

⁹ Комарович, В. Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство / В. Л. Комарович // Достоевский : ст. и материалы / под ред. А. С. Долинина. Вып. 2. – Л., 1925. – С. 37.

¹⁰ Штейнберг, А. З. Система свободы Ф. М. Достоевского / А. З. Штейнберг. – Париж, 1980. – С. 151.

¹¹ Киприан (Керн), архимандрит. Антропология Св. Григория Паламы / Киприан (Керн). – Киев, 2005. – С. 372.

¹² Евдокимов, П. Н. Искусство иконы. Богословие красоты / П. Н. Евдокимов. – Клин, 2005. – С. 15.

¹³ Лосский, В. Н. По образу и подобию / В. Н. Лосский. – М., 1995. – С. 138.

¹⁴ Касаткина, Т. А. Между Богом и маммоной / Т. А. Касаткина // Достоевский, Ф. М. Собр.соч. : в 9 т. – Т. 6. – М., 2003. – С. 111.

¹⁵ Жития упомянутых святых см.: Жития русских святых : в 2 т. Т. 2. – М., 2007. – С. 85–86, 576.

¹⁶ «Прямые и аллюзионные отсылки к житиям с разными художественными целями присутствуют во всех больших романах Достоевского. <...> Достоевский может ориентировать важнейшие сюжетные линии романов на житийной модели, создавая повествовательным строем своего произведения искусную стилизацию» (Михнюкевич, В. А. Житие / В. А. Михнюкевич // Достоевский : Эстетика и поэтика : слов.-справ. – Челябинск, 1997. – С. 159–160). Однако для нас важно подчеркнуть, что ориентация Достоевского на житийные модели служит не только конкретным задачам построения образов героев, но и общим целям организации романного хронотопа, предполагающим включение конкретно-исторического плана современности в метаисторический контекст Предания.

¹⁷ Захаров, В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского / В. Н. Захаров // Новые аспекты изучения Достоевского. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – С. 46.

¹⁸ «В честном плуте Тришатов Подросток “вдруг” выбирает честность, и этот выбор, эта вера в идеальное начало личности (лик Божий в человеке) вопреки даже очевидной раздвоенности Тришатова и оказывается спасительной для всех “ниточкой”» (Викторович, В. А. Роман познания и веры / В. А. Викторович // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» : возможности прочтения. – Коломна : КГПИ, 2003. – С. 26).

И. С. Урюпин

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ КОРНИ ОБРАЗА АЗАЗЕЛЛО В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В статье исследуется образ Азazelло из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в аспекте мифопоэтики: устанавливаются мифологические корни персонажа, явившегося результатом художественного синтеза самых разнообразных традиций и культурных парадигм (древнееврейская мифология и античный театр, западноевропейская мистика и средневековый карнавал, славянский фольклор и русская народная культура), которые творчески трансформировал писатель.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Азazelло, мифопоэтические корни, художественный синтез.

«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 – Азazelло. 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 Азazelло «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 Азazelло Воландом»³).

На высокий демонический статус Фиелло (Фьелло) (как первоначально называл М. А. Булгаков помощника Воланда, которому впоследствии «передал» и само имя сатаны – «Азazelло») указывает «семантика внутренней формы» «инфернонима», восходящая к «Велиару»⁴, с одной стороны, и к «Азazelу» – 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 Азazelло 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 дому, или подстрелить кого-нибудь, или какой-нибудь еще пустяк в этом роде, это моя прямая специальность»⁸); от Азazelя – падшего ангела, впервые упоминающегося в апокрифической Книге Еноха (Енох. 8, 1–2), «своего рода негативного *культурного героя*, научившего мужчин войне и ремеслу оружейника, а женщин – блудным искусствам раскрашивания лица»⁹, – свойства обольстителя и совратителя человечества («уличный сводник!» – негодовала Маргарита на нескромное предложение Азazelло пригласить ее в гости «к одному очень знатному иностранцу»).

