слиты. Едва показавшись на Патриарших прудах, Коровьев сразу же был «опознан» Берлиозом («Фу ты черт! – воскликнул редактор» [26]). Бессознательно «чертыхнувшись», увидев «прозрачного гражданина», литератор Массолита точно определил его демоническую сущность.

«А Коровьев – он черт!» [27] – без тени сомнения заявлял председатель домового комитета Никанор Иванович Босой, над которым пошутил «клетчатый» тип, подсунув ему взятку валютой за разрешение остановиться в квартире Берлиоза. Коровьев не давал покоя Босому и после того, как он сошел с ума от соприкосновения с «нечистой силой» и попал в клинику Стравинского. Там ему приснился сон, в котором он увидел себя в «небольшом по размерам, но очень богатом театре», где ему предстояло выступить перед публикой и признаться в получении взятки («клетчатый переводчик подбросил») [28]. Театральный антураж, возникающий во «сне Никанора Ивановича», оказывается весьма знаменателен, поскольку в древней русской культуре театр связывался с «бесовскими играми» [29].

Апогеем этих «бесовских игр» стало представление в Варьете, которое устроил «артист» Воланд вместе со своими помощниками, самым главным из которых был Коровьев-Фагот. «Музыкальное» имя героя, вероятно, скрывает некий таинственный смысл: И.Л. Галинская, исследуя семантику французского слова «fagot», означающего «связка веток», «связка дудок», соотнесла его с однокоренным словом «fagotin» - «шут» [30]. Тем самым вновь была актуализирована демоническая ипостась Коровьева, которая лишь усилилась «музыкальным обертоном». Дело в том, что, согласно сведениям видного знатока русской старины и собирателя славянских древностей М. Забылина, «простой народ избегал музыки, опасаясь нечистой силы, по поверьям, кружавшейся во время игры»

[31]. С зажигательного фокстрота начался сеанс в Варьете (фокстрот В.Юманса «Аллилуя» будет звучать на «Великом балу у Сатаны»), выступлением Фагота продолжилась «развлекательная» программа по разоблачению извечных человеческих пороков и «прелестей» «цивилизованного» мира. «Покажи нам для начала что-нибудь простенькое» [32], - посоветовал маг. И Коровьев удивил публику карточным фокусом: «атласная змея фыркнула, Фагот раскрыл рот, как птенец, и всю ее, карту за картой, заглотал» [32]. Всякие манипуляции с картами воспринимались в народе как «чертовы проказы», да и вообще карты являются неотъемлемым атрибутом черта [33].

На представлении в Варьете, где князь тьмы совершил своего рода духовный эксперимент над «московским народонаселением» (чтобы выяснить: «изменились ли эти горожане внутренне?» [34]), Фагот играл роль ассистента «знаменитого иностранного артиста мосье Воланда» [35]. Помощником сатаны в славянской мифологии считался бес, «прилетавший в мир для искушения рода человеческого» [36]. Коровьев-Фагот в булгаковском романе выступает таким «искусителем»: по распоряжению Воланда, невозмутимо сидящего в кресле посреди сцены, он наполняет зрительный зал фальшивыми денежными бумажками, устраивает иллюзорный «дамский магазин» – словом, прельщает обывателей *мнимыми* ценностями, а затем «внезапно» «растает в воздухе», как будто бы и не было ни его, ни «мага в кресле с полинявшей обивкой» [37], ни самого спектакля.

Мнимость оказывается истинной дьявольской сущностью: после сеанса в Варьете никто ничего не мог вспомнить о загадочном артисте, забылось даже его имя («А может быть, и не Воланд? Может быть, и не Воланд. Может быть, Фаланд» [38]). Коровьев-Фагот вообще предстает *мнимым человеком*, он обладает удивительным свойством – исчезать, становиться невидимым: совершенно прозрачным предстал перед Бер-

лиозом и Бездомным на Патриарших прудах и также неожиданно, «как сквозь землю провалился» [39], «дезавуировал» свое пребывание в «не-хорошей квартире» («никакого Коровьева там не нашли, и никакого Коровьева никто в доме не знал и не видел» [40]), а потом и вовсе «растаял в воздухе» [41].

«Делаться невидимкой» [42], по народным поверьям, могут только обладающие «нечистой силой». В фольклорных произведениях при этом очень часто вспоминается «шапка-невидимка» [43], которой будто бы владеет черт. Уж не является ли «жокейский картузик» булгаковского Коровьева ироническим аналогом «шапки-невидимки»? А его пронзительный прощальный свист (когда Маргариту «вместе с горячим конем бросило саженей на десять в сторону», «с корнем вырвало дубовое дерево, и земля покрылась трещинами до самой реки», «огромный пласт берега, вместе с пристанью и рестораном, высадило в реку», а «к ногам хрипящего коня Маргариты швырнуло убитую» галку [44]) не напоминает ли «вихорь» [45], который издает, по суеверным представлениям русского народа, черт? Во всяком случае, в романе «Мастер и Маргарита» автор сознательно трансформирует разные культурные «коды», «сопрягая» их в единый образ.

М.А. Булгаков намеренно рисует Коровьева («маг, регент, чародей, переводчик или черт его знает кто на самом деле» [46]) многоликим и «проницаемым», буквально и метафорически реализующим функцию «переводчика» - человека, который «переводит в другой мир» [47], «аккумулирует» сами эти миры. Наиболее явственно это проявилось в сцене «Великого бала Сатаны», на котором Коровьев, подобно дантевскому Вергилию в аду («Божественная комедия»), сопровождал Маргариту. При этом «внешность Коровьева весьма изменилась»: «он был во фрачном наряде», «длинный и черный, держащий в руке... лампадку»; «мигающий огонек отражался не в треснувшем пенсне, которое давно пора

было бы выбросить на помойку, а в монокле, правда, тоже треснувшем» [48].

Впрочем, само изменение внешнего облика героя еще ничего не значит, о чем напоминал Коровьев «швейцару-мизантропу», не хотевшему пропускать его и кота Бегемота в Торгсин на Смоленском рынке: «Вы судите по костюму? Никогда не делайте этого, драгоценнейший страж! Вы можете ошибиться, и притом весьма крупно. Перечтите еще раз хотя бы историю знаменитого калифа Гарун-аль-Рашида» [49]. Для определения глубинной сущности человека важен не его показной антураж, не формально-видимая сторона (будь то внешность или заменяющий человека документ), а содержательная, духовно-душевная наполненность, огонек внутренней лампадки, приступающий через грубо-материальную оболочку (возможно, этот огонек и отражается в *треснувшем* монокле Фагота – искаженном окуляре миропознания). Ту же самую мысль доказывает Коровьев «бледной и скучающей гражданке», регистрирующей посетителей ресторана в Доме Грибоедова, которая попыталась потребовать у него писательское удостоверение: «Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем»; «вовсе не удостовериением определяется писатель, а тем, что он пишет!» [50].

Упоминание Коровьевым Ф.М. Достоевского кажется далеко не случайным: с именем великого классика отечественной литературы у М.А.Булгакова ассоциировалось творческое совершенство и высокое предназначение истинного художника («Достоевский бессмертен!» [50] - без тени иронии восклицал Бегемот). К тому же Ф.М. Достоевский в романе «Братья Карамазовы» в сцене «кошмара Ивана Федоровича» - а по сути «раздвоения Ивана» вывел черта, весьма напоминающего Ко-

ровьева: «Одет он был в какой-то коричневый пиджак, очевидно от лучшего портного, но уже поношенный, сшитый примерно еще третьего года и совершенно уже вышедший из моды»; «клетчатые панталоны гостя сидели превосходно, но были опять-таки слишком светлы и как-то слишком узки, как теперь уже перестали носить, равно как и мягкая белая пуховая шляпа, которую уже слишком не по сезону притащил с собой гость» [51]; «физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»; «часов на нем не было, но был черепаховый лорнет на черной ленте» [52].

«Клетчатый тип» и у Ф.М. Достоевского, и у М.А. Булгакова – инфернальный образ, поскольку в семантике слова «клетчатый» содержится скрытое указание на *низовой, хтонический* мир, вытесненный за пределы реально-земного (индоевропейский корень **klēi-* означает «сжимать, теснить, ограничивать», к нему как раз восходят древнерусская и болгарская лексемы *клет* («погреб»), сербскохорватское *клијет* («чулан») [53]). В романах Ф.М. Достоевского некоторым героям не случайно загробный мир, тот свет представляется в виде чулана, сырого погреба, старой бани (Свидригайлов – «Преступление и наказание», Кириллов – «Бесы»). Да и в «Мастере и Маргарите» в «некрасивой квартире», где Сатана устраивал свой бал, «входящего охватывала какая-то погребная сырость» [54]. М.А. Булгаков талантливо «аккумулировал» литературные и историко-культурные «первосмыслы», создавая свои оригинальные образы, которые, по верному замечанию, А. Вулиса, художник черпал «отсюда, и оттуда, и еще оттуда, и отовсюду» [55].

Коровьев-Фагот – персонаж, органично совмещающий и даже синтезирующий русские народные и западноевропейские мифологические традиции. Однако в полной мере это обнаружилось лишь в финале произведения, когда открылся истинный облик «темно-фиолетового ры-

царя с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» [56]. На вопрос Маргариты («почему он так изменился?») Воланд поведал загадочную историю о том, что «рыцарь этот когда-то неудачно пошутил... его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал» [56].

И.Л. Галинской на основе анализа образа Коровьева в контексте средневековой мистической литературы (произведений провансальского поэта Гильема из Туделы, анонимного автора «Песни об альбигойском крестовом походе», рыцарей-трубадуров Каденета и Бернарта Сикарта де Марвежольса) удалось реконструировать этот каламбур: «*l'escurs esclarzis*» («из тьмы сформировался свет») [57]. Он оказался заветным ключом для постижения всей демоническо-фантастической линии романа, восходящей к древнему гностицизму, на идеи которого опирались альбигойские рыцари. Согласно этому «дуалистическому» учению, свет и тьма – две диаметрально противоположные сферы, нераздельные и неслиянные, – находятся во власти двух равноправных сил – Бога, ведающего царством Света и Добра, и сатаны – владыки тьмы и носителя зла. Человек, по воззрениям гностических философов-мистиков (прежде всего Василида), «хотя и является тварью темных сил мира, но по своей субстанции не принадлежит ему» [58], то есть, будучи порождением тьмы, устремлен к свету. Это гностическое противоречие и попытался обыграть, впрочем, весьма неудачно, «темно-фиолетовый рыцарь». О своей нелепой шутке он не мог забыть и в большевистской Москве, сопровождая иностранного профессора. Видимо, поэтому на протяжении всего повествования Коровьева-Фагота сопровождают рыцарские мотивы («Рыцарь», - обращаются к нему Гелла [59] и сам Воланд [60]). Но даже, несмотря на то, что в конечном итоге «рыцарь свой счет оплатил и закрыл», покидая землю и направляясь в Вечность, «он думал о чем-то

своем» [61]. О чём? Это еще одна из булгаковских загадок, над разрешением которой бьются читатели и исследователи бессмертного романа.

Сопрягая знаки различных культурных традиций, писатель творчески переплавляет, синтезирует их в самобытные образы, вбирающие в себя богатейший духовный потенциал мировой литературы и фольклора. Мифогенность становится главным элементом булгаковской художественной вселенной и проявляется на всех ее уровнях от мотива и микросюжета до архитектоники и системы персонажей.

§3. ФОЛЬКЛОРНАЯ ПРИРОДА ОБРАЗА КОТА БЕГЕМОТА

«Неразлучной парочкой» [1] назвал Воланд своих «озорных» спутников – Коровьева и Бегемота, успевших – прежде чем навсегда покинуть Москву – совершить «последние похождения», в которых в полной мере проявилось «генетическое» родство персонажей, их единоприродная сущность, принадлежность к общему культурно-архетипическому и мифопоэтическому корню.

Так к древнеславянскому «скотьему богу» «Велесу Коровину» в равной мере оказываются причастны и Коровьев-Фагот (о чём уже замечалось ранее), и кот Бегемот, поскольку оба они обнаруживают мифологические признаки, восходящие к одному из олицетворений Велеса – демонической силе, именуемой русским народом Коровьей Смертью, которая представлялась иногда в виде «черной кошки», «незаметно гуляющей среди общества и напускающей на него порчу». Бывший некогда одним из могущественных богов славянского пантеона Велес в эпоху принятия Русью христианства стал восприниматься «чёрным чертом с коровьими ногами», который, «сталкиваясь с громом-молнией, превращался в кошку или кота чёрной масти» [2]. Звероподобный бог Велес («его связь со «скотьим» (то есть животным) царством вытекает уже из

его имени: Волос – волосатый – волохатый – мохнатый» [3]) в булгаковском романе некоторыми своими свойствами проявился в образе «мохнатого» [4] кота Бегемота.

Однако славянская мифопоэтическая традиция, восходящая еще к древнерусской летописи, включающей «миниатюру со сценой принесения клятвы дружиной князя Олега» (где воины клянутся Велесом, изображенном «в виде змеи» [5]), донесла иной образ языческого божества – «змееобразный» [5], который так же художественно обыграл М.А.Булгаков в своем романе. Намек на «змеиный» код, чрезвычайно важный для уяснения феномена Воландовской свиты, содержится не только в образе Коровьева, наделенного даже внешними чертами змея («гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно» [6], способный «с великой ловкостью на ходу ввинтиться в автобус» [7]), но – опосредованно – и в образе кота Бегемота.

Уже само имя персонажа вызывает ассоциации, восходящие к библейской Книге Иова, в которой Господь говорит праведнику о земном (бегемоте) и морском (левиафане) чудищах, противостоящих Ему «величию и славе»: «Вот бегемот, которого Я создал, как и тебя; он ест траву, как вол; вот, его сила в чреслах его и крепость его в мускулах чрева его; поворачивает хвостом своим, как кедром; жилы же на бедрах его переплетены; ноги у него, как медные трубы; кости у него, как железные прутья» [8]. Бегемот и левиафан, «гигантский змей или чудовищный дракон», «враждебное богу могущественное существо» [9], согласно древнееврейской мифологии, являются равноправными ликами сатаны. В Откровении св. Иоанна Богослова дьявол прямо называется «древним змием» [10]. Вообще в Священном Писании князь тьмы нередко уподобляется самым разным пресмыкающимся тварям (аспидам, василискам, драконам, ехиднам), в том числе и «большому земноводному животному» – бегемоту, которого семитские племена (что указано, между про-

ним, в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрана, весьма авторитетном для М.А. Булгакова) так же относили к «голым гадам» и считали «исчадием ада и воплотившимся диаволом» [11].

Имя «Бегемот», принадлежащее одному из могущественных демонов преисподней, писатель обнаружил в книге М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (СПб., 1904), которую тщательно изучил в ходе работы над романом. В исследовании, посвященном демоно-логическим легендам и преданиям Европы, его автор, подробно разбирая «луденское дело» урсулинского монастыря во Франции XVII века, описывает одержимую дьяволом игуменью Анну Дезанж, из которой были изгнаны семь бесов: Асмодей, Амон, Грэзиль, Левиафан, Бегемот, Балам, Изакарон. О Бегемоте, в частности, сказано, что он «происходил из чина Престолов», «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 им имени» [12].

Булгаковский персонаж, видимо, не случайно имеет некоторое внешнее сходство с этим демоном: «жутких размеров черный кот» [13] показался секретаршу председателя Зрелищной комиссии Анне Ричардовне самым настоящим «бегемотом» («здоровый, как бегемот» [14]). Вместе с тем таинственный «котяра» [15] наделен и внутренними качествами Бегемота – «демона желаний желудка», что уже отмечалось Б.В.Соколовым [16]. Вообще в европейской средневековой литературе, неоднократно обращавшейся к инфернальным образам, бес «желаний желудка» является одним из главных искусителей человека: например, в «Божественной комедии» Данте он также представлен «хищным и громадным» зверем: «его глаза багровы, вздут живот, жир в черной бороде, когтисты руки» [17]. Но в отличие от дантовского жестокого, «грязного-рылого» Цербера, вгрызающегося в кости грешников, булгаковский Бе-

гемот – его диаметральная противоположность – такая же вечная, как «естественная» непримиримость пса и кота.

В романе «Мастер и Маргарита» оппозиция «кот / пес» встречается всего однажды и связана с эпизодом следствия по делу пропажи администрации Варьете после сеанса черной магии: «знаменитый Тузубен» («остроухая, мускулистая, цвета папиросного пепла собака»), почувствовав недавнее присутствие нечисти в кабинете финдиректора, «зарычал, оскалив чудовищные желтоватые клыки, затем лег на брюхо и с каким-то выражением тоски и в то же время ярости в глазах пополз к разбитому окну», «вскочил на подоконник и, задрав острую морду вверх, дико и злобно завыл» [18]. Собачий вой, указывал А.Н. Афанасьев, служил предвестием бед и несчастий, поскольку собака, способная по своей природе воспринимать «незримые очами смертных» миры, «чуяет черта» и в силу своего «духовидства» [19] предупреждает об опасности. Отсюда в «христианском символизме» за собакой закрепилось устойчивое значение трезвого и неподкупного стража [20], что также нашло непосредственное отражение в произведении М.А. Булгакова в образе верного друга Понтия Пилата, его единственного близкого существа – собаки Банги. Однако оппозиция «кот / пес» в «Мастере и Маргарите» значительно сложнее очевидного противопоставления образов и проявляется на самых разных уровнях – от буквально-прямого до метафорически-сущностного. Если пес (будь то авторитетный сыщик Тузубен или беззаветно преданная прокуратору Банга) наделен в романе всеми позитивными свойствами, то кот, напротив, бравирует своими пороками и слабостями, приобретающими особый инфернально-романтический ореол.

Так обжорство и бражничество Бегемота становятся не только его отличительной чертой (в силу мифологической природы «демона желудок желудка»), но и устойчивой маской, которой щеголяет персонаж в

свите иностранного артиста. Поэтому все эпизоды, в которых Бегемот предается утолению своего чрева, нарочито комичны и фееричны: вот в квартире Степы Лиходеева он «в развязной позе развалился» «на ювелиршином пуфе», держа «стопку водки в одной лапе» и «вилку», на которую «успел поддеть маринованный гриб, в другой» [21]; на великом балу сатаны наполнил бассейн жидкостью «темно-желтого цвета» и, «трижды повернувшись в воздухе, обрушился в колыхающийся коньяк» [22]; а после бала за ужином «при камельке», «в тесной компании приближенных и слуг» Воланда, «залихватски» пил «чистый спирт» и забавлял всех собравшихся своими кулинарными пристрастиями: «Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел», «намазал горчицей устрицу», вызвав недоумение Геллы («Ты еще винограду сверху положи» [23]). Апофеозом чревоугодничества Бегемота стало посещение Торгсина на Смоленском рынке, где «толстяк» вдоволь насытился всеми «прелестями» «гастрономического и кондитерского отделений»: «Бегемот, проглотив третий мандарин, сунул лапу в хитрое сооружение из шоколадных плиток, выдернул одну нижнюю, отчего, конечно, все рухнуло, и проглотил ее вместе с золотой оберткой»; «Бегемот отошел от кондитерских соблазнов и запустил лапу в бочку с надписью “Сельдь керченская отборная”, вытащил парочку селедок и проглотил их, выплюнув хвосты» [24].

Но за внешне комической и даже гротескно-буффонной сценой курража Бегемота и Коровьева-Фагота в Торгсине проступает отчетливый символический пласт, раскрывающий суть «похождений» двух демонов-искусителей, соблазняющих человечество «хлебом» и «зреющими». Перед многочисленными посетителями «прекрасного магазина» (которых писатель настойчиво именует «публикой»: «сзади уже напирала и сердилась публика»; «публика от прилавков обернулась...» [25]; «публика стала окружать негодяев...» [26]) они разыгрывают «спектакль» на из-

вечный сюжет о «царе голоде», что правит миром, поминутно импровизируя и расставляя в нем современные акценты. «Граждане! – вибрирующим тонким голосом прокричал» Коровьев, он «подпустил дрожи в свой голос и указал на Бегемота, немедленно скроившего плаксивую физиономию, - бедный человек целый день починяет примуса; он проголосился... а откуда же ему взять валюту?»; «Откуда? – задаю я всем вопрос! Он истомлен голодом и жаждой!» [26].

«Голод и жажда» – библейская метафора человеческого существования – наполняется в романе особым смыслом. Следуя за ветхозаветным пророком Амосом, возвестившим древним иудеям Божью волю: «Я пошлю на землю голод, - не голод хлеба, не жажду воды, но жажду слышания слов Господних» [27], М.А. Булгаков сетует на оскудение «духовной жажды» среди московского народонаселения, пораженного бесом «желаний желудка». И этот бес в соответствии с оригинальной демонологической концепцией «Мастера и Маргариты» (в которой сатана и его свита играют позитивную роль «обличителей человеческих пороков» [28]) сам «разоблачает» чревоугодие. Он «кривляется» перед «столпившейся публикой» в Торгсине, выставляя наружу все ее слабости и недостатки, как отражают «сверкающие зеркальные двери» [29] магазина всех входящих в него покупателей. При этом Бегемот «ломает комедию», совершая «показательную» расправу над одним «иностранным» «в парадном сиреневом костюме», который «от лососины весь распух» и «весь набит валютой» [30]: в результате «трюка» толстяка «сиреневый» провалился в кадку с керченской сельдью и «на чистом русском языке, без признаков какого-либо акцента» [31], стал звать милицию.

Довершает «гастрономический» эксперимент над москвичами, забывшими Бога и заботящимися исключительно о «маммоне» [32], визит Бегемота и Коровьева в Дом Грибоедова, в котором, «как ананасы в оранжереях», «скрывается и вызревает целая бездна талантов» [33]. Но

вместо высокого служения искусству и непрестанному стяжанию духа «будущие авторы “Дон-Кихота”, или “Фауста”, или, черт меня побери, “Мертвых душ”» [33] предаются утолению чрева, что не может не возмутить даже вассалов князя тьмы. Коровьев и Бегемот в насмешку над литераторами Массолита надевают на себя писательские маски и, ловко манипулируя ими («Коровьев против фамилии “Панаев” написал “Скабичевский”, а Бегемот против Скабичевского написал “Панаев”» [34]), изнутри подрывают авторитет всех бездарных «борзописцев», больше всего мечтающих полакомиться «филейчиком из рябчика». Потому неудивительно, что эти «маститые» беллетристы и поэты-графоманы с нескрываемой завистью и злобой устремили «недовольные глаза» на столик, «как бы по волшебству обраставший яствами», «перед двумя одетыми какими-то шутами гороховыми» [35] необычными посетителями.

Данная женой литератора Петракова-Суховея мимолетная характеристика Бегемота и Коровьева («шуты гороховые») раскрывает подлинный смысл этих образов, буквально «разыгравших» современных обывателей-профанов, утративших сакральные чувства и идеалы. Так в насмешку над мнимой благопристойностью и ординарностью советских граждан, непроницаемых для всего выходящего за пределы житейского рассудка, булгаковский Бегемот шаржированно копирует москвичей: ездит в трамвае («странный кот подошел к подножке моторного вагона “А”, стоящего на остановке, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гри-венник через открытое по случаю духоты окно», но «ни кондукторшу, ни пассажиров не поразила самая суть дела» [36]), щеголяет своей мещанской неприметностью и убогостью («не шалю, никого не трогаю, починяю примус» [37]), при этом предается невиданному обжорству и пьянству.

Однако чревоугодие и бражничество, согласно исследованиям М.М.Бахтина, непревзойденного знатока народной культуры европейского средневековья, в мировой литературе зачастую выступают формой выражения предельной внутренней свободы героев от внешнего мира, который они презирают, ибо «видят изнанку и ложь каждого» его проявления [38]. Образы обжор и пьяниц уже в доклассовом фольклоре приобрели архетипические черты «плута, шута и дурака» [38]. «Дураки, глупцы, шуты, - замечает О.М. Фрейденберг, - метафорически наделяются вечным голодом, прожорливостью (свойство смерти), ненасытной, баснословной жадностью к еде и питью» [39]. Отсюда, вероятно, и обжорство булгаковского кота есть не что иное, как признак его шутовства.

«Шутом гороховым» [40] прямо назвал Бегемота и князь тьмы, представляя его Маргарите. Использованный Воландом исконно русский фразеологизм (о чем свидетельствуют данные авторитетного лексикографа XIX века М.И. Михельсона [41]) для характеристики своего верного спутника вносит в образ кота Бегемота особый семантический оттенок, позволяющий рассматривать его в контексте русской фольклорно-мифопоэтической традиции. Более того, само выражение «шут гороховый» подразумевает не просто «выворотного» «шутника, забавного весельчака – по призванию или ремеслу» [41], но, как утверждал В.И.Даль, вызывает устойчивую ассоциацию с главным героем «потешных представлений», называемым «в нашей кукольной комедии» «петрушкой» [42]. «Несомненное сходство с русским Петрушкой, лицедеем балаганных пасхальных и масленичных гуляний» [43] отметили в образе Бегемота И. Белобровцева и С. Кульюс.

Более того, каждая сцена романа «Мастер и Маргарита», в которой фигурирует таинственный кот, «удивительный образчик юмора» [44], сопряжена с целым каскадом искрометных шуток, розыгрышей, интер-

медий. Во время сеанса «черной магии» Бегемот «отмочил штуку», так поразившую публику, что «никто даже не ахнул, только рты раскрыли»: «он на задних лапах подошел к подзеркальному столику, передней лапой вытащил пробку из графина, налил воды в стакан, выпил ее, во-друзил пробку на место и гримировальной тряпкой вытер усы» [45]. Выступление Бегемота в Варьете оказалось неизгладимое впечатление на московских обывателей, восторженно кричавших: «Класс! Класс!» всякий раз, когда кот совершал какой-нибудь, даже самый незначительный и банальный трюк, при этом, исполненный важности и самодовольства, он непременно «раскланивался, шаркнув правой задней лапой, и вызывал неимоверный аплодисмент» [46].

Весь эпизод с участием Бегемота в Воландовском представлении создан М.А. Булгаковым в традициях русского лубка, поэтика которого стала основой микросюжета о «коте-балагуре», хорошо известного в фольклоре в самых разных его модификациях – от лубка «Кот казанский» (1800-е годы) до многочисленных «историй» о том, «Как мыши кота погребают» (1858). В русском народном поэтическом творчестве кот – один из излюбленных персонажей. Он встречается в произведениях едва ли не всех жанров, в самых архаических из них – в колыбельных песнях, бытовых и волшебных сказках – передается древнейшее представление (не только египтян, но и славян) о причастности котов (особенно черных) к нечистой силе. Бегемот в романе «Мастер и Маргарита», между прочим, с гордостью говорит об этом и «считает долгом предупредить, что кот древнее и неприкосновенное животное» [47]. Мифологическая традиция связывает кота с пограничным локусом, разделяющим и сопрягающим два диаметрально противоположных мира – сна и яви, земной реальности и фантастического «иного царства».

Более того, кот не только «проницает» эти миры, одновременно пребывая в том и в другом, но и вбирает в себя два природных начала –

человеческое и звериное. Отсюда, по мнению В.Н. Топорова, в фольклоре так распространен «мотив превращения кота в человека и обратного превращения человека в кота» в силу «неуловимости границ между кошачьим и человеческим» [48]. М.А. Булгаков не случайно в образе Бегемота постоянно подчеркивает его «двойное бытие» – человеческое и кошачье одновременно: «кот тронулся на задних лапах» [49]; «кот начал шаркать задней лапой... выделывая какие-то жесты, свойственные швейцарам, открывающим дверь» [50]. Есть в романе эпизоды, в которых писатель воспроизводит и сам процесс преображения кота в человека на глазах у изумленных обывателей: так Анна Ричардовна, впустившая в кабинет Прохора Петровича самого настоящего кота, своими глазами видела, как этот кот превращается в «толстяка, тоже с какой-то кошачьей мордой» [51]; швейцар, остановивший Коровьеву «у зеркальных дверей Торгсина» («С котами нельзя!»), «выпучил глаза» на странную метаморфозу: «никакого кота у ног гражданина уже не оказалось, а из-за плеча его вместо этого уже высовывался и порывался в магазин толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота» [52].

«Человекоподобные» коты, уважительно именуемые в русских народных сказках «Котами Котофеичами», «Котофеями Ивановичами», нередко оказываются героями лубочных листов. Исследуя «художественную природу русских народных картинок», Ю.М. Лотман выявил их универсальные структурно-семиотические признаки, проявляющиеся в произведениях словесного искусства, в которых даже, на первый взгляд, «нелубочное изображение» может «функционировать как разновидность “народной картинки”» [53]. В романе «Мастер и Маргарита» таких «народных картинок» немало, но, пожалуй, самые яркие из них связаны с образом озорника и лицедея Бегемота – самого настоящего «шута горохового», без которого не обходится ни одна лубочная «камедь».

Вообще русский лубок немыслим без «шутовских сюжетов», «ориентированных на театральное зрелище, игру» [54]. Отсюда «тяготение лубка к маске» [55], причем «народные картинки» «не просто подражают типу маски», а в полной мере «воспроизводят шутовское поведение» [56] персонажа, иронизирующего над самим собой. Булгаковский Бегемот представляет собой именно такой тип героя, «валяющего дурака» [57], как точно выразился о своем помощнике мессир, ибо «валять дурака» – значит лишь «притворяться» [58] «шутом», играть его роль, что с величайшим успехом и делает кот в свите Воланда. Он постоянно иронизирует и над *своим красноречием* («речи мои представляют... вереницу прочно упакованных силлогизмов, которые оценили бы по достоинству такие знатоки, как Секст Эмпирик, Марциан Капелла, а то, чего доброго, и сам Аристотель» [59]), и над *своим внешним обликом* («штаны коту не полагаются, мессир» [60], «уж не прикажете ли вы мне надеть и сапоги? Кот в сапогах бывает только в сказках, мессир», «я не намерен оказаться в комическом положении», «каждый украшает себя, чем может», «бритый кот – это действительно уж безобразие, тысячу раз согласен признать это» [61]), и над *своей миссией в дьявольской компании* («порошу меня не учить» [62], «а я действительно похож на галлюцинацию», «я буду молчаливой галлюцинацией» [63]).

Однако изначально присущая русским «народным картинкам» *игровая* природа, традиционно выражаясь во всевозможных разновидностях «шутовства» (*паясничания*), в «тематическом репертуаре лубка», по наблюдению Ю.М. Лотмана, предстает зачастую в своей особой форме – «чудачества», смысловое ядро которой составляет весьма специфическая эстетическая категория – «“чудо”» [64]. В семантике самого слова «чудо» содержится не только указание на нечто сверхъестественное, *чудесное*, но – что не менее важно – обнажается странно-смешная, нелепая, *чудная* сущность вещей и явлений. М.А. Булгаков,

создавая образ чудака Бегемота, безусловно, художественно учитывал многозначность самого понятия «чудачество», и потому весь эпизод с котом в Варьете построил в соответствии с поэтикой «лубочного» «чуда». Таким «чудом» – поистине «невиданной вещью» [65] – для «двух с половиной тысяч человек в театре» оказалась расправа с Жоржем Бенгальским, у которого Бегемот «пухлыми лапами» «в два поворота сорвал» «голову с полной шеи» [65], а после публичного акта прощения зрителями незадачливого «рационалиста», дерзнувшего утверждать, что «никаких чудес и магии не существует» [66], «нахлобучил голову» конферансье «на свое место» [67]. Ю.М. Лотман, анализируя лубочные листы, отмечает повышенный интерес народных художников к разного рода уникумам («великанам, карликам, уродам и пр.»), обычно демонстрируемым во время балаганных зрелищ. «Говорящая голова» Бенгальского из булгаковского романа в полной мере соответствует стилистике «народных картинок» из собрания Д.А. Ровинского «“Девица-зверь 10-и лет” (1859, в металлотипии Руднева), “Несгораемый человек Христофор Боона Карэ и крестьянка девица Марфа Кириллова, пробывшая под снегом 33 года и оставшаяся невредимой” (в литографии Голышева) и др.» [68].

«Лубочная» эстетика значительно обогатила поэтику «Мастера и Маргариты», но особенно ярко проявилась в сценах с участием кота Бегемота, в которых художественно реализовалась вся многоцветная палитра «народных картинок»: и *статичный портретный офорт* («неизвестно откуда взявшийся кот, громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами» [69]; «Теперь на шее у кота оказался белый фрачный галстук бантиком, а на груди перламутровый дамский бинокль на ремешке. Кроме того, усы кота были вызолочены» [70]), и *динамичный пассаж о хвастуне-фантазере*, неоднократно становившемся героем лубочных листов после распространения в Рос-

ции анонимных сюжетов по мотивам книги Р.Э. Распе о приключениях барона Мюнхгаузена («жмуряясь от удовольствия», Бегемот «рассказал о том, как однажды он скитался в течение девятнадцати дней в пустыне и единственno, чем питался, это мясом убитого им тигра», после чего «все хором воскликнули: “Вранье”» [71]).

«Вранье от первого до последнего слова» [71] составляет не только сущность всех реплик и реприз Бегемота, но и сопроводительного «текста» лубочных картинок, который соотносится с изображением «не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание» [72]. Все мизансцены с участием кота построены по этому принципу: Бегемот «начинает заговаривать зубы, подобно самому последнему шарлатану на мосту» [73] («*тема*»), за кое бы дело он ни взялся («*ее развертывание*»): будь то встреча в квартире №50 Максимилиана Андреевича Поплавского, которого он вызвал из Киева в Москву «правдивой» телеграммой о смерти Берлиоза («Меня только что зарезало трамваем на Патриарших» [74]), а затем выпроводил вон («Ваше присутствие на похоронах отменяется», «потрудитесь уехать к месту жительства» [75]), или же игра в «живые шахматы» накануне весеннего бала полнолуния, когда, проиграв партию Воланду, кот «тихонько подпихнул своего короля в спину» и лживо заявил о своей «конечной победе» [76].

Не гнушаясь обмана и надсмехаясь над привычными нравственными нормами, Бегемот в полной мере воспроизводит «игровую стратегию», характерную для персонажа «балагана», для которого, по мнению Ю.М.Лотмана, свойственно «чувство дозволенности нарушения моральных запретов» [77]. На «балаганный тип» героя, к которому относится в романе «Мастер и Маргарита» кот, указывает и сам автор, заостряя внимание на эпизоде перебранки Воланда с Бегемотом: «Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади?»; «Долго будет продолжаться этот балаган под кроватью? Вылезай, окаянный Ганс!» [78].

И.Белобровцева и С. Кульюс возводят образ Бегемота «к комическому персонажу немецкого балагана Гансу» [79]. Ганс Вурст, «значащий то же, что у итальянцев арлекин», «на площадных немецких театрах», замечал «русский путешественник» Н.М. Карамзин, неизменно сопровождал доктора Фауста и был «обыкновенно героем глупых пьес, играемых в деревнях или в городах на площадных театрах *странствующими* актерами» [80] (курсив Н.М. Карамзина. – И.У.). Само имя – «Gans» – в немецком языковом сознании вызывает вполне определенную ассоциацию – «”дурак” или “дурачок”» [81]. В европейской средневековой культуре «дурак» – больше, чем просто маска, это ипостась демиурга в балагане-мистерии. По мнению М.М. Бахтина, смех дурака, носящий «народно-площадной характер», имеет одно главное свойство – он «выносит на площадь» «отраженное чужое бытие», «этим создается особый модус овнешнения человека» [82]. Булгаковский Бегемот, примиряя на себе *чужое бытие* (кота, толстяка-мещанина, писателя), «овнешняет», то есть в нарочито гротескной, комической форме «разоблачает» человеческие пороки и слабости *изнутри*, выворачивая их *вовне*, отчего «и сам смеется, и над ним смеются» [82]. При этом смех героя приобретает важное онтологическое свойство: он вовсе не *маскирует*, а *обнажает* истинный смысл всего мирового «балагана», суть которого хорошо известна «форменному пророку» [83], каким не без оснований считает себя Бегемот («уж вы мне верьте» [83]).

Однако «пророчество» Бегемота равносильно его «юродству», которое он не оставляет, до конца исполнив возложенную на него миссию. Даже когда, совершив «последние похождения», Бегемот явился на «террасу одного из самых красивых зданий в Москве» [84], чтобы принести мессику отчет о своем земном воплощении, кот не перестает дурачиться: несет, по словам Воланда, «какую-то чушь» [85] о «своей жене», будто бы «двадцать раз рисковавшей остаться вдовой» [86] из-за пре-

следований, которым он подвергся в советской столице. «Но, по счастью, мессир, я не женат» [86], - признается кот. Так, *чужое бытие* настолько захватывает Бегемота, что он забывает о своем *подлинном бытии*, которое проявляется лишь в финале романа, где с котом происходит последняя метаморфоза, раскрывающая его сущность. Но прежде чем навсегда расстаться со своим шутовским обличьем, кот обратился к Воланду с одной просьбой: «Разрешите мне, мэтр... свиснуть перед скачкой на прощание» [87]. Свист как последний аккорд в выступлении Бегемота, в образе которого В.Б. Петров обнаруживает черты «котабауна» [88], усыпляющего до поры и без того сонных обывателей, призван в конце концов разбудить московское народонаселение и вывести его из духовного оцепенения. А это действительно может сделать только мифический «кот-баюн», голос которого, по утверждению А.Н. Афанасьева, «раздается на несколько верст; сила его громадная» [89]. Такой силой обладал и Бегемот, от его «резкого свиста» «в роще посыпались сухие сучья с деревьев, взлетела целая стая ворон и воробьев, столб пыли понесло к реке, и видно было, как в речном трамвае, проходившем мимо пристани, снесло у пассажиров несколько кепок в воду» [90].

«Хохот Бегемота» [90] завершил весь спектакль, разыгранный Воландом и его свитой в Москве. И когда ночной занавес закрыл «мир-театр», актеры сбросили свои маски. «Притих даже неугомонный Бегемот» [91], «ночь оторвала» у него «и пушистый хвост», «содрала с него шерсть и расшвыряла ее ключьями по болотам»: «тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих и он и летел беззвучно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны» [92].

«Молчаливый и серьезный» [93] «демон-паж» блестяще сыграл роль «кота-балагура». Создавая самобытный образ озорника Бегемота,

М.А.Булгаков органично соединил и переплавил две мифopoэтические и культурно-философские традиции – западноевропейскую и славяно-русскую, обнаружив в них единый корень, особенно явственно проявившийся в народной смеховой культуре.

§4. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ КОРНИ ОБРАЗА АЗАЗЕЛЛО

«Блистая сталью доспехов», в финале романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» вместе с князем тьмы, исполнившим в Москве свою великую миссию, покидал землю и его верный спутник – «демон безводной пустыни, демон-убийца» [1] – Азазелло. Он летел «сбоку всех», устремляя вдаль свои «одинаковые, пустые и черные» глаза на «белом и холодном» лице. В свите Воланда наряду с «темно-фиолетовым» рыцарем «с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом», выступавшим «под именем Коровьева-Фагота», и «демоном-пажом» Бегемотом Азазелло «в своем настоящем виде» «черного» рыцаря («расставшись со своим современным нарядом», он был «одет, как и Воланд, в черное» [2]) оказывается едва ли не главным представителем дьявольской иерархии, способным соперничать с самим сатаной (тем более что в третьей редакции романа иностранного профессора, «специалиста по черной магии» звали «господином Азазелло Воландом» [3]).