С древнесемитским Азazelем «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 Азazelло, несмотря на его очевидность, не лежит на поверхности, поскольку в каноническом тексте Священного Писания (в его русско-славянском переводе) даже само имя «Азazelь» нигде не упоминается, лишь в Книге Левит (Лев. 16, 7–10) 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»¹⁰.

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 «Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (Л., 1924), повлиявшая на создание образа Азazelло, в котором М. А. Булгаков причудливо соединил черты грозного древнееврейского «козла-бога» (Азazelя) с древнегреческим «козлом»-трагосом (греч. τράγος – козел) – первообразом театрального искусства. На генетическую близость иудейского обряда и эллин-

ской 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»¹¹. Древнесемитский Азazel, 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”» (О. М. Фрейденберг), переживаемому античным зрителем в театре.

М. А. Булгаков совершенно не случайно наделил своего Азazelло 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 желудочков»¹². «Не желала бы я встретиться с вами, когда у вас в руках револьвер», – говорила Маргарита, удивленная точностью выстрела Азazelло, пробившего пулей карточную семерку, извлеченную «из-под простреленной подушки». «Дорогая королева, – пищал Коровьев, – я никому не рекомендую встретиться с ним, даже если у него и не будет никакого револьвера в руках»¹². Однако отнюдь не ради праздного развлечения щеголял Азazelло 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 Азazelло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши, барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди и залила крахмальную рубашку и жилет»¹³. Этой кровью Коровьев наполнил чашу и передал ее Воланду: «Я пью ваше здоровье, господа», – негромко сказал он и поднес чашу Маргарите: «Пей!» «Кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья»¹⁴, – успокаивали Маргариту «чьи-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*»¹⁵ (Курсив М. М. Дунаева). 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 Азazеля, сеющего смерть, воспринимающуюся как некий сакральный акт «очищения» и «далее – “очищение жизни” обращается в “очищение души”»¹⁶. Как ни парадоксально, булгаковский Азazelло, убивая барона Майгеля, «очищает» Москву от скверны доносившегося и шпионажа, но это лишь сугубо внешняя сторона его «деятельности», внутренняя, связанная с «очищением души» мастера и Маргариты, происходит в финале романа, когда посланник Воланда, облаченный в «какую-то рясу или плащ», со словами воскресшего Христа (Лк. 24, 36): «Мир вам» – появляется в подвальчике мастера и совершает «священнодействие». «Азazelло извлек из куска темной гробовой парчи совершенно заплесневевший кувшин», наполненный фалернским вином (тем самым, «которое пил прокуратор Иудеи»¹⁷), и угостил им влюбленных: «тотчас предгрозового 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!»¹⁸

Так Азazelло в соответствии со своей inferнальной природой древнесемитского «божества-убийцы» исполняет высшую волю («Он не просто с визитом, а появился он с каким-то поручением, – думал мастер»¹⁹) – «освобождает души» 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»²⁰, погружающиеся в состояние отрешения от мира, как булгаковские мастер и Маргарита, сбросившие свои земные обличья / маски и устремившиеся в Вечность. «Обряды очищения», имевшие сакральное значение, О. М. Фрейденберг непосредственно связывала с драматическим действием, обнаруживая в них поэтику театральности.

Театральное начало «генетически» присуще образу Азazelло уже в силу того, что его протип Азazelь, «козел отпущения», «сыграл основную роль в происхождении трагедии»²¹. 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, собирающей в фокус лучи»²² самых разнообразных духовно-исторических и философско-эстетических традиций.