На высокий демонический статус Фиелло (Фье́лло) (как первоначально называл М.А. Булгаков помощника Воланда, которому впоследствии «передал» и само имя сатаны – «Азазелло») указывает «семантика внутренней формы» «инферионима», восходящая к «Велиару» [4], с одной стороны, и к «Азазелу» – с другой. Оба мифологических героя имеют древнееврейские архетипические корни и связаны с представлением о «чуждых богах» [5], противостоящих Единому Богу – Яхве. М.А. Булгаков, по мнению Б.В. Соколова, «в своем романе воспринял дуализм

древних религий», не различавших добрых и злых «демонов», «являвшихся равноправными объектами поклонения» [6], и синтезировал в образе Азазелло черты дьявола из иудейской и христианской мифологии с традиционными языческими божествами финикийско-сирийского пантеона. Так булгаковский персонаж унаследовал от Велиара (или Велиала) – «духа небытия, лжи и разрушения» [7], деструктивное, губительно-уничтожающее начало («надавать администратору по морде», - бравировал он, - «или выставить дядю из дома, или подстрелить кого-нибудь, или какой-нибудь еще пустяк в этом роде, это моя прямая специальность» [8]); от Азазеля – падшего ангела, впервые упоминающегося в апокрифической Книге Еноха [9], «своего рода негативного *культурного героя*, научившего мужчин войне и ремеслу оружейника, а женщин – блудным искусствам раскрашивания лица» [10], – свойства обольстителя и совратителя человечества («уличный сводник!» [11] – негодовала Маргарита на нескромное предложение Азазелло пригласить ее в гости «к одному очень знатному иностранцу»).

С древнесемитским Азазелем «демона безводной пустыни» из романа «Мастер и Маргарита» связывает и уходящая глубоко в подтекст библейская традиция, переосмысленная писателем и определяющая идейно-философский смысл образа. Однако ветхозаветный «след» булгаковского Азазелло, несмотря на его очевидность, не лежит на поверхности, поскольку в каноническом тексте Священного Писания (в его русско-славянском переводе) даже само имя «Азазель» нигде не упоминается, лишь в Книге Левит [12] описательно сообщается, что «в День Очищения (Йом-Киппур) этого злого духа символизирует “козел отпущения”, на которого возлагаются грехи народа и который затем изгоняется в пустыню» [13].

М.А. Булгаков был хорошо знаком с древнееврейской мифологией, сведения о которой черпал не только из Библии или Торы, но и из

исследовательских работ авторитетных историков культуры. В библиотеке писателя имелась даже книга Н.Н. Евреинова «Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зчатками драмы у семитов» (Л., 1924), повлиявшая на создание образа Азазелло, в котором М.А. Булгаков привидливо соединил черты грозного древнееврейского «козла-бога» (Азазела) с древнегреческим «козлом»-трагосом (греч. τράγος – козел) – первообразом театрального искусства. На генетическую близость иудейского обряда и эллинской драмы, вышедшей из недр народных игрищ, указывала О.М. Фрейденберг, отмечавшая, «что “козлы отпущения” были основой этих игр», в которых маски «”актера”, “покойника” и такого “козла” были различными метафорическими разновидностями одного и того же образа смерти как оживления» [14]. Древнесемитский Азазел, ассоциировавшийся со смертью и ритуальным убийством жертвы во имя очищения грехов всего народа, вызывал у евреев не столько чувство страха, сколько эффект, подобный «”катарсису” или “катармосу”» [14], переживаемому античным зрителем в театре.

М.А. Булгаков совершенно не случайно наделил своего Азазелло маниакальной страстью к убийству, которую он всячески демонстрирует, играя с оружием и забавляясь меткостью попадания в самую сложную цель – «в любое предсердие сердца или в любой из желудочек» [15]. «Не желала бы я встретиться с вами, когда у вас в руках револьвер», - говорила Маргарита, удивленная точностью выстрела Азазелло, пробившего пулей карточную семерку, извлеченную «из-под простреленной подушки» [15]. «Дорогая королева, - пищал Коровьев, - я никому не рекомендую встретиться с ним, даже если у него и не будет никакого револьвера в руках» [15]. Однако отнюдь не ради праздного развлечения щеголял Азазелло виртуозным владением оружием, его миссия в Воландовской свите заключалась в осуществлении ритуального убийства барона Майгеля, которое явилось кульминацией «великого бала сатаны»:

«В тот же момент что-то сверкнуло огнем в руках Азазелло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши, барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди и залила крахмальную рубашку и жилет» [16]. Этой кровью Коровьев наполнил чашу и передал ее Воланду: «Я пью ваше здоровье, господа», - негромко сказал он и поднес чашу Маргарите: «Пей!» [17]. «Кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» [17], - успокаивали Маргариту «чье-то голоса», разъяснявшие ей символическую сущность происходящего действия, прославляющего вечную жизнь и бытие.

Исследователями было замечено, что М.А. Булгаков в сцене «великого бала сатаны» представил «анти-литургию – пресуществление крови в вино, таинство навыворот»: «бескровная жертва Евхаристии подменяется здесь жертвой кровавой (убийство барона Майгеля)», необходимой для совершения «черной мессы» (Курсив М.М. Дунаева) [18]. Вместе с тем этот же эпизод приобретает совершенно иной смысловой оттенок, если рассматривать его в контексте ветхозаветного обряда и в тесной связи с мифологическим образом Азазеля, сеющего смерть, воспринимающуюся как некий сакральный акт «очищения» и «дальше – «очищение жизни» обращается в «очищение души»» [19]. Как ни парадоксально, булгаковский Азазелло, убивая барона Майгеля, «очищает» Москву от скверны доносительства и шпионажа, но это лишь сугубо внешняя сторона его «деятельности», внутренняя, связанная с «очищением души» мастера и Маргариты, происходит в finale романа, когда посланник Воланда, облаченный в «какую-то рясу или плащ», со словами воскресшего Христа [20]: «Мир вам» [21] – появляется в подвалчике мастера и совершают «священное действие». «Азазелло извлек из куска темной гробовой парчи совершенно заплесневевший кувшин», наполненный фалернским вином (тем самым, «которое пил прокуратор Иудеи» [22]), и угостил им влюбленных: «тотчас предгрозовой свет начал

гаснуть в глазах у мастера, дыхание его перехватило, он почувствовал, что настает конец»; «смертельно побледневшая Маргарита, беспомощно простирая к нему руки, роняет голову на стол, а потом сползает на пол», прошептав в отчаянии: «убийца!» [23].

Так Азазелло в соответствии со своей инфернальной природой древнесемитского «божества-убийцы» исполняет высшую волю («Он не просто с визитом, а появился он с каким-то поручением, - думал мастер» [24]) – «освобождает души» [25] Маргариты и ее возлюбленного из-под власти Необходимости и устремляет их в царство Свободы, тем самым внешняя трагедия финала романа, состоящая в земной кончине героев, разрешается их внутренним «очищением» – катарсисом. Восходящая к «Поэтике» Аристотеля эстетическая категория «катарсис», на протяжении столетий вызывавшая многочисленные толкования, в числе прочих предполагает «обрядовое очищение», которое «испытывают не зрители (или не только зрители), но и герои трагедии» [26], погружающиеся в состояние отрещения от мира, как булгаковские мастер и Маргарита,бросившие свои земные обличья / маски и устремившиеся в Вечность. «Обряды очищения», имевшие сакральное значение, О.М. Фрейденберг непосредственно связывала с драматическим действом, обнаруживая в них поэтику театральности [27].

Театральное начало «генетически» присущее образу Азазелло уже в силу того, что его пратип Азазель, «козел отпущения», «сыграл основную роль в происхождении трагедии» [28]. Однако булгаковский персонаж гораздо сложнее ветхозаветного «демона безводной пустыни», поскольку вбирает в себя глубинные смысловые пласты и древнееврейской мифологии, и западноевропейской мистики, и даже черты славянской народной культуры. Все вместе они органично переплавлены в самобытный художественный образ, который «становится линзой, собираю-

щей в фокус лучи» самых разнообразных духовно-исторических и философско-эстетических традиций [29].

Итальянская форма имени героя – «Азазелло» - (кроме внешней фонетической выразительности) вызывает «при соответствующей культурной памяти реципиента» [30] комплекс театральных ассоциаций, в первую очередь связанных с феноменом европейского карнавала и комедии *dell'arte* с присущей ей системой масок и устойчивых сценических амплуа. Начиная с эпохи Возрождения, *comedia dell'arte* приобрела форму кукольного театра, получившего известность «под названием “Pulcinella”» [31] по имени главного действующего лица – Pulcinella, или Pulicinello [31], «гордого гидальго», «заносчивого борца» «из рыцарских романов», обличителя общественных пороков, участника «мрачных сюжетов о нераскаянных грешниках» [31]. Первоначально итальянский Pulcinella (-llo) вовсе не был безобидным насмешником и балагуром, каким он стал впоследствии в фольклоре некоторых европейских стран, где он приобрел «специальные черты национальности»: «Насколько Полишинель, несмотря на некоторые вольности в выражениях, изящен и остроумен, настолько зол и саркастичен Понч», «Гансвурст груб и приурковат» [32], настолько итальянский Пульчинелла жесток, но справедлив. М.А. Булгаков, регулярно пользовавшийся Энциклопедическим словарем Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрана, из статьи «марионетки» мог получить надежные сведения о характере интересующей его маски, черты которой он воплотил в образе Азазелло, сохранившем «генетическую» память о своей прародине (в любви к ней он признался Воланду незадолго до того, как покинуть Москву: «Мессир, мне больше нравится Рим» [33]).

Вообще традиции итальянского театра масок непосредственно проявляются в романе «Мастер и Маргарита» и в сцене сеанса в Варьете, финансовый директор которого не случайно носит фамилию «Римский»

(учиненный Воландом эксперимент над московским народонаселением отдаленно напоминает трагифарс, разыгрываемый в спектаклях марионеток, а сам мессир выступает в роли кукловода), и на «великом балу сатаны», где оживают куклы-мертвецы и где совершается мистерия на антиклерикальный сюжет, парадирующий христианское таинство, в котором одна из центральных ролей принадлежит грубяну и фату Азазелло, совершающему акт «священного убийства». Исследуя истоки европейской драмы, О.М. Фрейденберг разработала «морфологию» народного уличного театра (в том числе комедии *dell'arte*) и установила закономерную связь между внешними агрессивными действиями персонажа и его внутренними благими мотивами, между злобой и очищающим смехом («в основе такой игры лежит поединок двух противников (борьба светлого и темного начала)», «причем эти противники размножились в целую серию героев, а поединок – в серию убийств», и эти герои представили отчасти в образе «кукол, отчасти загримированных и переодетых клоунов» [34]). Такова парадоксальная сущность Азазелло: демон-убийца, «гримасничая» [35], оказывается орудием справедливости, которую он вершит через свое инфернальное шутовство.

Неудивительно, что нелепая маска героя, призванная внушать страх и ужас, вызывает комический эффект. «Маленький, но с атлетическими плечами, рыжий, как огонь, один глаз с бельмом, рот с клыком» [36] – Азазелло, «обтянутый черным трико» [37], «в котелке на голове» [38], напоминает злого клоуна из эксцентрических представлений европейского балагана, в котором рыжий буффон «считается мистической фигурой» [39], имеющей отношение к культу и празднествам в честь римского бога Сатурна. Сатурналии же, как утверждает О.М. Фрейденберг, породили римский цирк, представлявший «более древнюю версию театра, чем греческая сцена», «его архаичной чертой, среди многих других, следует считать» наличие клоунских амплуа [40], одним из которых

было амплуа «злого» клоуна. В романе «Мастер и Маргарита» мотивы клоунады и буффонады являются чрезвычайно важными, особенно в демонологической сюжетной линии, которая аллегорична по своей сути: каждый из участников Воландовской свиты представляет собой некую маску, играет определенную роль и вынужден соответствовать ей даже вопреки своему желанию, как, например, гаер Коровьев-Фагот («черно-фиолетовый рыцарь») или кот Бегемот («демон-паж»), «ломающие комедию», разыгрывающие, по наблюдению А. Зеркалова, «маленькие спектакли в стиле уличного балагана – раешника или кукольного театра Петрушки» [41]. Оба они составляют «шутовской дуэт» (в чем убеждены И. Белобровцева, С. Кульюс) со всеми присущими ему атрибутами – «обликом, словами, жестами», «складывающимися в особое театрализованное поведение», которое характерно для «клоунов, комедиантов» [42]. Паяцем оказывается и Азазелло, но его кривляние / паясничание (в семантике слова «паяц» содержится указание на «грубое» шутовство [43]) сродни хулиганству в том особом карнавально-балаганном смысле, на который указывал М.М. Бахтин в своем исследовании, посвященном народной смеховой культуре европейского Средневековья и Ренессанса.

Булгаковский Азазелло, подобно раблезианским персонажам, стирающимся «разрушить установленную иерархию ценностей, низвести высокое и поднять низкое» [44], неистово бесчинствует в современной Москве: острит (язвительно замечает о Степе Лиходееве: «он такой же директор, как я архиерей» [45]), дерется (избивает Варенуху, «съездив администратора по... уху» [46]; спускает с лестницы дядю Берлиоза Поплавского, «действуя энергично, складно и организованно» [47]; выворяет из подвала мастера Алоизия, крикнув ему: «Вон!» [48]), святоаттестует (грозит кухарке, «поднявшей руку для крестного знамения»: «Отрежу руку!» [49]) и, приняв вид «крупного прыгающего воробья»,

нагадившего в чернильницу профессора Кузьмина, «кривляется» и «хамит» [50].

Мотив метаморфозы (преобразования) сопутствует образу Азазелло и вызывает комплекс мифopoэтических ассоциаций – от античной литературы (произведений Лукиана и Апулея, послуживших, по мнению Б.В.Соколова, одним из возможных источников булгаковских микросюжетов о перевоплощении персонажей в животных [51]) до славянского фольклора, в котором традиционно встречаются сказания об оборотничестве и «о превращении ведунов и ведьм в различных птиц» [52]. «Паскудный воробушек», в которого обратился Азазелло, в художественном сознании писателя возникает не случайно: по свидетельству М. Забылина, русские суеверы считают воробьев «проклятой птицей по той причине, что они в то время, когда Христа распинали, приносили опять ко кресту те гвозди, которые у римлян уносили ласточки», «вследствие этого события воробы будто бы имеют на ногах невидимые оковы и не могут шагать, а прыгают» [53]. Так «не совсем простой воробей», оказавшийся в кабинете профессора Кузьмина и учинивший там погром, «припадал на левую лапку», «волоча ее, работал синкопами, одним словом, – приплясывал фокстрот под звуки патефона, как пьяный у стойки» [54].

Образ воробья, связанный с нечистой силой, в романе «Мастер и Маргарита» точно так же, как и в фольклоре, противопоставлен ласточке, появляющейся в крытой колоннаде дворца Ирода Великого в тот момент, когда Понтий Пилат допрашивал Иешуа Га-Ноцри и склонялся к мысли о его полной невиновности («В течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа, по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел» [55]). Согласно мифологическим воззрениям древних народов (в частности – славян), птицы способны «открывать тайны», «околдовывать героев» или, «напротив, снимать

колдовские чары» [56], освобождая от дьявольского наваждения. Так ласточка, выступающая символом душевной гармонии и ассоциирующаяся с теплом семейного очага [57], на мгновенье рассеивает сомнения Пилата о виновности Га-Ноцри, «открывает» его тайну, враuchtует нравственный недуг прокуратора (терзаемый муками совести, лишенный покоя, он и сам тоскует о домашнем уюте и потому с жадностью следит во время допроса арестанта за полетом влетевшей птицы, скрывшейся за капителью колонны: «быть может, ей пришла мысль вить там гнездо» [58]). В отличие от ласточки, соединяющей дальний мир с горним, воробей в романе «Мастер и Маргарита» сопряжен с инфернальной сферой (неожиданно выпархивает «из липы над головами сидящих» на Патриарших прудах литераторов Массолита во время их беседы с князем тьмы [59]; «целая стая ворон и воробьев» взлетела от свиста Бегемота, прежде чем Воланд со свитой покинул Москву, и, конечно же, немаловажную роль играет «образ Воробьевых гор, расположенных как бы на границе между посюсторонним и потусторонним миром» [60]).

«Баснословные сказания о птицах», существующие в фольклоре всех без исключения народов мира, сохранили представление древнего человека о феноменальной сущности птицы, способной соединять стихии и пространства, пребывать одновременно в нескольких измерениях и выступать связующим звеном между верхом и низом в вертикали мицроздания. «Пограничная» природа птицы в различных мифологических системах вызвала образы-«кентавры» - полулюдей / полуптиц (которые были характерны и для древнерусской культуры, как, например, Сирин – «темная птица, темная сила, посланница властелина подземного мира», «от головы до пояса Сирин – женщина несравненной красоты, от пояса же - птица» [61]). М.А. Булгаков в образе Азазелло, вобравшем в себя самые разнообразные мифопоэтические традиции и культурные коды, обыграл не только мотив превращения героя в самую настоящую птицу

(воробья), но и в фантастическую полуженщину-полуптицу, оказавшуюся в кабинете профессора Кузьмина: «За столом этим сидела в косынке сестры милосердия женщина с сумочкой, с надписью на ней: “Пиявки”, «глаза у сестры были мертвые», она «сгребла птичьей лапой этикетки и стала таять в воздухе» [62]. На когтистую «птичью лапу» Азазелло обратят внимание мастер и Маргарита перед тем, как навсегда покинуть Москву и рас прощаться со своей земной жизнью, преданной огню, «с которого все началось и которым ... все заканчивается»: «Азазелло сунул руку с когтями в печку, вытащил дымящуюся головню и поджег скатерть на столе» [63].

Совершенно не случайно в одном художественно-смысловом контексте оказываются на первый взгляд далекие друг от друга образы птицы и пламени, имеющие между тем один мифологический корень, на который указывал А.Н. Афанасьев, – «баснословную птицу Гаруду» из индийского фольклора, известную на Руси под именем «Жар-птицы», связанную не только с «жаром – калеными угольями в печи», но и с «небесным пламенем» [64], зажигаемым от грозы («Жар-птица есть... воплощение бога грозы» [64]). О грозе, готовой разразиться в Москве и во всей вселенной, предупреждает мастера и Маргариту Азазелло: «Уже гремит грома, вы слышите?» [65]. «Огненно-рыжий» [66] демон, повелевающий грозой и разводящий мировой костер, русскому философу-эмигранту В.Н. Ильину (1890 – 1974), познакомившемуся с романом «Мастер и Маргарита», напомнил «бога Логе германской мифологии», который поддерживает «тот огонь Логоса, каким его видит Гераклит Вещий» [67]. «Огненную природу» Азазелло попыталась постичь Л.М. Яновская, проследившая логику развития образа в разных редакциях булгаковского произведения и пришедшая к выводу о подмене «бibleйского “демона безводной пустыни” – персонажем из совсем другой мифологии, другого эпоса», поскольку «Булгаков легко входил в миры

других культур» [68]. Исследователями справедливо замечена внутренняя «проницаемость» булгаковских героев, их особый «мифологический полисемантизм», позволяющий писателю играть смысловыми нюансами и ассоциациями, вовлекая в художественную орбиту романа всю мировую культуру.

Не менее правомерной, чем версия о «скандинавских или древне-германских» [68] истоках образа Азазелло, является параллель с древнеславянским «богом-громовником», который, как утверждал А.Н. Афанасьев, «был вместе и богом земного огня», представлявшимся в виде рыжего петуха (вообще «слово *петух* на языке поселян и в загадках употребляется в значении огня» [69]). Мифогенная связь грозы / огня и петуха / птицы со всей очевидностью проявилась в демонологической линии романа «Мастер и Маргарита», где один из представителей Воландовой свиты – Азазелло – оказывается не только «поджигателем», но и обладателем «птичьей лапы», напоминающей сказочную «куриную ножку». «Куриная нога» становится не метафорическим, а буквальным атрибутом Азазелло в «московской» реальности: извлеченная из чепчана дяди Берлиоза «громадная жареная курица» оказалась «орудием» «рыжего разбойника», которым он вершил свой суд над проходящим Поплавским, так «крепко и страшно» «ударив» его «по шее», «что тулowiще курицы отскочило, а нога осталась в руках» [70]. «Азазелло вмиг обгладал куриную ногу и кость засунул в боковой карманчик трико» [70], в таком виде он будет щеголять по Москве и предстанет перед Маргаритой в Александровском саду: «маленького роста, пламенно-рыжий, с кликом, в крахмальном белье, в полосатом добротном костюме, в лакированных туфлях и с котелком на голове»; «галстух был яркий»; «удивительно было то, что из кармашка, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость» [71].

Кость, с которой Азазелло никогда не расстается в романе, указывает еще на одну ипостась героя – его колдовскую сущность, поскольку, по данным известного этнографа Н.А. Иваницкого, сила колдуна заключалась в «косточке» [72], неизменно сопровождаемой его повсюду. Характеризуя «волшебные предметы», связанные с чародеями и ведунами, Н.А. Иваницкий называет и другой атрибут колдуна – зеркало. Оно также имеет отношение к образу Азазелло, который впервые появляется в романе «прямо из зеркала трюмо» [73]. В древних культурах зеркало наделялось магической силой и «воспринималось как окно в потусторонний мир» [74]. В славянском фольклоре, сохранившем память о языческих обрядах, с зеркалом ассоциировались не только святочные гадания и ворожба, но и вообще всякие тайнодействия, совершаемые колдунами.

Образ колдуна, созданный в русской литературе XIX века, проступает в булгаковском Азазелло, своим внешним обликом напоминающем гоголевского пана, отца Катерины, из повести «Страшная месть», яркой приметой которого был огромный клык («изо рта выбежал клык» [75]; «он открывает рот и выскаливает зубы» [76]; «зуб выглянул изо рта» [77]). На «стальные клыки» [78] колдуна указывал и А.Н. Афанасьев. М.А. Булгаков, следуя традиции, настойчиво повторяет эту портретную черту персонажа – «торчащий изо рта клык, безобразящий и без того невиданно мерзкую физиономию» [79]. «Желтый клык» Азазелло, «дovedящий до смертного страха Поплавского» [80], «ужаснулся буфетчика» [81] Сокова. «Клык сверкнул при луне» [82] в тот самый момент, когда Азазелло, сопровождая Маргариту на «великий бал сатаны», в полной мере проявил свою демоническую природу колдуна-ведьмака: он «жестом пригласил Маргариту сесть на щетку, сам вскочил на длинную рапиру, оба взвились и никем не замеченные через несколько секунд высыпались около дома № 302-бис на Садовой улице» [82].

Совершенный героями полет был воссоздан писателем в строгом соответствии с мифопоэтическими представлениями древних народов о колдовстве, которое, по замечанию А.Н. Афанасьева, «везде неразлучно с полетами и поездами по воздуху», причем «обычными орудиями воздушных полетов колдунов и ведьм, по немецким, литовским и славянским рассказам, служат: метла (помело, веник), кочерга, ухват, лопата, грабли и просто палка (костьль) или прут» [83]. М.А. Булгаков, видимо, полностью учел наблюдение мифолога и совершенно не случайно «орудием полета» для Маргариты избрал – щетку, а для Азазелло – рапиру. «В числе различных мифических представлений» древних славян рапира (равно как и прочие колющие инструменты) уподоблялась молнии, которой «высочайший владыка огня и верховный жрец (бог-громовник) возжигает свое чистое пламя» [84]. А.Н. Афанасьев обнаружил неразрывную связь огненной стихии с орудиями полета ведьм и колдунов, которые часто «вылетают в дымовую трубу, следовательно, тем же путем, каким являются огненные змеи и нечистые духи, прилетающие в виде птиц» [84]. «Дымовая труба» совершенно не случайно возникает в романе в той же самой восемнадцатой главе, в которой писатель изображает «птичью» метаморфозу Азазелло, актуализируя его колдовскую природу. Так совершивший «неудачный визит» в «некрасивую квартиру» буфетчик Соков оказывается свидетелем необычной картины: «У камина маленький рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса, и сок капал в огонь, и в дымоход уходил дым» [85].

Действия Азазелло напоминают обряд жертвоприношения, совершаемый ведьмами и колдунами, как утверждает А.Н. Афанасьев, перед их полетом «на Лысую гору для общей трапезы, веселья и любовных наслаждений», причем для этого обряда, «по народному поверью», необходимы «нож, шкура и кровь (символы молний, облака и дождя)» [86]. Ни один из данных атрибутов «таинства» не забыт автором «Мастера и

Маргариты»: и священная «кровь» – капающий в огонь сок жареного мяса, и «тигровая шкура», постеленная перед камином, и, конечно же, «нож, засунутый за кожаный пояс» [87], им Азазелло умело пользуется в момент чародейства – приготовления трапезы, сакральный характер которой особенно подчеркивает писатель (в комнате «пахло не только жареным, но еще какими-то крепчайшими духами и ладаном» [88]).

М.А. Булгаков, заостряя внимание читателя на семантически маркированных образах (нож – шпага – огонь – дымоход), мастерски обыгрывает мифopoэтические традиции, укорененные в славянском фольклоре, художественно синтезируя их с инфернальными мотивами, восходящими к литературе европейского романтизма. Сцена «у камина» отчасти напоминает гетевскую «кухню ведьмы», со всей очевидностью повторяющуюся в двадцать второй главе «При свечах». Эта «кухня» в полной мере обнажает ведовскую сущность Азазелло, способного изготавливать, как и полагается самому настоящему колдуну, волшебное зелье. Им становится таинственный крем, который он дарит Маргарите для совершения полета на шабаш – «великий бал сатаны». «Жирный желтоватый крем», как показалось Маргарите, «пах болотной тиной», «болотными травами и лесом» [89].

М. Забылин, описывая колдовскую практику «западных ведьм», упоминает ту самую таинственную мазь, которой натирались ведуны, направляясь на Лысую гору. Состав этой мази, замечает этнограф, «стал теперь хорошо известен», он включал в себя «наркотические травы: аконит, или борец (*aconitum napellus*), красавицу (*atropa belladonna*), белену (*hyoscyamus niger*) (возбуждает в сонном человеке ощущение летания по воздуху), чечемицу (*helleborus niger*), дурман (*datura stramonium*), ведьмину траву (*cicaea lutcliana*) и, может быть, много других, производящих наркотическое опьянение» [90].

Главный эффект, который оказывала мазь, заключался в эйфории, приводящей человека в состояние, подобное «глубокому сну, исполненному разных грез» [90]. Отсюда необыкновенная легкость и невесомость, испытываемая Маргаритой, наконец-то «ощущившей себя свободной, свободной от всего» [91]. Другое свойство этого крема – полное растворение в пространстве. «Невидима! Невидима!» - кричала Маргарита: «Невидима и свободна!» [92].

Азазелло в романе «Мастер и Маргарита» обладал той же самой способностью – в мгновение становиться невидимым для окружающих, чем не раз приводил в изумление Маргариту: в Александровском саду неожиданно, буквально на полуслове «тайны собеседник Маргариты Николаевны исчез» [93]; «Азазелло исчез» [94] сразу же, как только доставил королеву на бал; и лишь однажды «Азазелло не растворился в воздухе, да, сказать по правде, в этом не было никакой надобности» [95], когда по поручению Воланда оказался в подвальчике мастера, чтобы навсегда освободить Маргариту и ее возлюбленного от земного бремени и унести на конях ночи в бесконечность Вселенной.

Перед лицом вечности в finale булгаковского произведения представали не только мастер и Маргарита, но и Воланд вместе со свитой, разыгравшей в большевистской Москве «человеческую комедию», в которой одна из главных ролей принадлежала Азазелло. Он нещадно срывал маски со всех грехов и пороков, поразивших людские души, и при этом сам примерял на себя самые разнообразные личины.

Писатель создал чрезвычайно сложный образ «демона безводной пустыни», который оказался результатом художественного синтеза, казалось бы, бесконечно далеких друг от друга мифопоэтических и литературных традиций Востока и Запада.

§5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ В ОБРАЗЕ ГЕЛЛЫ

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», несмотря на неизменно высокий интерес к нему со стороны читателей и исследователей, продолжает оставаться загадкой, таинственной «криптограммой», порождающей бесчисленные интерпретации и толкования. Имманентное изучение булгаковского произведения доказало его смысловую неисчерпаемость и многослойность, обнаруживающую, по верному замечанию Е.А. Яблокова, «соположение знаков различных культурных эпох», ту «диффузию культурных “кодов”» [1], которая позволяет рассматривать отдельные микросюжеты и образы романа в контексте самых разнообразных традиций (мифопоэтических, религиозно-философских, историко-культурных), их художественного синтеза. Выявляя «генеалогию» «Мастера и Маргариты», булгаковеды, по преимуществу, возводят ее к западноевропейской мифологии и литературе, что совершенно справедливо, но при этом зачастую в тени остается русский национальный (и шире – восточнославянский) пласт, также присутствующий в романе, на который следует обратить особое внимание. Он пронизывает все уровни художественного текста – от сюжетно-композиционного до мотивно-семиотического, «просвечивает» как в системе главных, так и второстепенных персонажей, в том числе и демонически-инфериальных, имеющих, как принято считать, исключительно «немецкое» происхождение (средневековые гностические легенды о дьяволе и его приспешниках, «народные книги» и «Фауст» И.В. Гете – все это прямые источники булгаковского романа, на которые указывал и сам писатель).

О своей немецкой «природе» литераторам Массолита на Патриарших прудах говорил Воланд, «специалист по черной магии» («Вы – немец? – осведомился Бездомный. – Я-то?.. – переспросил профессор и

вдруг задумался. – Да, пожалуй, немец...») [2]. Он оказался в Москве в сопровождении свиты, в которую в числе прочих входила «совершенно нагая девица - рыжая, с горящими фосфорическими глазами» – Гелла. Этот образ, кажущийся некоторым исследователям весьма незначительным, что даже сам М.А. Булгаков в finale романа «забыл» отправить Геллу в вечность и оставил в Москве, «исполняет только вспомогательную функцию и в Театре Варьете, и в Нехорошей квартире, и на Великом балу у сатаны» [3], напрямую связан с западноевропейской мифологической традицией, уходящей в глубину античной и средневековой культуры. Само имя «Гелла», по мнению И. Белобровцевой, С. Кульюс, может быть одновременно соотнесено с «апокрифическими легендами об Иродиаде (Гилло)» и с «русскими заговорами и поверьями, в которых Гилло имеет на шее знак, похожий на “красную нитку”» [4] – намек на отрубленную голову Иоанна Крестителя. Точно такая же «красная нитка» – «багровый шрам на шее» [5] и у булгаковской Геллы. Но этот «единственный дефект в ее внешности» [5], скорее, след от вампирического укуса, тем более что, согласно сведениям, содержащимся в статье «чародейство» в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (к которому часто обращался М.А. Булгаков) *Геллами* на Лесбосе и вообще на всем греко-римском пространстве называли «безвременно погибших девушек-вампиров» [6].

«Вампиризм» Геллы отчетливо проявился в романе в сцене нападения на администратора Варьете Ивана Савельевича Варенухи двух бандитов, «небольшого толстяка» «с кошачьей физиономией» - Бегемота и «маленьского, но с атлетическими плечами, рыжего, как огонь» [7], Азазелло, которых сопровождала весьма странная девица. Она «подошла вплотную к администратору и положила ладони рук ему на плечи»: «Дай-ка я тебя поцелую, - нежно сказала девица» [8] и коснулась губ Варенухи, который сразу же «лишился чувств» и сам превратился в вам-

пира, а затем явился к финдиректору Римскому («полнокровный обычно администратор был теперь бледен меловой нездорою бледностью»; к этому можно прибавить «появившуюся у администратора за время его отсутствия отвратительную манеру присасывать и причмокивать, резкое изменение голоса, ставшего глухим и грубым, вороватость и трусливость в глазах» [9]).

Писатель художественно обыгрывает народные поверья об упрыях, которые высасывают кровь у жертвы, «после чего жертва погибает и сама может стать упырем» [10]. И хотя Варенуха не погиб, но приобрел одно инфернальное свойство («Он не отбрасывает тени!» - заметил Римский [11]) и оказался втянут в Воландовскую игру: карауля дверь в кабинете финдиректора, он «подмигивал девице в окне» [12]. «Та заспешила, всунула рыжую голову в форточку, вытянула сколько могла руку», «рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью»; «Римский отчетливо видел пятна тления не ее груди» [12]. Перед финдиректором во всей «красе» предстала самая настоящая «покойница» [12], «потянуло гниловатой сыростью» [13], «в комнату ворвался запах погреба» [14]. Еще совсем немного и Римского ожидала расправа, но, к его счастью, раздался «радостный неожиданный крик петуха», «дикая ярость исказила лицо девицы, она испустила хриплое ругательство», «щелкнула зубами», «рыжие ее волосы поднялись дыбом» [14].

М.А. Булгаков с удивительной точностью воспроизводит народные представления о боязни нечистой силой петушиного крика как предвестника «невечернего света», «новой зари». «Предрассветный крик петухов, - замечал А.Н. Афанасьев, - заставляет упрыя мгновенно исчезать или поворгает его, окровавленного, наземь – в совершенном бесчувствии» [15]. «С третьим криком петуха» Гелла «повернулась и вылетела вон», «а Варенуха у дверей взвизгнул и обрушился из воздуха на пол»

[16]. Однако в произведении М.А. Булгакова образ Геллы значительно сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Будучи по определению «девушкой-вампиrom», она, как ни парадоксально, нигде не представлена в «кровавом» ореоле (хотя мотив крови в «Мастере и Маргарите» является весьма устойчивым и значимым). Гелла не сосет кровь Варенухи (а только целует его), не жаждет убийств (администратор остается жив-здоров и даже исправляется в финале, «приобретает всеобщую популярность и любовь за свою невероятную» «отзывчивость и вежливость» [17]). Обращает особое внимание читателя и несвойственная для упиря обстановка, в которой часто изображается писателем Гелла, сопровождаемая водной стихией, характерной для другого низшего демонического существа – русалки.

Согласно сведениям А.Н. Афанасьева, *русалками* славяне называли «водяных дев» независимо от их местообитания (в реке или в лесу), но само это слово сохраняет «древнейший корень, служивший для обозначения воды вообще» [18]. В отличие от прочей нечисти, полагает В.И. Даль, русалка «вообще не зла, а более шаловлива» [19]. Об этом свойстве русалок поведал и герой рассказа И.С. Тургенева «Бежин луг» Костя, рассказавший таинственную историю, случившуюся со слободским плотником Гаврилой, который в лесу увидел русалку («сидит, качается и его к себе зовет, а сама помирает со смеху» [20]): «защекотать она его хотела, вот что она хотела. Это ихнее дело, этих русалок-то» – резонно напоминал Ильюша [21].

Гелла, «защекотавшая» Варенуху и сделавшая его «сообщником», проявила свою русалочью сущность, ведь, по народным поверьям, русалки ищут возлюбленных среди живых людей, обычно «выступают» «в шуме грозы» и «празднуют свои свадьбы» [22]. Видимо, не случайно в романе «Мастер и Маргарита» Гелла впервые появляется во время бушующей в Москве грозы и проливного дождя («вода с грохотом и воем

низвергалась в канализационные отверстия, всюду пузырилось, вздувались волны, с крыш хлестало мимо труб, из подворотней бежали пенные потоки» [23]). А когда Гелла обняла Варенуху, чтобы поцеловать (согласно как русалка, заманивающая «жениха»), «сквозь холодную, пропитанную водой ткань толстовки он почувствовал, что ладони эти еще холоднее, что они холодны ледяным холодом» [23].

Холод – неизменное свойство русалок, любящих «погреться» под лунным лучом, явственно высвечивающим «их голубоватого, синеватого или черного цвета» тела [24], в которых «замечается что-то воздушно-прозрачное, бескровное, бледное» [25]. В.И. Даль, систематизируя русский народный фольклор, отмечал, что «русалки большею частью молоды, стройны, соблазнительно хороши», при этом всегда «они ходят нагие» [26]. Такова и булгаковская Гелла: «голая девица» [27] с «зелеными распутными глазами» [28] не только на Великом балу у сатаны, но и в московской реальности предстает «красавицей» [29]; играя роль «бесстыжей горничной» в квартире покойного Берлиоза, занятой Воландом, она открывала дверь посетителям и с гордостью демонстрировала свои «прелести» (на ней «ничего не было, кроме кокетливого кружевного фартучка и белой наколки на голове. На ногах, впрочем, были золотые туфельки. Сложением девица отличалась безукоризненным» [30], говорила «так просто, как будто была одета по-человечески» [31]).

Уже в облике Геллы проступают черты, сближающие ее с гоголевскими русалками («вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми», «облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью», «спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета» [32]), в которые превращались утонувшие девушки, как, например, «ясная панночка», дочь сотника в повести «Майская ночь, или Утопленница». Между прочим, одну из «утопленниц» в греческой мифологии, дочь Афимонта и Нефелы, бежавшую от происков своей мачехи Ино

вместе со своим братом «Фриксом на золоторунном баране в Колхиду, но по дороге упавшую в море» [33], звали Геллой. Это не мог не учитывать М.А. Булгаков, постоянно обращавшийся к Энциклопедическому словарю Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрана, где имеется соответствующая словарная статья («Гелла»).

Писатель, художественно обыгрывая различные мифологические ассоциации, создает амбивалентный образ, вбирающий черты и русалки-утопленницы, и девушки-вампира, и ведьмы. Впрочем, такой синкретизм характерен и для литературного, и для фольклорного произведения. В.И. Даля, например, особо подчеркивал, что «поверье смешивает ведьм иногда с упырями» [34], русалками. Так в гоголевских повестях инфернальные героини сочетают различные демонические свойства и при этом всегда обобщенно именуются колдуньями – будь то мачеха «ясной панночки» («Майская ночь, или Утопленница»), Катерина («Страшная месть») или дочь сотника («Вий»). Все они при этом обладают «резкой и вместе гармонической красотой» [35], «страшной, сверкающей красотой» [36]. Но если гоголевские героини по преимуществу не представлены в момент своего тайнодействия, то Гелла в романе «Мастер и Маргарита» совершает колдовской обряд в соответствии с описанным в этнографическом исследовании В.И. Даля: «нагая ведьма» «сидела на коврике на полу у кровати, помешивая в кастрюле что-то, от чего валил серный пар» [37] –ср.: «ведьма варит зелье ночью в горшке» [38]. Эта сцена напоминает в то же время и гетевскую «Кухню ведьмы», что свидетельствует о диффузном взаимодействии западноевропейской и восточнославянской мифологических традиций в образе Геллы, как, впрочем, и всей Воландовской свиты.

Синтез булгаковской демонологии проявляется в универсализации знаков различных культурных парадигм, делая тот или иной образ и мотив амбивалентным, «мерцающим» многими смыслами и ассоциа-

циями. Чрезвычайно богатый мифогенный потенциал романа «Мастер и Маргарита» позволяет обнаруживать такие семантические пласти в не-драх даже одного эйдоса, которые кажутся лишь на первый взгляд взаимоисключающими, а между тем в художественном пространстве целого они являются взаимодополняющими и порождающими новый смысл. При этом М.А. Булгаков никогда не отказывается и от вполне «реалистических» намеков и мотивировок, не говоря уже о самых прозаически-земных (а иногда и конкретно-биографических) источников своих самых фантастических образов. Не исключение и Гелла. В ней пропускают черты свояченицы писателя О.С. Бокшанской, перепечатывавшей летом 1938 года на чисто роман «Мастер и Маргарита» под диктовку автора. Точно так же «голая ведьма сидела за машинкой, а кот диктовал ей» [39]. Булгаковская ирония по отношению к Гелле-Бокшанской, проявившаяся и в письмах жене Е.С. Булгаковой (15 июня 1938 года), проецируется на самобытный романский образ, обогащая его, вовлекая в орбиту художественной вселенной писателя, где все взаимосвязано и творчески переплавлено.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», оказавшийся непревзойденной вершиной в творческом наследии писателя, вобрал в себя нравственно-этический потенциал русской классической литературы, духовно питаемой непреходящими ценностями Православия. Он создавался в эпоху богооборчества 20 – 30-х годов XX столетия как художественное полотно, призванное напомнить отвернувшемуся от Христа атеистическому миру о великом человеколюбивом учении Спасителя.

Однако ни первые критики романа 60 – 70-х годов, трактовавшие с позиций светского литературоведения ершалаимские сцены, в которых была представлена оригинальная авторская интерпретация евангельской истории, ни исследователи конца 80 – начала 90-х годов, обвинявшие М.А. Булгакова в искажении Священного Писания, не смогли разгадать своеобразие расходящегося с канонами «библейского» полотна, составляющего идеино-композиционный центр «Мастера и Маргариты». Причина, по которой писатель отступил от церковной традиции в осмысливании образа Христа и всего новозаветного повествования, с нашей точки зрения, заключается в намерении художника проникнуть в самую глубину нравственно-этического учения Сына Человеческого, за долгие века утратившего первоначальную ясность и простоту, приобретшего мифологический, сакрально-мистический ореол и подвергшегося догматической обработке.