Италянизированная форма имени героя – «Азazelло» – (кроме внешней фонетической выразительности) вызывает «при соответствующей культурной памяти реципиента»²³ 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”»²⁴ по имени главного действующего лица – Pulcinella, или Pulcinello, «гордого гидадьго», «заносчивого борца» «из рыцарских романов», обличителя общественных пороков, участника «мрачных сюжетов о нераскаянных грешниках»²⁴. 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, изыщен и остроумен, настолько зол и саркастичен Понч», «Гансвурст груб и придурковат»²⁵, настолько итальянский Пульчинелла жесток, но справедлив. М. А. Булгаков, регулярно пользовавшийся Энциклопедическим словарем Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, из статьи «марионетки» мог получить надежные сведения о характере интересующей его маски, черты которой он воплотил в образе Азazelло, сохранившем «генетическую» память о своей прародине (в любви к ней он признался Воланду незадолго до того, как покинуть Москву: «Мессир, мне больше нравится Рим»²⁶).

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, пародирующий христианское таинство, в котором одна из центральных ролей принадлежит грубияну и фату Азazelло, 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 предстали отчасти в образе «кукол, отчасти загримированных и переодетых клоунов»²⁷). Такова парадоксальная сущность Аззелло: демон-убийца, «гримасничая», оказывается орудием справедливости, которую он вершит через свое inferнальное 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»²⁸ – Аззелло, «обтянутый черным трико»²⁹, «в котелке на голове»³⁰, напоминает злого клоуна из эксцентрических представлений европейского балагана, в котором рыжий буффон «считается мистической фигурой»³¹, 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 амплуа³², 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»³³. Оба они составляют «шутовской дуэт» (в чем убеждены И. Белобровцева, С. Кульбюс) со всеми присущими ему атрибутами – «обликом, словами, жестами», «складывающимися в особое театрализованное поведение», которое характерно для «клоунов, комедиантов»³⁴. Паяцем оказывается и Аззелло, но его кривляние / паясничание (в семантике слова «паяц» содержится указание на «грубое» шутовство³⁵) 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 Аззелло, подобно раблезианским персонажам, старающимся «разрушить установленную иерархию ценностей, низвести высокое и поднять низкое»³⁶, неистово бесчинствует в современной Москве: острит (язвительно замечает о Степе Лиходееве: «он такой же директор, как я архиерей»³⁷), дерется (избивает Варенуху, «съездив администратора по <...> уху»³⁸); спускает с лестницы дядю Берлиоза Поплавского, «действуя энергично, складно и организованно»³⁹; выдворяет из подвала мастера Алоизия, крикнув ему: «Вон!»), святотатствует (грозит кухарке, «поднявшей руку для крестного знамения»: «Отрежу руку!»⁴⁰) и, приняв вид «крупного прыгающего воробья», нагадившего в чернильницу профессора Кузьмина, «кривляется» и «хамит»⁴¹.

Мотив метаморфозы (преображения) сопутствует образу Аззелло и вызывает комплекс мифопоэтических ассоциаций – от античной литературы (произведений Лукиана и Апулея, послуживших, по мнению Б. В. Соколова, одним из возможных источников булгаковских микросюжетов о перевоплощении персонажей в живот-

ных) до славянского фольклора, в котором традиционно встречаются сказания об оборотничестве и «о превращении ведунов и ведьм в различных птиц»⁴². «Паскудный воробушек», в которого обратился Азazelло, 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 воробьи будто бы имеют на ногах невидимые оковы и не могут шагать, а прыгают»⁴³. 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»⁴⁴.

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»⁴⁵). Согласно мифологическим воззрениям древних народов (в частности – славян), птицы способны «открывать тайны», «околадывать героев» или, «напротив, снимать колдовские чары»⁴⁶, освобождая от дьявольского наваждения. Так, ласточка, выступающая символом душевной гармонии и ассоциирующаяся с теплом семейного очага, на мгновение рассеивает сомнения Пилата о виновности Га-Ноцри, «открывает» его тайну, врачует 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 капиталью колонны: «быть может, ей пришла мысль вить там гнездо»⁴⁷). В отличие от ласточки, соединяющий дольный мир с горним, воробей в романе «Мастер и Маргарита» сопряжен с inferнальной сферой (неожиданно выпархивает «из липы над головами сидящих» на Патриарших прудах литераторов Массолита во время их беседы с князем тьмы; «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»⁴⁸).

«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 мироздания. «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»⁴⁹). М. А. Булгаков в образе Азazelло, вобравшем в себя самые разнообразнейшие 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»⁵⁰. На когтистую «птичью лапу» Азazelло обратят внимание Мастер и Маргарита перед

тем, как навсегда покинуть Москву и распрощаться со своей земной жизнью, преданной огню, «с которого все началось и которым <...> все заканчивается»: «Азazelло сунул руку с когтями в печку, вытащил дымящуюся головню и поджег скатерть на столе»⁵¹.

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»⁵², зажигаемым от грозы («Жар-птица есть <...> воплощение бога грозы»⁵³). О грозе, готовой разразиться в Москве и во всей вселенной, предупреждает мастера и Маргариту Азazelло: «Уже гремит гроза, вы слышите?»⁵³. «Огненно-рыжий» демон, повелевающий грозой и разводящий мировой костер, русскому философу-эмигранту В. Н. Ильину (1890–1974), познакомившемуся с романом «Мастер и Маргарита», напомнил «бога Логге германской мифологии», который поддерживает «тот огонь Логгеса, каким его видит Гераклит Вещий»⁵⁴. «Огненную природу» Азazelло попыталась постичь Л. М. Яновская, проследившая логику развития образа в разных редакциях булгаковского произведения и пришедшая к выводу о подмене «библейского “демона безводной пустыни” – персонажем из совсем другой мифологии, другого эпоса», поскольку «Булгаков легко входил в миры других культур»⁵⁵. 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 древнегерманских истоках образа Азazelло, 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»⁵⁶). Мифогенная связь грозы / огня и петуха / птицы со всей очевидностью проявилась в демонологической линии романа «Мастер и Маргарита», где один из представителей Воландовой свиты – Азazelло – оказывается не только «поджигателем», но и обладателем «птичьей лапы», напоминающей сказочную «куриную ножку». «Куриная нога» становится не метафорическим, а буквальным атрибутом Азazelло в «московской» реальности: извлеченная из чемодана дяди Берлиоза «громкая жареная курица» оказалась «орудием» «рыжего разбойника», которым он вершил свой суд над проходивцем Поплавским, так «крепко и страшно» «ударив» его «по шее», «что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках»⁵⁷. «Азazelло вмиг обглодал куриную ногу и кость за сунул в боковой карманчик трико»⁵⁸, в таком виде он будет щеголять по Москве и предстанет перед Маргаритой в Александровском саду: «маленького роста, пламенно-рыжий, с клыком, в крахмальном белье, в полосатом добротном костюме, в лакированных туфлях и с котелком на голове»; «галстук был яркий»; «удивительно было то, что из кармашка, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость»⁵⁹.

Кость, с которой Азazelло никогда не расстанется в романе, указывает еще на одну ипостась героя – его колдовскую сущность, поскольку, по данным известного этнографа Н. А. Иваницкого, сила колдуна заключалась в «косточке»⁶⁰, неизменно сопровождаемой его повсюду. Характеризуя «волшебные предметы», связанные с чародеями и ведунками, Н. А. Иваницкий называет и другой атрибут колдуна – зерка-

ло. Оно так же имеет отношение к образу Азazelло, который впервые появляется в романе «прямо из зеркала трюмо». В древних культурах зеркало наделялось магической силой и «воспринималось как окно в потусторонний мир»⁶¹. 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 Азazelло, своим внешним обликом напоминающем гоголевского пана, отца Катерины, из повести «Страшная месть», яркой приметой которого был огромный клык («изо рта выбежал клык»⁶²; «он открывает рот и выкалывает зубы»; «зуб выглянул изо рта»). На «стальные клыки» 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»⁶³. «Желтый клык» Азazelло, «доводящий до смертного страха Поплавского»⁶⁴, «ужаснул буфетчика» Сокова. «Клык сверкнул при луне» в тот самый момент, когда Азazelло, 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 высадились около дома № 302-бис на Садовой улице»⁶⁵.