Движимый стремлением «очистить» евангельскую легенду от накопившихся за тысячелетие искажений, предрассудков и суеверий, М.А.Булгаков попытался раскрыть сердечную сущность обращенного к миру Слова Спасителя – Его проповеди добра, любви и милосердия, ставшей для человечества источником духовного совершенствования. О *сердечности Христова учения* на рубеже XIX – XX веков писали из-

вестные русские философы и богословы (П.Д. Юркевич, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, В.В. Розанов, Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, С.Л. Франк, И.А. Ильин, Г.П. Федотов и др.), размышлявшие о сущности установленного между Богом и миром Нового Завета, призванного указать каждому человеку путь в обетованное царство Духа. Осознавшие неразрывную связь между Творцом и творением, русские мыслители не только узрели в каждом человеке истинный Образ и Подобие Божие, но и впервые приблизили самого Создателя, воспринимавшегося как некая абстрактная высшая Необходимость, предвечный Закон (Логос), к смертному человеку, почувствовавшему себя едино-сущным Богу, Его верным сыном, со-творцом, теургом, а не ничтожным рабом и песчинкой, затерянной во Вселенной.

В результате в недрах русской религиозно-онтологической философии начинает глубоко осмысляться древняя библейская идея живого Бога, получающая не отвлеченно-сакральное, а вполне реальное этическое содержание. Ее воплощением оказывается Христос, Сын Человеческий и Сын Божий, нисходящий на грешную землю, чтобы своей проповедью нравственно совершенного учения Любви и Милосердия, Добра и Правды спасти мир от власти греха и порока. В отечественной христологии рубежа XIX – XX веков вновь со времен Вселенских соборов обостряется принципиально важный вопрос о духовной сущности Иисуса Назарянина, Его «земной», «исторической» (человекобожеской) и «небесной», «метафизической» (богочеловеческой) природе.

Русское национальное восприятие Спасителя как *живого Бога*, примирившее в богословских спорах схоластические крайности, две диаметрально противоположные формулы («Иисус как реально существовавший, живший на земле человек» и «Иисус как абсолютный Бог»), синтезировавшее их, основывается не на умозрительном, рационально-интеллектуальном фундаменте, а на сердечном чувствовании, состав-

ляющем основу православной веры. *Сердечное чувство Христа*, исконно присущее русскому народу, осознается им как величайшая духовная ценность, не соизмеримая ни с каким умственным, фактическим признанием Его учения как непререкаемого этического Абсолюта.

В этом смогли убедиться члены духовно-интеллектуального «ордена» русской интеллигенции рубежа XIX – XX веков, прошедшие мутильно сложный путь к Богу через падения и отпадения, через соблазны и искушения, самым главным из которых было упование на разум как единственно возможный способ познания мира. Ориентируясь с эпохи Петра I, породившей феномен русской интеллигенции, на западноевропейскую интеллектуальную традицию, стремившуюся подвергнуть холодному логическому анализу «моральную доктрину» христианства, представители «мыслящего сословия» стали постепенно разочаровываться в рационалистических учениях (нигилизм, позитивизм, марксизм), атеистических по своей сути, и искать веру в Бога.

Так в начале XX столетия наметился переход интеллигенции от pragматического восприятия действительности к религиозному сознанию, принявшему формы богоисканий, ибо поиски Бога оказались поисками утраченных этических ориентиров. Этот духовный процесс стал осознаваться как русское религиозно-философское Возрождение. Крупнейшие его мыслители приблизились к постижению глубинных основ великого гуманистического Завета Христа, данного человечеству как путь к Истине. Нравственные идеи русских философов и богословов оказалисьозвучны мировосприятию автора романа «Мастер и Маргарита», выросшего в истинно православной семье А.И. Булгакова, видного историка христианства, профессора Киевской Духовной академии, члена религиозно-просветительских собраний.

Коренным образом повлиявший на формирование убеждений и жизненных представлений своего сына, А.И. Булгаков всей своей обще-

ственной и научной деятельностью доказывал необходимость возвращения к Богу русской интеллигенции, запутавшейся в идеяных противоречиях и потерявшей моральные ориентиры. Богослов был убежден, что духовное возрождение России не мыслимо без укрепления отеческой веры и преодоления кризиса, охватившего русскую Церковь, лишившуюся живого Духа Христова учения. Занимаясь исключительно вопросами христианской доктрины, А.И. Булгаков был принципиальным противником доктринализма как способа познания мира. Он изучал истоки христианского учения с позиций универсальной этики, не имеющей конфессиональных различий, и подходил к решению церковных проблем как последовательный диалектик, отстаивающий принцип свободы духовного поиска, за что высоко ценили его богословское творчество П.А. Флоренский и С.Н. Булгаков. Волновавшая А.И. Булгакова идея нравственного преображения человечества светом евангельских истин стала центральной и в художественном наследии его сына, воплотившего в образе Иешуа Га-Ноцри собственное видение Христа и Его проповеди о великой силе любви к ближнему – «доброму человеку», ибо «злых людей нет на свете».

Зародившийся под влиянием отца интерес к нравственно-этической проблематике христианства отчетливо проявился у М.А. Булгакова в 20-е годы, в период его собственных религиозных поисков и личного знакомства со Г.Г. Шпетом, М.О. Гершензоном, Н.А. Бердяевым. Причем Н.А. Бердяев оказал на творческое сознание писателя особенно заметное влияние: не только «философия свободы» и «философия творчества», но и историософские идеи мыслителя нашли художественное преломление в «закатном» романе (1928 – 1940) М.А. Булгакова. В нем писатель воплотил иррациональную диалектику времени и вечности, переосмыслил евангельскую историю в соответствии с идущей от библейских обществ начала XX века традицией свободного от доктри-

ческой зашоренности толкования Священного Писания. Ершалаимские главы, являющиеся структурно-композиционным ядром «Мастера и Маргариты», содержат в концентрированном виде «моральный кодекс» вселенского христианства, обнажающий самую суть этически совершенного учения Христа, выведенного в романе в образе Иешуа. Обращаясь к постижению духовно-нравственного феномена Иисуса Назарянина, М.А. Булгаков опирался не только на философско-богословскую мысль первой трети XX века, но и на религиозные идеи отечественных писателей-богоискателей XIX столетия (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой), открывших миру «русского Христа» – «сердечного» и «нежного».

Именно таким предстает главный герой булгаковского романа мудрец Га-Ноцри. Будучи воплощением добра и света, он оставляет человечеству заповедь любви, указывает духовный ориентир на пути к «царству истины и справедливости», закрытому для всех тех, кто, презирая голос сердца, живет исключительно «головой» – холодным рас- судком. Противопоставляя героев, руководствующихся разумом в принятии принципиально важных решений (Понтий Пилат, Берлиоз), тем, кто прозревает суть бытия сердцем, высоким чувством (Иешуа Га- Ноцри, мастер, Маргарита), М.А. Булгаков чутко откликается на разрабатываемую русской религиозной философией первой трети XX века диалектику рационального (умственного) и сверхрационального (сердечного) начал, которая становится фундаментальной основой художественного мира «Мастера и Маргариты» и проявляется на уровне смыслообра-зующих романное целое мотивов головы и сердца.

Синхронно развивающиеся в «древних» и «современных» главах, эти мотивы наполняются обобщенно-символическим содержанием. Так, в ершала-имском повествовании, идейно-смысловом центре произведения, все персонажи, занимающие в вечной иерархии определенное ме-

сто, помещаются писателем в систему координат «головного» и «сердечного» миросозерцания: Иешуа Га-Ноцри гармонично соединяет в себе осердененный ум и одухотворенное сердце; Понтий Пилат предстает воплощением неосердененного рассудка; Левий Матвей, мучительно соединяющий две крайности (сердечность и рациональность), постоянно раздираем внутренней борьбой между этими началами; Иуда из Кириафа является собой образец греховного, «нечистого» сердца и заглушенного страстями ума.

Приобретающая характер духовной универсалии антитеза *ум – сердце* в «бibleйской» части романа рождает рядозвучных религиознымисканиям русской интеллигенции рубежа XIX – XX веков историко-богословских оппозиций – *Закон / Благодать, философ / пророк, знание / вера*, в основе которых лежит противопоставление рационально-детерминированного миропознания сердечно-мистическому «узрению» сущности бытия. Эти оппозиции внутренне взаимосвязаны между собой: пророчество как сердечное горение невозможно без Благодати, воспринимаемой внутренним зрением, интуицией, чувством, равно как философствование, то есть уяснение основ мироздания рациональными средствами, – без Закона.

Воплощением пророческого начала предстает в «древних» главах постигший смысл человеческого существования в стяжании духовных сокровищ, беззаветном служении ближнему «нищий из Эн-Сарида» – Иешуа Га-Ноцри, которого Пилат, так и не разгадавший его внутреннюю тайну, презрительно называет «бродячим философом». Однако «философом» в прямом смысле слова оказывается все же сам прокуратор, пытающийся «своим умом» разгадать нравственно-этическое учение Га-Ноцри, иррациональное по своей сути, о грядущем царстве Добра и Правды, «новом храме истины», который воздвигнет преображенное человечество.

Возвещаемое миру вдохновенное пророческое Слово Иешуа остается не услышанным и не понятым, отторгнутым как теми, кто глух к божественному глаголу и одержим низменными страстями (Иуда из Кириафа), кто бездумно влечит свое жалкое существование, растворяясь в повседневной земной суете (праздная ершалаимская чернь, милующая разбойника Вар-раввана и осуждающая на смерть праведника Га-Ноцри), так и теми, кто, узурпировав духовную власть, видит в Иешуа соперника и подло готов его уничтожить (первосвященник Каифа), кто живет исключительно рассудком и, исполняя формальный закон, готов поступиться Истиной (Понтий Пилат).

Вопрос об истине, чрезвычайно волновавший прокуратора, искавшего на него сугубо рациональный ответ и убедившегося в невозможности его нахождения, получает в романе Булгакова свое философское разрешение. Истина не доступна холодному разуму, «больной голове», сжатой тисками ограничивающего мир «закона достаточного основания», она открывается только просветленному сердцу, пылающему любовью к ближнему, ибо и есть сама божественная Любовь. Это лишь во сне понимает Понтий Пилат, терзаемый муками совести, *чувствующий* свою вину перед «бродячим философом» и мечтающий отменить уже совершившийся исторический факт – крестную смерть Га-Ноцри, которая потрясла и «спутника» Иешуа в его странствиях Левия Матвея. В минуту казни Учителя он, сопереживая и сострадвая, сораспинаясь вместе с ним на Лысой горе, обретает истину, преодолевает свой рассудочный взгляд на мир и растапливает свое «каменное» сердце, наполняющееся огненной верой в торжество вечной Справедливости.

Только тогда, когда Левий открывает для себя смысл подвига Иешуа, пожертвовавшего собственным сердцем во имя любви к миру, когда добровольно принимает на себя тяжкий крест беззаветного служения Добру, он в полной мере осознает себя учеником, а не рабом, полностью

зависящим от Га-Ноцри, в чем упрекает его Воланд. Возникающая в романе оппозиция *ученик / раб* вновь актуализирует центральную идеино-философскую антитезу *ум – сердце*, поскольку ученичество есть свободное со-мыслие, со-чувствие, со-понимание жизни с тем, кто учит, кто щедро делится духовным опытом, кто отдает свое сердце, ничего не требуя взамен, в отличие от духовного рабства, в эстетической системе булгаковского произведения сопряженного с ограниченностью разума, навязывающего человеку определенную мировоззренческую систему и подчиняющего его своей воле. Происходящее в метаистории духовное преображение Левия, обретение им Света и высшей мудрости глубоко мотивировано Булгаковым, но отнюдь не рациональной логикой, а той, которая в философии XX века получила название «феноменологической» – логикой сердца.

Именно этой сверхрациональной логикой объясняет писатель и преступление Иуды из Кириафа, совершившего свое злодеяние не по строго продуманному плану, коварному умыслу, а бездумно, в порыве страсти, причем не «страсти к деньгам», как евангельский предатель Христа, а под влиянием низменных плотских инстинктов, идущих из глубин подсознания – иррациональной сферы, противостоящей разуму и не одухотворенной сердцем. Одержаный ими, юноша из Кириафа, втягивается в расчетливую игру Каифы, задумавшего погубить своего духовного соперника Иешуа, до которого лукавому меняле решительно нет никакого дела.

Булгаков, используя сложную систему мотивов (головы и сердца, света и тьмы, духа и плоти), раскрывает сущность Иуды – первого в череде многочисленных образов посредственостей в галерее «Мастера и Маргариты», которые широко представлены в «современной» части романа. Живущие исключительно суэтными земными заботами, «добропорядочные» московские горожане 20 – 30-х годов XX века сами ограни-

чили свое бытие обыденным рассудком, областью давно открытых и не подлежащих сомнению привычных истин, поколебать которые поставил своей целью посетивший Москву для духовного эксперимента князь тьмы. Задавшийся вопросом, изменились ли внутренне люди после великого подвига-жертвы Иешуа Га-Ноцри, указавшего человечеству совершенное этическое учение, Воланд приходит к выводу о полнейшем равнодушии к духовно-душевной сфере советских граждан, старающихся во всем полагаться на свой «ум» и прагматически относиться к действительности.

Оттого, соприкоснувшись с иррациональным началом (мессиром и его свитой), все персонажи «современных» глав стали *терять голову* – и не только *пустую*, как самодовольные обыватели (Жорж Бенгальский, Никанор Иванович Босой, Василий Степанович, Андрей Фокич и многочисленные зрители Варьете и сотрудники «финзрелищного сектора»), но и *наполненную* энциклопедическими знаниями, суммой бессистемных фактов и бесполезной информацией, как у «образованного редактора» Михаила Берлиоза. Его нелепая гибель под колесами трамвая в художественной структуре романа приобретает символическое значение – абсолютизация рассудочного, «умственного» подхода в познании мира ведет к искажению истины, доступной лишь сердцу. Не случайно на Патриарших прудах у Берлиоза заболело сердце, чутко отреагировавшее на явление, выходящее за пределы рационального познания, тщетность которого постепенно осознает молодой поэт Иван Бездомный.

Вопреки внушениям председателя Массолита он, попав в сумасшедший дом после погони за Воландом, отказывается от притязаний самодовольной логики, не способной открыть путь к истине, тянется к свету евангельской мудрости, которая одна может излечить больную голову уставшего от неверия человека. И этим светом для него оказывается «благая весть» об Иешуа Га-Ноцри, поведанная «романтическим мас-

тером». Так в «закатном» романе М.А. Булгакова разрешается важнейшая проблема поиска русской интеллигенцией XX века, преодолевающей догматизм рационального мышления, истинного пути к Богу, который ведом человеческому сердцу.

«Мастер и Маргарита» – чрезвычайно сложный и многомерный роман, в котором писатель попытался осмыслить целый универсум в единстве микро- и макрокосма, представив все возможные формы и способы его восприятия, отразив космически-вселенское (вечное) и частнонациональное (временное) сознание человечества, поставил и творчески разрешил едва ли не все волнующие людей вопросы, воплотил самые разнообразные идеи и представления о добре и зле, Боге и дьяволе, свете и тьме. В емких художественных образах не только «ершалаимского» и «московского» духовного пространства, но и, в первую очередь, космическо-фантастического мира Воланда и его свиты (Коровьев-Фагот, Бегемот, Азазелло, Гелла) М.А. Булгаков синтезировал философско-онтологические, этико-эстетические, историко-культурные традиции Запада и Востока, органично переплавив европейскую и славянскую мифопоэтические стихии. При этом писатель, размышляя о непреходящих, всечеловеческих христианских ценностях и заветах, непременно выражал свое особое, русско-национальное их восприятие, освещенное многовековой философско-богословской и культурно-литературной традицией.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). Учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2006. – С. 285.
2. Борисова Л.В. М.А. Булгаков и М.Е. Салтыков-Щедрин: когнитивная парадигма (на материале произведений «Мастер и Маргарита» и «История одного города»): Дисс. к.филол.н. – Ставрополь, 2001.
3. Васильева М.Г. Н.В. Гоголь в творческом сознании М.А. Булгакова: Дисс. к.филол.н. – Томск, 2005.
4. Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология: Дисс. к.филол.н. – Екатеринбург, 2001.
5. Жданова В.А. Наследие А.С. Пушкина в творчестве М.А. Булгакова: Дисс. к.филол.н. – М., 2003.
6. Булгаков М. Дневник. Письма. 1914 – 1940. – М.: Современный писатель, 1997. – С. 55.
7. Гаврюшин Н.К. Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. - СПб.: Наука, 1995. - Кн. 3. – С. 34.

ГЛАВА I

§1.

1. Волжский А.С. Из мира литературных исследований. СПб., 1906. – С. 300-301.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9-ти т. - М.: Русская книга, 1994. Т.6. – С. 216.

3. Там же. – С. 214.
4. Евангелие от Матфея. Гл. 16, ст. 24.
5. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9-ти т. - М.: Русская книга, 1994. Т.9. – С. 351.
6. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9-ти т. - М.: Русская книга, 1994. Т.6. – С. 192.
7. Там же. – С. 51.
8. Там же. – С. 189.
9. Там же. – С. 329.
10. 15. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9-ти т. - М.: Русская книга, 1994. Т.8. – С. 558.
11. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9-ти т. - М.: Русская книга, 1994. Т.9. – С. 294.
12. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30-т. - Л., 1982. Т.24. – С. 192.
13. Антоний (Храповицкий), митрополит Киевский и Галицкий. Словарь к творениям Достоевского. Не должно отчаиваться. - М.: Слово, 1998. – С. 47.
14. Там же. – С. 48.
15. Там же. – С. 39.
16. Там же. – С. 38.
17. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15-ти т. - Л., 1989. Т.6. – С. 625.
18. Там же. – С. 222.
19. Там же. – С. 545.
20. Даляр В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. - М.: ТЕРРА, 1995. - Т.2. – С. 8.
21. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15-ти т. - Л., 1989. Т.6. – С. 430.

22. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. - М.: Худож. лит., 1973.
– С. 258.
23. Там же. – С. 260.
24. Там же. – С. 261.
25. Там же. – С. 189.
26. Там же. – С. 79.
27. Там же. – С. 136.
28. Там же. – С. 84.
29. Антоний (Храповицкий), митрополит Киевский и Галицкий.
Указ. соч. – С. 77.
30. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. - М.: Худож. лит., 1973.
– С. 338.
31. Там же. – С. 196.
32. Толстой Л.Н.. Почему христианские народы вообще и в осо-
бенности русский находятся теперь в бедственном положении // Слово.
- 1991. - №9. - С. 8.
33. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 26-ти т. - М.: Художест-
венная литература, 1983. - Т.16. – С. 142.
34. Там же. – С. 151.
35. Там же. – С. 149.
36. Там же. – С. 142.
37. Толстой Л.Н. В чем моя вера? - Тула: Окско-Донское кн. изда-
тельство, 1989. – С. 280.
38. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 26-ти т. - М.: Художест-
венная литература, 1983. - Т.16. – С. 141.
39. Толстой Л.Н. В чем моя вера? - Тула: Окско-Донское кн. изда-
тельство, 1989. – С. 261.
40. Там же. – С. 231-232.
41. Там же. – С. 254.

42. Там же. – С. 262.

§2.

1. Булгаков М.А. Письма. Жизнеописание в документах. / Вступ. ст. В.В. Петелина; Коммент. В.И. Лосева и В.В. Петелина. - М.: Современник, 1989. – С. 175.
2. Федотов Г.П. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуре: В 2-х т. СПб., 1991. Т.1. – С. 70.
3. Булгаков С.Н. Автобиографические заметки. Дневники. Статьи. - Орел: ОГТК, 1998. – С. 31.
4. Мыслители о русской церкви, о русской религиозности // Памятники Отечества. - 1992. - №26 – 27. – С. 133.
5. Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. - СПб.: РХГИ, 1994. – С. 329.
6. Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. - М.: Советский писатель, 1988. – С. 68.
7. Чудакова М. О мемуарах и мемуаристах // Воспоминания о Михаиле Булгакове. - М., 1988. – С. 487.
8. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы. – М.; Худож. лит., 1989. – С. 314.
9. Там же. – С. 315.
10. Тернавцев В.А. Интеллигенция и церковь // Новый путь. - 1903. - №1. – С. 7-8.
11. Розанов В. В. Собрание сочинений. Около церковных стен. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995. – С. 37.
12. Мейер А.А. Петербургское религиозно-философское общество // Вопросы философии. - 1992. - №7. – С. 108.
13. Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. - М.: Канон, 1998. – С. 297.
14. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. - М.: Локид; Миф,

1998. – С. 92.

15. Булгаков С.Н. Моя родина. Избранное. - Орел: ОГТК, 1996. – С. 19.

16. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №6 – С. 31.

17. Рыбинский В.П. Профессор Афанасий Иванович Булгаков (некролог) // Орловские епархиальные ведомости. - 1907. - №29 (22 июня). – С. 568.

18. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №6 – С. 31.

19. Рыбинский В.П. Профессор Афанасий Иванович Булгаков (некролог) // Орловские епархиальные ведомости. - 1907. - №29 (22 июня). – С. 569.

20. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №6 – С. 31.

21. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6-ти частях. М.: Христианская литература, 2000. Ч. VI.

22. Яновская Л.М. Треугольник Воланда // Октябрь. - 1991. - №5. – С. 183.

23. Там же. – С. 184.

24. Лазебник И. Отец Мастера \\ Альманах библиофила. - М., 1993. - Вып. 28. – С. 111.

25. Рыбинский В.П. Профессор Афанасий Иванович Булгаков (некролог) // Орловские епархиальные ведомости. - 1907. - №29 (22 июня). – С. 569.

26. Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 4-х т. / Сост. и общ. ред. игумена Андronика (А.С. Трубачева). - М.: Мысль, 1994. - Т.1. – С. 318.

27. Там же. – С. 561.

28. Розанов В.В. Собрание сочинений. Около церковных стен. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. - М.: Республика, 1995. – С. 480.
29. Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. - Париж: Ymca-Press, 1991. – С. 43.
30. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №7. – С. 25.
31. Бердяев Н.А. Существует ли в православии свобода мысли и совести? // Православная община. - 2000. - №56. – С. 118.
32. Ухова Е.В. Философско-этические идеи в творчестве М.А. Булгакова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. - М., 1999.
33. Колесникова Ж.Р. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала ХХ века. Автореферат дисс... к. филол. н. - Томск, 2001.
34. Бердяев Н.А. Существует ли в православии свобода мысли и совести? // Православная община. - 2000. - №56. – С. 118.
35. Там же. – С. 120.
36. Франк С.Л. Свет во тьме. - М.: Факториал, 1998. – С. 72.
37. Булгаков С.Н. Автобиографические заметки. Дневники. Статьи. - Орел: ОГТК, 1998. – С. 37.
38. Мережковский Д.С. «Больная Россия». - Л.: ЛГУ, 1991. – С. 98.
39. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 9.
40. Кант И. Собрание сочинений: В 6-ти т. - М., 1965. Т.4. – С. 347.
41. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 14.
42. Розанов В.В. Собрание сочинений. Около церковных стен. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995. – С. 20.
43. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. - М.: Республ.

- лика, 1994. – С. 70.
44. Там же. – С. 72.
45. Евангелие от Иоанна. Гл. 14, ст. 6.
46. Колесникова Ж.Р. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века. Автореферат дисс... к. филол. н. - Томск, 2001. – С. 3.
47. Франк С.Л. Свет во тьме. М.: Факториал, 1998. – С. 72.
48. Осипов Ю.М. Богослов от православия // На берегах Быстрой Сосны. - Ливны, 2001. - №9. – С. 32.
49. Булгаков С.Н. Христианство и мифология // ... Из русской думы. - М.: Роман-газета, 1995. - Т.2. – С. 130.
50. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. - М., 1991. – С. 62.
51. Там же. – С. 61.
52. Булгаков С.Н. Христианство и мифология // ... Из русской думы. - М.: Роман-газета, 1995. - Т.2. – С. 130.
53. Там же. – С. 129.
54. Зеркалов А. Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри // Наука и религия. - 1986. - №9. - С. 47.
55. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983. – С. 260.
56. Петелин В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. -М.: Центрполиграф, 2000. – С. 581.
57. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2-х т. – М.:АСТ; Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. - Т.2. – С. 69.
58. Бердяев Н.А. Мое философское мировоззрение // Н.А. Бердяев. Pro et contra. - СПб., 1994. - Кн.1. – С. 26.
59. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. - М.: Республика, 1994. – С. 273.

60. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. Опыты 1917-1918 гг. / Подгот. текста и comment. Е.В. Бронниковой. - СПб.: РХГИ, 1998. – С. 8.
61. Струве П.Б. Интеллигенция и революция // Вехи. Из глубины. - М., 1991. – С. 160.
62. Булгаков С.Н. Христос в мире // Звезда. - 1994. - №1. – С. 152.
63. Булгаков С.Н. Христианство и мифология \\ ... Из русской думы. - М.: Роман-газета, 1995. - Т.2. – С. 129.
64. Там же. – С. 128.
65. Федотов Г.П. О национальном покаянии // Юность. - 1991. - №8. - С. 7.
66. Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. - М.: Канон, 1998. – С. 245.
67. Там же. – С. 240.
68. Даль В.И. Пословицы русского народа. М.: ННН, 1994.
69. Трубецкой Е.Н. Старый и новый национальный мессианизм // Н.А. Бердяев. Pro et contra. - СПб., 1994. - Кн.1. – С. 239.
70. Федотов Г.П. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуре: В 2-х т. - СПб., 1991. - Т.1. – С. 90.
71. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6-ти т. - М.: Правда, 1971. - Т.3. – С. 243.
72. Долгов К.М. Восхождение на Афон. Жизнь и мировоззрение Константина Леонтьева. - М.: Раритет, 1997. – С. 261.
73. Ильин И.А. Сущность и своеобразие русской культуры. I. Душа \\ Москва. - 1996. - №1. - С. 176.
74. Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 4-х т. / Сост. и общ. ред. игумена Андronика (А.С. Трубачева). - М.: Мысль, 1994. - Т.1. - С. 660-661.
75. Мережковский Д.С. «Больная Россия». - Л.: ЛГУ, 1991. - С.

107.

76. Ильин И.А. За национальную Россию \\ Слово. - 1991. - №4. - С. 54.

77. Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека по учению Слова Божия // Юркевич П.Д. Философские произведения. - М.: Правда, 1990. – С. 69.

78. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. - М.: Республика, 1994. – С. 272.

79. Там же. – С. 273.

80. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. - С. 69.

81. Там же. – С. 66.

82. Ильин И.А. Кризис безбожия \\ Москва. - 1991. - №4. - С. 154.

83. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. - С. 68.

84. Мережковский Д.С. «Больная Россия». - Л.: ЛГУ, 1991. - С. 43.

85. Там же. – С. 39.

86. Там же. – С. 40.

§3.

1. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6.т. - М.: Христианская литература, 2000. - Ч. VI. – С. 251.

2. Там же. – С. 243.

3. Колесникова Ж.Р. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века. Автореферат дисс. к. филол. наук. - Томск, 2001. – С. 3.

4. Булгаков М. Дневник. Письма. 1914-1940. - М.: Современный писатель, 1997. – С. 51.

5. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №7. – С. 25.
6. Булгаков М.А. Пометы в книге П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (М.: Поморье, 1922). ОР РГБ. Ф. 562. Ед. х. 26. Оп. 6.
7. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. - М.: Локид; Миф, 1998. - С.83-87.
8. Бердяев Н.А. Смысл истории. РГАЛИ. Ф. 1496. Ед. х. 38. Оп. 1. – С. 29.
9. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. - Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. - М.: Художественная литература, 1990. – С. 119-120.
10. Там же. – С. 123.
11. Там же. – С. 383.
12. Там же. – С. 30.
13. Там же. – С. 310.
14. Там же. – С. 31.
15. Там же. – С. 369.
16. Там же. – С. 370.
17. Там же. – С. 373.
18. Там же. – С. 372.
19. Там же. – С. 369.
20. Там же. – С. 371.
21. Там же. – С. 350.
22. Крючков В.П. «Он не заслужил света, он заслужил покой...» Комментарий к «Мастеру и Маргарите» М.А. Булгакова // Литература в школе. - 1998. - №2. – С. 59.
23. Бердяев Н.А. Смысл истории. РГАЛИ. Ф. 1496. Ед. х. 38. Оп. 1.- С. 31.
24. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. - Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. - М.: Художественная литература, 1990. – С. 135.

25. Там же. – С. 29.
26. Бердяев Н.А. Смысл истории. РГАЛИ. Ф. 1496. Ед. х. 38. Оп. 1.- С. 32.
27. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. - Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. - М.: Художественная литература, 1990. – С. 135.
28. Там же. – С. 209.
29. Там же. – С. 138.

ГЛАВА II

- §1.
1. К галатам послание святого Апостола Павла. Гл. 3, ст. 28.
 2. Библейская энциклопедия / Сост. архим. Никифор. – Репринтное изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 764.
 3. Белобровцева И., Кульюс С. Иностранец в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник III. Материалы по истории русской литературы XX века. – Таллинн, 1998. – С. 57.
 4. Эльбаум Г. Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» Булгакова. – Энн Эрбор: Ардис, 1981.
 5. Кубланов М.М. Возникновение христианства. Эпоха. Идеи. Исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 47.
 6. Свенцицкая И.С. Раннее христианство: страницы истории. – М.: Политиздат, 1987. – С. 218.
 7. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – С. 39-40.
 8. Соколов Б.В. Михаил Булгаков и Лев Шестов: тайный диалог // Витрина. – 1995. - № 5-6.
 9. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. – СПб.: Азбука, 2001. - С. 37.

10. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 20.
11. Библейская энциклопедия / Сост. архим. Никифор. – Репринтное изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 338.
12. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 33.
13. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 1998. – С. 222.
14. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». – М.: Текст, 2003. – С. 66.
15. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 22.
16. Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности // Бердяев Н. Судьба России: Сочинения. - М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 282.
17. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 1998. – С. 480.
18. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 22.
19. Там же. – С. 135.
20. Там же. – С. 45.
21. Там же. – С. 22.
22. Там же. – С. 135.
23. Там же. – С. 45.
24. Закон Божий / Сост. прот. С. Слободской. – Спасо-Преображенский Валаамский ставропигиальный монастырь, 1991. – С. 309.

25. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 310.
26. Там же. – С. 134.
27. Там же. – С. 264.
28. Там же. – С. 22.
29. Там же. – С. 135.
30. Там же. – С. 18.
31. Там же. – С. 24.
32. Реформатский А.А. Введение в языкознание. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 430.
33. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 20.
34. Там же. – С. 28.
35. Там же. – С. 41.
36. Там же. – С. 168.
37. Библейская энциклопедия / Сост. архим. Никифор. – Репринтное изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 175.
38. Зограф Г.А. Многоязычие // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 303.
39. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 24.
40. Дилите Д. Античная литература. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2003. – С. 18.
41. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 24.
42. Там же. – С. 26.
43. Свенцицкая И.С. Раннее христианство: страницы истории. – М.: Политиздат, 1987. – С. 218.

44. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 24.
45. Там же. – С. 319.
46. Там же. – С. 26.
47. Там же. – С. 20.
48. Там же. – С. 27.
49. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 224.
50. Там же. – С. 77.
51. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 29.
52. Там же. – С. 27.
53. Там же. – С. 26.
54. Там же. – С. 27.
55. Там же. – С. 21.
56. Там же. – С. 27.
57. Зелинский Ф.Ф. Древнее христианство и римская философия // Соперники христианства (Статьи по истории античных религий). – СПб.: Алетейя; Логос – СПб., 1995. – С. 189.
58. Там же. – С. 193.
59. Там же. – С. 188.
60. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 27-28.
61. Там же. – С. 87.
62. Там же. – С. 88.

§2.

1. Зеньковский В.В. Вера и знание // Православие в жизни. Сб. ст. под ред. проф. С. Верховского. - Клин: Христианская жизнь, 2002. - С.

23.

2. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №7. – С. 25.
3. Земская Е.А. Из семейного архива. Материалы из собрания н.А. Булгаковой-Земской // Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. - М.: Советский писатель, 1988. – С. 69.
4. Чудакова М.О. О мемуарах и мемуаристах // Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. - М.: Советский писатель, 1988. – С. 487.
5. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.2. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. - М.: Худож. лит., 1989. – С. 307.
6. Там же. – С. 313.
7. Там же. – С. 314.
8. Булгаков М.А. Дневник. Письма. 1914-1940. - М.: Современный писатель, 1997. – С. 87.
9. Чудакова М.О. О мемуарах и мемуаристах // Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. - М.: Советский писатель, 1988. – С. 489.
10. Бердяев Н.А. Судьба России: Сочинения. - М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 59.
11. Там же. – С. 68.
12. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №7. – С. 31.
13. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 26.
14. Там же. – С. 29.
15. Там же. – С. 32.
16. Там же. – С. 26.
17. Там же. – С. 24.
18. Там же. – С. 26.

19. Там же. – С. 33.
20. Там же. – С. 20.
21. Там же. – С. 27.
22. Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. - М.: Канон+, 1998. – С. 180.
23. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 33.
24. Там же. – С. 28.
25. Там же. – С. 30.
26. Там же. – С. 38.
27. Там же. – С. 37.
28. Там же. – С. 38.
29. Бердяев Н.А. Судьба России: Сочинения. - М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 69.
30. Там же. – С. 67.

§3.

1. Метченко А. Современное и вечное // Москва. - 1969. - №1. – С. 208.
2. Скорино Л. Лица без карнавальных масок. Полемические заметки // Вопросы литературы. - 1968. - №6. - С.23 – 42.
3. Гус М. Горят ли рукописи // Знамя. - 1968. - №12.
4. Лакшин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. - 1968. - №6.
5. Михайлов О. Проза Булгакова // Сибирские огни. - 1967. - №9.
6. Скobelев В. В пятом измерении // Подъем. - 1967. - №6.
7. Палиевский П. Последняя книга М. Булгакова // Наш современник. - 1969. - №3.
8. Утехин Н.П. Исторические грани вечных истин. «Мастер и Мар-

гарита». Источники истинные и мнимые // Утехин Н.П. Современность классики. - М., 1966.

9. Утехин Н.П. «Мастер и Маргарита» М.Булгакова (об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. - 1979. - №4.

10. Чудакова М.О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. - 1976. - №1.

11. Лесскис Г.А. «Мастер и Маргарита» (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1979. - Т.38. - №1.

12. Альми И.Л. «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. - Владимир, 1979.

13. Казаркин А.П. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита» // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1979. - Вып. 6.

14. Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. - М.: Художественная литература, 1989. – С. 139.

15. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. - 1987. - №6, 7.

16. Петелин В.В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. -М., 1989.

17. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983.

18. Овчаренко А.И. Большая литература. Основные тенденции развития советской художественной прозы 1945 – 1985 годов. - М., 1985. – С. 26-27.

19. Лакшин В.Я. Мир Михаила Булгакова \\ Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5-ти т. - М., 1989. - Т.1. – С. 60.

20. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983. – С. 260.

21. Зеркалов А. Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри // Наука и религия. - 1986. - №9. - С. 47 – 52.
22. Бэлза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст. 1978. - М., 1978.
23. Палиевский П. Булгаков – 1991. // Наш современник. - 1991. - №9. - С. 178 – 182.
24. Лесскис Г.А. «Мастер и Маргарита» (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1979. - Т.38. - №1. – С. 56.
25. Лазарева М.А. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова в интерпретации литературоведения 1960 – 1990-х гг. // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. - 2000. - №5. - С. 127 – 134.
26. Бэлза И.Ф. Партитура Михаила Булгакова // Вопросы литературы. - 1991. - №8.
27. Галинская И.Л. Загадки известных книг. - М.: Наука, 1986.
28. Галинская И.Л. Ключи даны! Шифры Михаила Булгакова // Булгаков М. Мастер и Маргарита. - М., 1989. - С.270-301.
29. Фиалкова Л.Л. К генеалогии романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1981. - Т.40. - №6.
30. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. - Рига, 1988. - №№10-12; 1989. - №1.
31. Яблоков Е.А. Мотивы прозы М. Булгакова. - М.: РГГУ, 1997.
32. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001.
33. Лебедев Л. О мастерах и Маргаритах // Литературный Иркутск. -1989. - Октябрь.
34. Дунаев М. «С какой целью?» // Литературный Иркутск. - 1991. - Ноябрь.

35. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6-ти частях.
- М.: Христианская литература, 2000. - Ч. VI.
36. Ардов М. Прочтение романа // Столица. - 1992. - №42. - С. 55.
37. Дунаев М. «С какой целью?» // Литературный Иркутск. - 1991.
- Ноябрь.
38. Золотоносов М.А. «Сатана в нестерпимом блеске» // Литературное обозрение. - 1991. - №5.
39. Блажеев Е. Роман Булгакова как опыт русской бездны // Границы. - 1994. - №174. - С. 109 – 125.
40. Карпов И.П. Авторское сознание в русской литературе XX века. - Йошкар-Ола, 1994.
41. Рассадин С. Путь с Голгофы // Диалог. - 1993. - №5-6. - С.72 – 80.
42. Акимов В.М. «Сам человек и управляет!» («Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова) \\ Акимов В.М. На ветрах времени: Очерки, эссе. - Л.: Детская литература, 1981. – С. 79.
43. Андреева А. Александр Мень о романе «Мастер и Маргарита» // Истина и жизнь. - 1999. - №9. – С. 36.
44. Новиков В.В. Михаил Булгаков – художник. - М.: Московский рабочий, 1996.
45. Петелин В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть.
-М.: Центрполиграф, 2000.
46. Колодин А. Свет и во тьме светит // Литература в школе. - 1994. - №1. - С.54 – 56.
47. Андреев П. Беспросветье и просвет. Фантастические рассуждения о фантастическом романе // Литературное обозрение. - 1991. - №5. - С. 108-112.
48. Барков А.Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение. - Киев, 1994.

§4.

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 26.
2. Евангелие от Луки. Гл. 12, ст. 31.
3. Красноречие Древней Руси (XI – XVII веков). - М., 1987. – С. 51.
4. Там же. – С. 52.
5. Франк С.Л. Свет во тьме. - М.: Факториал, 1998. – С. 90.
6. Булгаков С.Н. Христос в мире // Звезда. - 1994. - №1. – С. 155.
7. Платонов О.А. Русская цивилизация. - М.: Роман-газета, 1995. – С. 25.
8. Ильин И.А. За национальную Россию \\ Слово. - 1991. - №4. – С. 54.
9. Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. - М.: Художественная литература, 1994. – С.196.
10. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 32-33.
11. Евангелие от Иоанна. Гл. 14, ст. 6.
12. Евангелие от Матфея. Гл. 16, ст. 13-14.
13. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 29.
14. Сухих И. Евангелие от Михаила (1928 - 1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) \\ Звезда. - 2000. - №6. - С. 216.
15. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 24.
16. Там же. – С. 26.
17. Там же. – С. 29.
18. Там же. – С. 37.
19. Библейская энциклопедия \\ Сост. архим. Никифор. Репринтное

изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 730.

20. К колоссянам послание святого Апостола Павла. Гл. 2, ст. 8.
21. Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 4-х т. / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева). - М.: Мысль, 1994. - Т.1. – С. 207.
22. Франк С.Л. Русское мировоззрение. - СПб., 1996. – С. 89.
23. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 31.
24. Там же. – С. 27.
25. Там же. – С. 26.
26. Там же. – С. 27.
27. Бердяев Н.А. Истина и откровение. - СПб., 1996. – С. 24.
28. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 27.
29. Там же. – С. 296.
30. Там же. – С. 36.
31. Там же. – С. 23.
32. Там же. – С. 26.
33. Булгаков С.Н. Пророчество (Тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. – Париж – Нью-Йорк – Москва, 1993. - №167. – С. 6.
34. Библейская энциклопедия \ Сост. архим. Никифор. Репринтное изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 583.
35. Булгаков С.Н. Пророчество (Тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. – Париж – Нью-Йорк – Москва, 1993. - №167. – С. 6.
36. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 29.
37. Там же. – С. 28.