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 поездками 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 (костыль) или прут»⁶⁶. М. А. Булгаков, видимо, полностью учел наблюдение мифолога и совершенно не случайно «орудием полета» для Маргариты избрал – щетку, а для Азazelло – 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»⁶⁷. 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»⁶⁸. «Дымовая труба» совершенно не случайно возникает в романе в той же самой восемнадцатой главе, в которой писатель изображает «птичью» метаморфозу Азazelло, актуализируя его колдовскую природу. Так, совершивший «неудачный визит» в «нехорошую 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»⁶⁸.

Действия Азazelло 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)»⁶⁹. 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»⁷⁰, им Азazelло 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»).

М. А. Булгаков, заостряя внимание читателя на семантически маркированных образах (нож – шпага – огонь – дымоход), мастерски обыгрывает мифопоэтические 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 Азazelло, способного изготовить, 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»⁷¹. М. Забылин, описывая колдовскую практику «западных ведьм», упоминает ту самую таинственную мазь, которой натирались ведуньи, 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 (*hyosciamus niger*) (возбуждает в сонном человеке ощущение летания по воздуху), чечемицу (*helleborus niger*), дурман (*datura stramonium*), ведьмину траву (*cicuta lutetiana*) и, может быть, много других, производящих наркотическое опьянение»⁷². Главный эффект, который оказывала мазь, заключался в эйфории, приводящей человека в состояние, подобное «глубокому сну, исполненному разных грез»⁷³. Отсюда необыкновенная легкость и невесомость, испытываемая Маргаритой, наконец-то «ощутившей себя свободной, свободной от всего»⁷⁴. Другое свойство этого крема – полное растворение в пространстве. «Невидима! Невидима!» – кричала Маргарита: «Невидима и свободна!»

Азazelло 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 «таинственный собеседник Маргариты Николаевны исчез»⁷⁵; «Азazelло исчез» сразу же, как только доставил королеву на бал; и лишь однажды «Азazelло не растворился в воздухе, да, сказать по правде, в этом не было никакой надобности»⁷⁶, 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 финале булгаковского произведения предстали не только Мастер и Маргарита, но и Воланд вместе со свитой, разыгравшей в большевистской Москве «человеческую комедию», в которой одна из главных ролей принадлежала Азazelло. 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.

Примечания

¹ Булгаков, М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / М. А. Булгаков. – М., 1990. Далее в статье текст романа цитируется по этому изданию.

² Там же. – С. 349.

- ³ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 7. Мастер и Маргарита : Черновые редакции / М. А. Булгаков. – М., 2004. – С. 133.
- ⁴ Багирова, Е. П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. П. Багирова. – Тюмень, 2004. – С. 19.
- ⁵ Аверинцев, С. С. Велиал / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. Т. 1. А – К. – М., 1994. – С. 227.
- ⁶ Соколов, Б. В. Михаил Булгаков : загадки творчества / Б. В. Соколов. – М., 2008. – С. 438.
- ⁷ Аверинцев, С. С. Велиал. – С. 227.
- ⁸ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 221.
- ⁹ Аверинцев, С. С. Азazelь / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. Т. 1. А – К. – М., 1994. – С. 50.
- ¹⁰ Щедровицкий, Д. В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево / Д. В. Щедровицкий. – М., 2003. – С. 84.
- ¹¹ Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М., 1997. – С. 154.
- ¹² Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 271.
- ¹³ Там же. – С. 266.
- ¹⁴ Там же. – С. 267.
- ¹⁵ Дунаев, М. М. Православие и русская литература : в 6 ч. Ч. VI / М. М. Дунаев. – М., 2000. – С. 249.
- ¹⁶ Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. – С. 155.
- ¹⁷ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 358.
- ¹⁸ Там же. – С. 359.
- ¹⁹ Там же. – С. 357.
- ²⁰ Дилите, Д. Античная литература / Д. Дилите. – М., 2003. – С. 163.
- ²¹ Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. – С. 153.
- ²² Наровчатov, С. Как строится художественное произведение / С. Наровчатov // Наука и жизнь. – 1970. – № 8. – С. 54.
- ²³ Багирова, Е. П. Эволюция антропонимикона в текстах... – С. 15.
- ²⁴ Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь. Т. XVIII-а / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб., 1896. – С. 632.
- ²⁵ Там же. – С. 632–633.
- ²⁶ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 349.
- ²⁷ Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. – С. 213.
- ²⁸ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 111.
- ²⁹ Там же. – С. 195.
- ³⁰ Там же. – С. 83.
- ³¹ Кирло, Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Х. Кирло. – М., 2007. – С. 208.
- ³² Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. – С. 197.
- ³³ Зеркалов, А. Этика Михаила Булгакова / А. Зеркалов. – М., 2004. – С. 131.
- ³⁴ Белобровцева, И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – М., 2007. – С. 271–272.
- ³⁵ Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 3. П – Р. – М., 1987. – С. 36.
- ³⁶ Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб., 2000. – С. 107.
- ³⁷ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 83.
- ³⁸ Там же. – С. 111.
- ³⁹ Там же. – С. 195.
- ⁴⁰ Там же. – С. 361.