38. Там же. – С. 319.
39. Булгаков С.Н. Пророчество (Тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. – Париж – Нью-Йорк – Москва, 1993. - №167. – С. 8.
40. Колесникова Ж.Р. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века. Автореферат дисс... к. филол. н. - Томск, 2001. – С. 8.
41. Франк С.Л. Свет во тьме. - М.: Факториал, 1998. - С. 17.
42. Зелинский Ф.Ф. Иисус Назарянин // Зелинский Ф.Ф. Возрожденцы. - СПб., 1997. – С. 18.
43. Новиков В.В. Михаил Булгаков – художник. - М.: Московский рабочий, 1996. – С. 220.
44. Солоухина О. Образ художника и время. Традиции русской классической литературы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Москва. - 1987. - №3. - С. 174.
45. Сухих И. Евангелие от Михаила (1928 - 1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Звезда. - 2000. - №6. - 225.
46. Солоухина О. Образ художника и время. Традиции русской классической литературы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Москва. - 1987. - №3. – С. 174.
47. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 22.
48. Солоухина О. Образ художника и время. Традиции русской классической литературы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Москва. - 1987. - №3. – С. 175.
49. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 25.
50. Там же. – С. 24.
51. Там же. – С. 28.

52. Первое послание святого Апостола Павла к коринфянам. Гл. 4, ст. 10.

53. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 38.

54. Там же. – С. 21.

55. Там же. – С. 22.

56. Там же. – С. 24.

57. Там же. – С. 25.

58. Там же. – С. 310.

59. Булгаков С.Н. Пророчество (Тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. – Париж – Нью-Йорк – Москва, 1993. - №167. – С. 7.

60. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 28.

61. Там же. – С. 33.

62. Там же. – С. 37-38.

63. Волков В.В., Суран Т.И. Концепция Судьбы как Встречи, Вины, Заслуги и Воздаяния у М.А. Булгакова (Иешуа и Воланд в судьбах героев «Мастера и Маргариты») // Понятие судьбы в контексте разных культур. - М.: Наука, 1994. – С. 291.

64. Ильин И.А. Кризис безбожия // Москва. - 1991. - №4. – С. 156.

65. Волков В.В., Суран Т.И. Концепция Судьбы как Встречи, Вины, Заслуги и Воздаяния у М.А. Булгакова (Иешуа и Воланд в судьбах героев «Мастера и Маргариты») // Понятие судьбы в контексте разных культур. - М.: Наука, 1994. – С. 291.

66. Булгаков С.Н. Пророчество (Тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. – Париж – Нью-Йорк – Москва, 1993. - №167. – С. 7.

67. Пушкин А.С. Стихотворения. Поэмы. Сказки. - М.: Художест-

венная литература, 1977. – С. 247.

68. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 16.

69. Там же. – С. 8.

70. Булгаков М.А. Великий канцлер // Слово. - 1991. - №4. - С. 9.

71. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 26.

72. Там же. – С. 20.

73. Там же. – С. 30.

74. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи.

Очерки русской культуры XII-XX вв. - М.: Филология, 1997. – С. 109.

75. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 265.

76. Там же. – С. 369.

77. Там же. – С. 370.

78. Там же. – С. 41.

79. Буранов А.М. "Ум" и "сердце" в русской классике. Соотношение рационального и эмоционального в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М.Достоевского, Л.Н. Толстого. - Саратов: СГУ, 1992. – С. 15.

80. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. - С. 63.

81. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. - М., 1991. – С. 58.

82. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. - М.: Республика, 1994. – С. 297.

83. Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека по учению Слова Божия // Юркевич П.Д. Философские произведения. - М.: Правда, 1990. – С. 77.

84. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Мар-

гарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 177.

85. Франк С.Л. Свет во тьме. - М.: Факториал, 1998. – С. 90.

§5.

1. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 165.
2. Ларин Б.А. О разновидностях художественной речи: Семантические этюды // Русская речь / Под ред. Л.В. Щербы. – Петроград, 1923. – Вып. 1.
3. Химич В.В. В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. – С. 91.
4. Сухих И. Евангелие от Михаила (1928-1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Звезда. – 2000. - №6. – С. 225.
5. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6-ти частях. - М.: Христианская литература, 2000. - Часть VI. – С. 249.
6. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 132.
7. Там же. – С. 9.
8. Первое послание святого Апостола Павла к коринфянам. Гл. 1, ст. 24.
9. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 167.
10. Там же. – С. 71.
11. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный Клуб 36,6, 2007. – С. 275.
12. Химич В.В. В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. – С. 105.
13. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 291.

14. Там же. – С. 295.
15. Там же. – С. 300.
16. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Худож. лит., 1973. – С. 646.
17. Там же. – С. 651.
18. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 300.
19. Там же. – С. 37.
20. Там же. – С. 309.
21. Кирло Х. Словарь символов. – М.: Центрполиграф, 2007. – С. 18.
22. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 310.
23. Паршин Л.К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. – М.: Книжная палата, 1991. – С. 157.
24. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 309-310.
25. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 40.
26. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 309.
27. Там же. – С. 310.
28. Там же. – С. 309.
29. Закон Божий / Сост. прот. С. Слободской. – Спасо-Преображенский Валаамский ставропигиальный монастырь, 1991. – С. 517.
30. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 369.
31. Там же. – С. 310.
32. Там же. – С. 370.
33. Там же. – С. 309.

34. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». – М.: Текст, 2003. – С. 121.
35. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 166.
36. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 310.
37. Там же. – С. 311.
38. Там же. – С. 312.
39. Там же. – С. 320-321.

§6.

1. Ильин И.А. О грядущей России: Избранные статьи. - М.: Воениздат, 1993. – С. 319.
2. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 68.
3. Там же. – С. 73.
4. Булгаков С.Н. Автобиографические заметки. Дневники. Статьи. - Орел: ОГТК, 1998. – С. 250.
5. Колесникова Ж.Р. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века. Автореферат дисс. к. филол. наук. - Томск, 2001. – С. 7.
6. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 24.
7. Там же. – С. 26.
8. Свенцицкая И.С. Раннее христианство: страницы истории. - М., 1987. – С. 218.
9. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 320.

10. Там же. – С. 25.
11. Утехин Н.П. «Мастер и Маргарита» М.Булгакова (об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. - 1979. - №4. – С. 93.
12. Соколов Б.В. «Мастер и Маргарита»: проблема бытия и сознания или разума и судьбы? // Лепта. - 1997. - №36. – С. 217.
13. Бердяев Н. Судьба России: Сочинения. - М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 69.
14. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 170.
15. Библейская энциклопедия \ Сост. архим. Никифор. Репринтное изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 461.
16. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 172.
17. Там же. – С. 173.
18. Буланов А.М. "Ум" и "сердце" в русской классике. Соотношение рационального и эмоционального в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М.Достоевского, Л.Н. Толстого. - Саратов: СГУ, 1992. – С. 52.
19. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 173.
20. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 85.
21. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 172.
22. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6-ти т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.1. – С. 636.
23. Там же. – С. 555.
24. Там же. – С. 557.
25. Там же. – С. 556.

26. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 170.
27. Энциклопедия символов, знаков, эмблем \ Сост В.Андреева и др. М.: Локид; Миф, 2000. – С. 228.
28. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. - СПб.: Азбука, 2001. – С. 83.
29. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 21.
30. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 74.
31. Энциклопедия символов, знаков, эмблем \ Сост В.Андреева и др. М.: Локид; Миф, 2000. – С. 228.
32. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997. – С. 186.
33. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 320.
34. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.2. – С. 261.
35. Там же. – С. 262.
36. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 174.
37. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.2. – С. 262.
38. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 174.
39. Энциклопедия символов, знаков, эмблем \ Сост В.Андреева и др. М.: Локид; Миф, 2000. – С. 227.
40. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 174.

41. Там же. – С. 175.
42. Там же. – С. 173.
43. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.2. – С. 263.
44. Там же. – С. 233.
45. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 348.
46. Там же. – С. 350.
47. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 83.

§7.

1. Горький М. Полное собрание сочинений: В 25-ти т. - М.: Наука, 1975. - Т.24. – С. 309.
2. Волошин М.А. Лики творчества. - Л.: Наука, 1989. – С. 463.
3. Ляху В. О влиянии поэтики Библии на поэтику Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. - 1998. - Июль-август. – С. 132.
4. Федотов Г.П. Собрание сочинений: В 12 т. - М.: Мартис, 1998. - Т.2. – С. 100.
5. Там же. – С. 323.
6. Розанов В.В. Уединенное. - М.: Политиздат, 1990. – С. 461.
7. Федотов Г.П. Собрание сочинений: В 12 т. - М.: Мартис, 1998. - Т.2. – С. 324.
8. Сахаров В. Михаил Булгаков; уроки судьбы //Подъем. - 1991. - №5. – С. 222.
9. Лесков Л.В. Что есть истина? (философское прочтение романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Два Булгакова. Разные судьбы \ Под ред. Ю.М. Осипова, Е.С. Зотовой. В 2-х кн. Кн. 2. Михаил Афанасьевич. - М.; Елец, 2002. – С. 15.

10. Мень А., прот. Сын Человеческий. - М., 2000. – С. 86.
11. Аверинцев С.С. Иуда Искариот// Миры народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. \ Гл. редактор С.А. Токарев. - М., 1991. - Т. 1. – С. 580.
12. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2-х т. \ Репринтное изд. - М., 1992. - Т.1. – С. 1118.
13. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 31.
14. Там же. – С. 298.
15. Там же. – С. 297.
16. Зеркалов А. Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри \\ Наука и религия. - 1986. - №9. – С. 50.
17. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 33.
18. Евангелие от Матфея. Гл. 27, ст. 24.
19. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 298.
20. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.2. – С. 211-212.
21. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 298.
22. Там же. – С. 303.
23. Белый А. Символизм как миропонимание. - М.: Республика, 1994. – С. 201.
24. Иванов Н.Н. Символы в рассказе А.Н. Толстого «Овражки» // Русская речь. - 1989. - №4. – С. 140.
25. Флоренский П.А. Небесное знамение (размышление о символике цветов) // Маковец. - 1922. - №2. – С. 15-16.
26. Аверинцев С.С. Иуда Искариот// Миры народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. \ Гл. редактор С.А. Токарев. - М., 1991. - Т. 1. – С. 581.

27. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 303.
28. Там же. – С. 298.
29. Новиков В.В. Михаил Булгаков – художник. - М.: Московский рабочий, 1996. – С. 241.
30. Блажеев Е. Роман Булгакова как опыт русской бездны // Границы. - 1994. - №174. – С. 110.
31. Волошин М.А. Лики творчества. - Л.: Наука, 1989. – С. 461.
32. Акимов В.М. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады. - М.: Народное образование, 1995. – С. 51.
33. Куприн А.И. Собрание сочинений: В 9-ти т. - М.: Правда, 1964. - Т.5. – С. 227.
34. Соловьев В.С. Смысл любви // Мир и эрос: Антология философских текстов. - М.: Политиздат, 1991. – С. 280.
35. Там же. – С. 282.
36. Там же. – С. 281.
37. Там же. – С. 303.
38. Там же. – С. 280.
39. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 210.
40. Соловьев В.С. Смысл любви // Мир и эрос: Антология философских текстов. - М.: Политиздат, 1991. – С. 281.
41. Макарова Г.В., Абрашкин А.А. Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита». - Нижний Новгород, 1997. – С. 46.
42. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 298.
43. Там же. – С. 304.
44. Лесскис Г.А. Последний роман Булгакова // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5-ти т. - Т.5. - М., 1990. – С. 625.

45. Розанов В.В. Люди лунного света: Метафизика христианства. - М.: Дружба народов, 1990. – С. 223.
46. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 304.
47. Токарев С.А. Душа // Миры народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М., 1991. - Т.1. – С. 414.
48. Мережковский Д.С. Иуда предатель // Книга Иуды: Антология. - СПб.: Амфора, 2001. – С. 80.
49. Розанов В.В. Люди лунного света: Метафизика христианства. - М.: Дружба народов, 1990. – С. 222.
50. Розанов В.В. Уединенное. - М.: Политиздат, 1990. – С. 151.
51. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 305.
52. Первое послание святого Апостола Иоанна. Гл. 4, ст. 18.
53. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 298.
54. Миллиор Е. Вина и расплата в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Круг чтения. - М.: Изд. политич. литературы, 1991. – С. 129.
55. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2-х т. \ Репринтное изд. - М., 1992. - Т.1. – С. 1118.
56. Русь. - 1907. - №157 - 19 июня.
57. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 306.
58. Там же. – С. 31.
59. Там же. – С. 32.
60. Там же. – С. 31.
61. Там же. – С. 24.
62. Там же. – С. 446.

63. Там же. – С. 32.
64. Евангелие от Матфея. Гл. 26, ст. 23.
65. Франк С.Л. Свет во тьме. - М.: Факториал, 1998. – С. 178.
66. Ильин И.А. О грядущей России: Избранные статьи. - М.: Воен-издат, 1993. – С. 307.
67. Булгаков С.Н. Радость церковная. Слова и поучения. - Париж, 1938. – С. 64-65.
68. Мережковский Д.С. Иуда предатель // Книга Иуды: Антология. - СПб.: Амфора, 2001. – С. 80.
69. Муретов М.Д. Иуда предатель // Книга Иуды: Антология. - СПб.: Амфора, 2001. – С. 54-55.
70. Евангелие от Иоанна. Гл. 18, ст. 3.
71. Библейская энциклопедия \ Сост. архим. Никифор. Репринтное изд. - М.: ТЕРРА, 1990. – С. 630.
72. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 31.
73. Там же. – С. 303.
74. Там же. – С. 306.
75. Там же. – С. 303.
76. Там же. – С. 304.
77. Анненский И.Ф. Избранные произведения. - Л.: Художествен-ная литература, 1988. – С. 122.
78. Аверинцев С.С. Иуда Искариот// Мифы народов мира. Энци-кlopedia: В 2-х т. \ Гл. редактор С.А. Токарев. - М., 1991. - Т. 1. – С. 580.
79. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 303.
80. Там же. – С. 304.
81. Там же. – С. 305.
82. Там же. – С. 306.

83. Там же. – С. 307.
84. Розанов В.В. Уединенное. - М.: Политиздат, 1990. – С. 454.
85. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 306.
86. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 179.
87. Там же. – С. 425.
88. Исход. Гл. 27, ст. 20.
89. Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. \ Гл. редактор С.А. Токарев. - М., 1991. - Т. 2. – С. 630.
90. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 306.
91. Комлик Н.Н. Лебедянские реалии и их художественное преломление в творческой биографии М.А. Булгакова // Два Булгакова. Разные судьбы: В 2-х кн. - М.; Елец, 2002. - Кн. 2. – С. 140.
92. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. – С. 57.
93. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. - М.: Прогресс, 1986. – Т. 2. – С. 533.
94. Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. - 1991. - Кн. 2. – С. 162.
95. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 306.
96. Там же. – С. 307.
97. Там же. – С. 177.
98. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. – С. 219.
99. Эрн В.Ф. Г.С. Сковорода. - М., 1912.

100. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 80.
101. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 307.
102. Там же. – С. 308.
103. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. - М.: ТЕРРА, 1995. - Т.2. – С. 656.
104. Блажеев Е. Роман Булгакова как опыт русской бездны // Грави. -1994. - №174. – С. 110.
105. Там же. – С. 121.
106. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 313.
107. Там же. – С. 315.
108. Евангелие от Матфея. Гл. 27, ст. 4-5.
109. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2-х т. \ Репринтное изд. - М., 1992. - Т.1. – С. 1118.
110. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.2. – С. 192-193.
111. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции. Опыты 1917-1918 гг. / Подгот. текста и comment. Е.В. Бронниковой. - СПб.: РХГИ, 1998. – С. 272.

ГЛАВА III

§1.

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 8.
2. Там же. – С. 9.
3. Ионин Л.Г. Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы

философии. - 1990. - №2. – С. 48.

4. Бердяев Н.А. О человеке, его свободе и духовности: Избранные труды. - М.: Флинта, 1999. – С. 46.

5. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 12.

6. Там же. – С. 7-8.

7. Пушкин А.С. Стихотворения. Поэмы. Сказки. - М.: Художественная литература, 1977. – С. 255.

8. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 58.

9. Там же. – С. 61.

10. Там же. – С. 58.

11. Там же. – С. 8.

12. Там же. – С. 9.

13. Там же. – С. 8.

14. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. - СПб.: Азбука, 2001. – С. 120.

15. Там же. – С. 98.

16. Там же. – С. 100.

17. Там же. – С. 431.

18. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 13.

19. Там же. – С. 10.

20. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. - Т. XXXVII (74). - СПб., 1903. – С. 701.

21. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 9.

22. Там же. – С. 11.

23. Там же. – С. 9.

24. Там же. – С. 11.
25. Там же. – С. 12.
26. Там же. – С. 13.
27. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. - Т. XXXVII (74). - СПб., 1903. – С. 701.
28. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983. – С. 253.
29. Булгаков М.А. Великий канцлер // Слово. - 1991. - №4. – С. 14.
30. Петелин В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. - М.: Центрполиграф, 2000. – С. 162.
31. Булгаков С.Н. Христианство и мифология // ... Из русской души. -М.: Роман-газета, 1995. - Т.2. – С. 128.
32. Эртель А.И. Письма. - М., 1909. – С. 301.
33. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. – С. 179.
34. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 84.
35. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 8.
36. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. - 1990. - №4. – С. 74.
37. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 10.
38. Булгаков М.А. Великий канцлер // Слово. - 1991. - №4. – С. 10.
39. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 10.
40. Бердяев Н. Судьба России: Сочинения. - М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 61.
41. Там же. – С. 68.

42. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 48.
43. Там же. – С. 265.
44. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. - СПб.: Азбука, 2001. – С. 373.

§2.

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 119.
2. Там же. – С. 122.
3. Там же. – С. 123.
4. Там же. – С. 124.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – 17-е изд. - М.: Русский язык, 1985. – С. 339.
6. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 123-124.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – 17-е изд. - М.: Русский язык, 1985. – С. 232-233.
8. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 124.
9. Там же. – С. 125.
10. Там же. – С. 126.
11. Зеньковский В.В. Основы христианской философии. - М.: Канон+, 1996. – С. 103.
12. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 119.
13. Иоанн (Шаховской), архиепископ Сан-Францисский. Беседы с русским народом. - М.: Лодья, 1998. – С. 96.

14. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 123.
15. Там же. – С. 122.
16. Иваньшина Е.А. Автор-текст-читатель в творчестве Михаила Булгакова 1930-х годов («Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»): Авто-реферат дисс. к. филол. н. - Воронеж, 1998. – С. 17.
17. Даляр В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. - М.: ТЕРРА, 1995. - Т.2. – С. 60.
18. Трубецкой Е.Н. Избранное. - М.: Канон+, 1995. – С. 17.
19. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 156.
20. Там же. – С. 157.
21. Там же. – С. 164.
22. Трубецкой Е.Н. Избранное. - М.: Канон+, 1995. – С. 49.
23. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 160.
24. Там же. – С. 166.
25. Там же. – С. 189.
26. Там же. – С. 190.
27. Там же. – С. 203.
28. Там же. – С. 205.
29. Там же. – С. 182.
30. Там же. – С. 183.
31. Там же. – С. 202.
32. Там же. – С. 184.
33. Там же. – С. 185.
34. Харчевников А.В. Е.И. Замятин и школа А.М. Ремизова // Творчество Евгения Замятиня. Проблемы изучения и преподавания. - Тамбов, 1992. – С. 16.

35. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита;
Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 185.

36. Там же. – С. 187.

37. Там же. – С. 189.

§3.

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита;
Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 19.

2. Там же. – С. 13.

3. Там же. – С. 17.

4. Там же. – С. 18.

5. Там же. – С. 15.