- ⁴¹ Там же. – С. 208.
- ⁴² Афанасьев, А. Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу / А. Н. Афанасьев. – М., 2007. – С. 536.
- ⁴³ Забылин, М. Русский народ : его обычаи, предания, обряды / М. Забылин. – М., 2003. – С. 267.
- ⁴⁴ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 208.
- ⁴⁵ Там же. – С. 30.
- ⁴⁶ Кирло, Х. Словарь символов... – С. 355.
- ⁴⁷ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 30.
- ⁴⁸ Яблоков, Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М., 2001. – С. 372.
- ⁴⁹ Грушко, Е. А. Словарь славянской мифологии / Е. А. Грушко, Ю. М. Медведев. – Н. Новгород, 1996. – С. 385.
- ⁵⁰ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 209.
- ⁵¹ Там же. – С. 360–361.
- ⁵² Афанасьев, А. Н. Мифология Древней Руси... – С. 167.
- ⁵³ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 360.
- ⁵⁴ Ильин, В. Н. Эссе о русской культуре / В. Н. Ильин. – СПб., 1997. – С. 330.
- ⁵⁵ Яновская, Л. Записки о Михаиле Булгакове / Л. Яновская. – М., 2007. – С. 122.
- ⁵⁶ Афанасьев, А. Н. Мифология Древней Руси... – С. 169.
- ⁵⁷ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 196.
- ⁵⁸ Там же. – С. 196.
- ⁵⁹ Там же. – С. 217.
- ⁶⁰ Иваницкий, Н. А. Из «Материалов по этнографии Вологодской губернии» / Н. А. Иваницкий // Русское колдовство, ведовство, знахарство : сборник. – СПб., 1997. – С. 280.
- ⁶¹ Кирло, Х. Словарь символов... – С. 178.
- ⁶² Гоголь, Н. В. Собр. соч. : в 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2. Миргород / Н. В. Гоголь. – М., 1994. – С. 131; 132; 142.
- ⁶³ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 83.
- ⁶⁴ Там же. – С. 195; 201.
- ⁶⁵ Там же. – С. 241.
- ⁶⁶ Афанасьев, А. Н. Мифология Древней Руси... – С. 534.
- ⁶⁷ Там же. – С. 535.
- ⁶⁸ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 199.
- ⁶⁹ Афанасьев, А. Н. Мифология Древней Руси... – С. 542.
- ⁷⁰ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 195; 199.
- ⁷¹ Там же. – С. 223.
- ⁷² Забылин, М. Русский народ : его обычаи... – С. 224.
- ⁷³ Там же. – С. 224.
- ⁷⁴ Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. – С. 224.
- ⁷⁵ Там же. – С. 222.
- ⁷⁶ Там же. – С. 357.

Р. Я. Хуснетдинова