6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. -
М.: Прогресс, 1986. – Т. 2. – С. 426.

7. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита;
Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 19.

8. Зеньковский В.В. Основы христианской философии. - М.: Ка-
нон+, 1996. – С. 130.

9. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита;
Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 115.

10. Там же. – С. 63.

11. Там же. – С. 66.

12. Фонвизин Д.И., Грибоедов А.С., Островский А.Н. Избранные
сочинения. - М.: Художественная литература, 1989. – С. 553.

13. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита;
Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 63.

14. Там же. – С. 65.

15. Там же. – С. 66.

16. Фонвизин Д.И., Грибоедов А.С., Островский А.Н. Избранные

- сочинения. - М.: Художественная литература, 1989. – С. 169.
17. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 70.
 18. Там же. – С. 133.
 19. Там же. – С. 112.
 20. Комлик Н.Н. Творческое наследие Е.И. Замятиня в контексте традиций русской народной культуры. - Елец: ЕГПИ, 2000. – С. 45.
 21. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 67.
 22. Там же. – С. 71.
 23. Там же. – С. 90.
 24. Там же. – С. 87.
 25. Там же. – С. 91.
 26. Там же. – С. 92.
 27. Там же. – С. 70.
 28. Там же. – С. 92.
 29. Там же. – С. 17.
 30. Там же. – С. 87.
 31. Там же. – С. 10.
 32. Там же. – С. 119.
 33. Там же. – С. 373.
 34. Там же. – С. 92.
 35. Там же. – С. 93.
 36. Там же. – С. 14.
 37. Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 8-и т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.1. – С. 224.
 38. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 14.
 39. Там же. – С. 15.

40. Там же. – С. 14.
41. Там же. – С. 45.
42. Там же. – С. 46.
43. Там же. – С. 350.
44. Ильин И.А. О грядущей России: Избранные статьи. - М.: Воениздат, 1993. – С. 13.
45. Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга. - М.: Современник, 1989. – С. 339.
46. Там же. – С. 342.
47. Там же. – С. 340.
48. Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 8-и т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т.1. – С. 225.
49. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 132.
50. Там же. – С. 133.
51. Там же. – С. 140.
52. Там же. – С. 141.
53. Там же. – С. 146.
54. Там же. – С. 144.
55. Там же. – С. 134.
56. Там же. – С. 143.
57. Там же. – С. 278.
58. Там же. – С. 147.
59. Там же. – С. 132.
60. Там же. – С. 167.
61. Там же. – С. 362.
62. Там же. – С. 369.
63. Там же. – С. 370.
64. Комлик Н.Н. Оборванные связи (К вопросу о типологических

схождениях творчества М.А. Булгакова и И.А. Бунина) // Два Булгакова. Разные судьбы: В 2-х кн. - М.; Елец, 2002. - Кн. 2. – С. 157.

65. Кораблев А. Хорошо продуманное пророчество // Лепта. - 1991. - №5. – С. 167.

66. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 362.

67. Там же. – С. 381.

68. Там же. – С. 383.

69. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. - СПб.: Азбука, 2001. – С. 47.

70. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 384.

ГЛАВА IV

§1.

1. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988.
2. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983.
3. Вулис А.З. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». - М.: Художественная литература, 1991.
4. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. - М.: Локид; Миф, 1998.
5. Петелин В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. - М.: Центрполиграф, 2000.
6. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. - М.: Языки славянской культуры, 2001.
7. Кораблев А.А. Мастер: Астральный роман: необыкновенная история чернокнижника Михаила Булгакова: тексты, документы, истолкования, эзотерическая информация: В 3 кн. – Донецк, 1996-1997.

8. Пермякова Н.А. Особенности поэтики Михаила Булгакова (формы и функции фантастики демонического). – Киров, 2005.
9. Менглинова Л.Б. Апокалиптический миф в прозе М.А. Булгакова. – Томск: Изд-во Томского университета, 2007. – с. 400.
10. Лесскис Г.А. Последний роман Булгакова // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 627.
11. Лакшин В.Я. Литературно-критические статьи. – М.: Гелеос, 2004. – С. 280.
12. Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. – Киев, 2001. – С. 84.
13. Химич В.В. В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. – С. 28.
14. Немцев В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. – Самара: Самарский филиал Саратовского университета, 1991. – С. 115.
15. Щукина Д.А. По поводу одной гетевской цитаты у А. Фета и М. Булгакова // А.А. Фет и русская литература / Под ред. В.А. Кошелева, Г.Д. Аслановой. – Курск-Орел: Изд-во Курского гос. пед. университета, 2000. – С. 298.
16. Лакшин В.Я. Литературно-критические статьи. – М.: Гелеос, 2004. – С. 280.
17. Карпов И.П. Авторское сознание в русской литературе XX века. – Йошкар-Ола, 1994. – С. 47.
18. Там же. – С. 46.
19. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986.
20. Там же. – С. 82.
21. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 349.

22. Эрн В.Ф. Борьба за Логос. Г. Сковорода. Жизнь и учение. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 542.
23. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 350.
24. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. Т. 1. – М.: АСТ; Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – С. 87.
25. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 46.
26. Эрн В.Ф. Борьба за Логос. Г. Сковорода. Жизнь и учение. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 542.
27. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 278.
28. Апокалипсис. Гл. 12, ст. 9.
29. Апокалипсис. Гл. 2, ст. 3.
30. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 35.
31. Там же. – С. 24.
32. Евангелие от Матфея. Гл. 3, ст. 5-6.
33. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 126.
34. Там же. – С. 234.
35. Там же. – С. 238.
36. Там же. – С. 198-199.
37. Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. – М.: Текст, 2004. – С. 64.
38. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. - М.: Локид; Миф, 1998. – С. 156.
39. Бузиновский С., Бузиновская О. Тайна Воланда: опыт дешифровки. – СПб.: Лев и Сова, 2007. – С. 101.

40. Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореферат дисс. к. филол. наук. – Тюмень, 2004. – С. 14.
41. Поздняева Т. Воланд и Маргарита. – СПб.: Амфора, 2007. – С. 190.
42. Там же. – С. 185.
43. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 371.
44. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 246.
45. Там же. – С. 352.
46. Там же. – С. 353.
47. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 371.
48. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 369.
49. Там же. – С. 352-353.
50. Там же. – С. 213.
51. Там же. – С. 44.
52. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. – 1989. – №1.
53. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Радуга, 2007. – С. 47.
54. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 390.
55. Там же. – С. 367.
56. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 220.
57. Там же. – С. 12.

58. Там же. – С. 10-11.
59. Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века. Учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2002. – С. 104.
60. Стальная Г. Булгаковские зеркала // Знание – сила. – 1998. – №1. – С. 150.
61. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 11.
62. Там же. – С. 13.
63. Там же. – С. 12.
64. Там же. – С. 17.
65. Там же. – С. 18.
66. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2. Миргород. – М.: Русская книга, 1994. – С. 92.
67. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 19.
68. Там же. – С. 14.
69. Королев А. Между Христом и Сатаной // Театральная жизнь. – 1991. – №13. – С. 31.
70. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 12.
71. Там же. – С. 13.
72. Там же. – С. 11.
73. Там же. – С. 265.
74. Белинский В.Г. Сочинения: В 5 т. Т. 5: Эстетика. Театр. Полемика. Общественные вопросы. Философия и психология. История. Письма. – Киев: Издание Б.К. Фукса, 1901. – С. 38.
75. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. «Бесы». Глава «У Тихона». – Л.: Наука, 1990. – С. 236.

76. Белобровцева И., Кульюс С. Иностранец в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник III. Материалы по истории русской литературы XX века. – Таллинн, 1998. – С. 61.
77. Золотуский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. – 1991. – Кн. 2. – С. 165.
78. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 15.
79. Там же. – С. 367-368.
80. Там же. – С. 13.
81. Там же. – С. 18.
82. Там же. – С. 81.
83. Там же. – С. 79.
84. Там же. – С. 202.
85. Там же. – С. 119.
86. Бузиновский С., Бузиновская О. Тайна Воланда: опыт дешифровки. – СПб.: Лев и Сова, 2007. – С. 320.
87. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 123.
88. Афанасьев А.Н. Миѳология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 375.
89. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 179.
90. Там же. – С. 123.
91. Там же. – С. 275.
92. Там же. – С. 274.
93. Там же. – С. 285.
94. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. Т. 2. – М.: ТЕРРА, 1994. – С. 55.

95. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 285.

96. Там же. – С. 7.

97. Там же. – С. 370.

§2.

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 95.

2. Там же. – С. 8.

3. Там же. – С. 47.

4. Там же. – С. 188.

5. Там же. – С. 95.

6. Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореферат дисс. к. филол. наук. – Тюмень, 2004.

7. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 1998. – С. 245.

8. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – С. 103.

9. Иванов В.В., Топоров В.Н. Велес. Велняс. Велс // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А – К. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 227.

10. Там же. – С. 228.

11. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 47.

12. Там же. – С. 188.

13. Там же. – С. 187.

14. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М: Русский язык, 1985. – С. 766.

15. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 98.
16. Там же. – С. 94-95.
17. Там же. – С. 47.
18. Там же. – С. 129.
19. Там же. – С. 119.
20. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М: Русский язык, 1985. – С. 108.
21. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 47.
22. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 88.
23. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 368.
24. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4 (Т - ящур). – М.: Прогресс, 1987. – С. 347.
25. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 595.
26. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 9.
27. Там же. – С. 156.
28. Там же. – С. 157-159.
29. Фельдман О.М. Народные истоки русского театра // Детская энциклопедия. Т. 12. Искусство. – М.: Просвещение, 1968. – С. 500.
30. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – С. 97.
31. Забылин М. Русский народ: Его обычаи, предания, обряды. – М.: Эксмо, 2003. – С. 545.
32. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 120.

33. Ефименко П.С. Из «Материалов по этнографии русского населения Архангельской губернии» // Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 275.
34. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 120.
35. Там же. – С. 119.
36. Ефименко П.С. Из «Материалов по этнографии русского населения Архангельской губернии» // Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 276.
37. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 129.
38. Там же. – С. 181.
39. Там же. – С. 50.
40. Там же. – С. 157.
41. Там же. – С. 348.
42. Завойко Г.К. Из статьи «Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии» // Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 300.
43. Иваницкий Н.А. Из «Материалов по этнографии Вологодской губернии» // Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 280.
44. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 366.
45. Завойко Г.К. Из статьи «Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии» // Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 302.
46. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 242.

47. Бузиновский С., Бузиновская О. Тайна Воланда: опыт дешифровки. – СПб.: Лев и Сова, 2007. – С. 222.
48. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 242.
49. Там же. – С. 337.
50. Там же. – С. 343.
51. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. – М.: ИХЛ, 1973. – С. 647.
52. Там же. – С. 648.
53. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 2 (Е - муж). – М.: Прогресс, 1986. – С. 249.
54. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 199.
55. Вулис А. Архивный детектив // Паршин Л.К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. – М: Книжная палата, 1991. – С. 7.
56. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 368.
57. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – С. 102.
58. Энциклопедия мистицизма. – СПб.: Литера; ВИАН, 1997. – С. 103.
59. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 199.
60. Там же. – С. 277.
61. Там же. – С. 368.

§3.

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 349.
2. Топоров В.Н. Кот // Миры народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – Т. 2. К – Я. – С. 11.
3. Семенова М. Мы – славяне!: Популярная энциклопедия. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 45.
4. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 256.
5. Русская мифология. Энциклопедия. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. – С. 109.
6. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 8.
7. Там же. – С. 51.
8. Книга Иова. Гл. 40, ст. 10-13.
9. Мейлах М.Б., Шифман И.Ш. Левиафан // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 308.
10. Апокалипсис. Гл. 12, ст. 9.
11. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. – Т. III. Банки – Бергер. – СПб., 1891. – С. 257.
12. Орлов М.А. Сказания и легенды средневековой Европы. – Ростов-на-Дону: Феникс; СПб.: Северо-Запад, 2007. – С. 308.
13. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 82.
14. Там же. – С. 185.
15. Там же. – С. 129.

16. Соколов Б.В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты». – М.: Яуза, Эксмо, 2006. – С. 315.
17. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 99.
18. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 180.
19. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 224.
20. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – С. 398.
21. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 82.
22. Там же. – С. 263-264.
23. Там же. – С. 268.
24. Там же. – С. 339.
25. Там же. – С. 337.
26. Там же. – С. 340.
27. Книга пророка Амоса. Гл. 8, ст. 11.
28. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Радуга, 2007. – С. 463.
29. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 337.
30. Там же. – С. 340.
31. Там же. – С. 341.
32. Евангелие от Матфея. Гл. 6, ст. 24.
33. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 342.
34. Там же. – С. 344.

35. Там же. – С. 346.
36. Там же. – С. 51.
37. Там же. – С. 333.
38. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 88.
39. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 131.
40. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 247.
41. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. Т. 2. – М.: ТЕРРА, 1994. – С. 544.
42. Даляр В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. Р – В. – М.: ТЕРРА, 1995. – С. 650.
43. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – С. 359.
44. Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 333.
45. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 118.
46. Там же. – С. 120.
47. Там же. – С. 333.
48. Топоров В.Н. Кот // Миры народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – Т. 2. К – Я. – С. 11.
49. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 50.
50. Там же. – С. 125.
51. Там же. – С. 185.
52. Там же. – С. 337.

53. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 323.
54. Там же. – С. 325.
55. Там же. – С. 324.
56. Там же. – С. 325.
57. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 248.
58. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 1. А – Й. – М.: Русский язык, 1985. – С. 453.
59. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 248.
60. Там же. – С. 247.
61. Там же. – С. 248.
62. Там же. – С. 268.
63. Там же. – С. 278.
64. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 334.
65. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 123.
66. Там же. – С. 122.
67. Там же. – С. 123.
68. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 335.
69. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 50.
70. Там же. – С. 247.

71. Там же. – С. 269.
72. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 325.
73. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 248.
74. Там же. – С. 190.
75. Там же. – С. 195.
76. Там же. – С. 249.
77. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 328.
78. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 247.
79. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – С. 359.
80. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – М.: Правда, 1988. – С. 48.
81. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – С. 359.
82. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 89.
83. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 352.
84. Там же. – С. 348.
85. Там же. – С. 352.
86. Там же. – С. 351
87. Там же. – С. 365.
88. Петров В.Б. Художественная аксиология Михаила Булгакова: Дис. доктора филол. наук. – М., 2003. – С. 278.

89. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 207.
90. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 365-366.
91. Там же. – С. 367.
92. Там же. – С. 368.
93. Там же. – С. 367.

§4.

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 368.
2. Там же. – С. 349.
3. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. Мастер и Маргарита: Черновые редакции. – М.: Центрполиграф, 2004. – С. 133.
4. Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автографат дисс. к. филол. наук. – Тюмень, 2004. – С. 19.
5. Аверинцев С.С. Велиал // Миры народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А – К. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 227.
6. Соколов Б.В. Михаил Булгаков: загадки творчества. – М.: Вагриус, 2008. – С. 438.
7. Аверинцев С.С. Велиал // Миры народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А – К. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 227.
8. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 221.
9. Книга Еноха. Гл. 8, ст. 1-2.
10. Аверинцев С.С. Азазель // Миры народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А – К. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 50.

11. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 218.
12. Левит. Гл. 16, ст. 7-10.
13. Щедровицкий Д.В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево. – М.: Теревинф, 2003. – С. 84.
14. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 154.
15. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 271.
16. Там же. – С. 266.
17. Там же. – С. 267.
18. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6-ти ч. Ч. VI. – М.: Христианская литература, 2000. – С. 249.
19. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 155.
20. Евангелие от Луки. Гл. 24, ст. 36.
21. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 356.
22. Там же. – С. 358.
23. Там же. – С. 359.
24. Там же. – С. 357.
25. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – С. 253.
26. Дильте Д. Античная литература. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2003. – С. 163.
27. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 154.
28. Там же. – С. 153.

29. Наровчатов С. Как строится художественное произведение // Наука и жизнь. – 1970. – №8. – С. 54.
30. Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автoreферат дисс. к. филол. наук. – Тюмень, 2004. – С. 15.
31. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. – Т. XVIII-а. – СПб., 1896. – С. 632.
32. Там же. – С. 632-633.
33. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 349.
34. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 213.
35. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 220.
36. Там же. – С. 111.
37. Там же. – С. 195.
38. Там же. – С. 83.
39. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – С. 208.
40. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 197.
41. Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. – М.: Текст, 2004. – С. 131.
42. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. – С. 271-272.
43. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – Т. 3. П – Р. – М.: Русский язык, 1987. – С. 36.

44. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 107.
45. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 83.
46. Там же. – С. 111.
47. Там же. – С. 195.
48. Там же. – С. 281.
49. Там же. – С. 361.
50. Там же. – С. 208.
51. Соколов Б.В. Михаил Булгаков: загадки творчества. – М.: Вагриус, 2008. – С. 434-435.
52. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические взрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 536.
53. Забылин М. Русский народ: Его обычаи, предания, обряды. – М.: Эксмо, 2003. – С. 267.
54. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 208.
55. Там же. – С. 30.
56. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – С. 355.
57. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические взрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 273.
58. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 30.
59. Там же. – С. 45.
60. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 372.
61. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. - Нижний Новгород: Русский купец; Братья-славяне, 1996. – С. 385.

62. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 209.
63. Там же. – С. 360-361.
64. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 167.
65. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 360.
66. Там же. – С. 83.
67. Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 330.
68. Яновская Л. Записки о Михаиле Булгакове. – М.: Текст, 2007. – С. 122.
69. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 169.
70. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 196.
71. Там же. – С. 217.
72. Иваницкий Н.А. Из «Материалов по этнографии Вологодской губернии» // Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 280.
73. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 83.
74. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – С. 178.
75. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2. Миргород. – М.: Русская книга, 1994. – С. 131.
76. Там же. – С. 132.
77. Там же. – С. 142.

78. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 564.
79. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 83.
80. Там же. – С. 195.
81. Там же. – С. 201.
82. Там же. – С. 241.
83. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 534.
84. Там же. – С. 535.
85. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 199.
86. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо, 2007. – С. 542.
87. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 195.
88. Там же. – С. 199.
89. Там же. – С. 223.
90. Забылин М. Русский народ: Его обычаи, предания, обряды. – М.: Эксмо, 2003. – С. 224.
91. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 224.
92. Там же. – С. 227.
93. Там же. – С. 222.
94. Там же. – С. 242.
95. Там же. – С. 357.

§5.

1. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. – М: РГГУ, 1997. – С. 10.
2. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 18.
3. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 1998. – С. 171.
4. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. – С. 334.
5. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 198.
6. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. – Т. XXXVIII. – СПб., 1903. – С. 397.
7. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 111.
8. Там же. – С. 112.
9. Там же. – С. 152.
10. Миологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 549.
11. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 153.
12. Там же. – С. 154.
13. Там же. – С. 149.
14. Там же. – С. 154.
15. Афанасьев А.Н. Миология Древней Руси. – М.: Эксмо, 2007. – С. 564.
16. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 154.
17. Там же. – С. 378.

18. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. – М.: Эксмо, 2007. – С. 475.
19. Даль В.И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. – СПб.: Литера, 1994. – С. 54.
20. Тургенев И.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Записки охотника; Повести. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 111.
21. Там же. – С. 112.
22. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. – М.: Эксмо, 2007. – С. 479.
23. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 112.
24. Русское колдовство, ведовство, знахарство: Сборник. – СПб.: ВИАН; Литера, 1997. – С. 120.
25. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. – М.: Эксмо, 2007. – С. 477.
26. Даль В.И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. – СПб.: Литера, 1994. – С. 54.
27. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 153.
28. Там же. – С. 198.
29. Там же. – С. 248.
30. Там же. – С. 198.
31. Там же. – С. 199.
32. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2. Миргород. – М.: Русская книга, 1994. – С. 329.
33. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. – Т. VIII. – СПб., 1892. – С. 279.
34. Даль В.И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. – СПб.: Литера, 1994. – С. 57.

35. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2. Миргород. – М.: Русская книга, 1994. – С. 339.
36. Там же. – С. 345.
37. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 245.
38. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2. Миргород. – М.: Русская книга, 1994. – С. 56.
39. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 283.