

КОЛЛЕКЦИЯ / **ТЕКСТ**



АЛЕКСАНДР ЗЕРКАЛОВ



ЭТИКА
МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Александр Зеркалов ЭТИКА МИХАИЛА БУЛГАКОВА

ТЕКСТ



teXt
TeKcT

АЛЕКСАНДР ЗЕРКАЛОВ
ЭТИКА
МИХАИЛА БУЛГАКОВА

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос-Рус)6-44
3 57

*Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии
и книгоиздания России»)*

ISBN 5-7516-0409-1

© «Текст», 2004

ВВЕДЕНИЕ

В европейской культуре роман воплощает этику, как церковная архитектура — идею веры, а сонет — идею любви. Выдающийся роман есть не только культурное событие; он значит куда больше, чем просто шаг вперед в литературном ремесле. Это памятник эпохи; монументальный памятник, ибо, самовыражаясь — излагая свое эстетическое кредо, — писатель с фатальной неизбежностью, тем или иным способом, описывает этико-социальные проблемы своей страны и своего времени. Памятник; но его слово понятно и современникам, и слово это должно быть нами прочтено — чтобы понять самих себя, может быть...

С каждым годом становится все труднее прочесть «Мастера и Маргариту». Слово Булгакова с каждым годом окаменевает, и все больше становится опасность фальсификации его этики, подмены его мыслей понятиями иной эпохи. И очень скоро уйдет поколение людей, следующее за булгаковским.

Примерно такими соображениями я объясняю свое стремление воссоздать этическую систему — или «нравственную философию», — содержащуюся в художественной ткани романа. Исследование будет базироваться на двух достаточно простых теоретических предпосылках. Первая: все содержание романа, и в деталях, и в совокупности, является этически значимым.

Это мысль М. М. Бахтина: «...Можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании... Непосредственно этично лишь само событие поступка (поступка-мысли, поступка-дела, поступка-желания и пр.)...»*

* М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 37.

Вторая предпосылка: содержание — то есть этика — романа предполагается столь же многообразным, напряженным, непрерывно противопоставляемым самому себе, как и его литературная форма.

Можно бы привести известное обоснование: у больших писателей содержание колдовским путем оказывается увязанным с формой. Но известны ведь и исключения. Поэтому попробую дать свои обоснования. Литературная форма «Мастера» поражает квалифицированного читателя: она, по видимости, эклектична. Смесь жанров, непрерывные переходы от сатиры к трагедии, от буффонады к романтической мягкости. Разнобой во всем, даже в стилистике. Это отмечено давно; это обескураживает. Но предположим, что здесь не какофония, а полифония; что она направлена на полифоническое освещение «поступка-мысли, поступка-дела». Булгаков поворачивает их на ладони, последовательно подставляя под луч сатиры, трагедии, шутовского передразнивания, религиозной традиции, романтической драмы. Это придает содержанию неоднозначность, дополнительную объемность: возможен иной взгляд на любой этически значимый поступок. Это ведь как в жизни: нет ничего более сложного и спорного, чем практическая этика. Столкновение «иных взглядов» особенно заметно в образе центрального этического персонажа, Воланда. Прежде всего, здесь воистину «иной взгляд» на традиционную фигуру сатаны. Воланд не зло и не добро. Он чрезвычайно противоречив в жанровом смысле: он бывает лгуном и шутком, персонажем балагана, и он же величественен, суров, беспощаден. За ним чудится огромная власть, но его дела чаще всего мелочны и случайны; мелкие принадлежат балагану, крупные — трагедии.

В ключе «инога взгляда» можно объяснить также и феномен реминисцентности «Мастера и Маргариты». Сейчас же после публикации романа стали обнаруживаться его источники — литературные произведения, из которых Булгаков что-то позаимствовал. Пионером была М. Чудакова, затем источники (я назвал бы их произведениями-спутниками) посыпались градом, и, в общем-то, до сих пор не очень понятно, как с ними обходиться. Два спутника несомненны и значительны: Четвероевангелие и «Фауст» Гете. Но как быть с иными, не афишируемыми автором источ-

никами, идентификация которых, следовательно, сомнительна — и должна быть предметом самостоятельного исследования?

Решению этой загадки было отчасти посвящено мое предыдущее исследование «Мастера и Маргариты»*. Как мне кажется, там удалось показать, что «метод спутников» есть очередной способ создания этических оппозиций. Источники-спутники применяются как «абсолютно иной взгляд», как уже сформулированная чужая концепция, с которой можно поспорить. Но отыскать ее и понять спор должен читатель. Например, любой читатель, хорошо знающий Евангелие, может сравнить его с романом, обнаружить существенные расхождения образов Иисуса из Назарета и Иешуа Га-Ноцри и таким образом увидеть и понять этическую позицию Булгакова. По-видимому, он не был ортодоксальным верующим и относился к канонической христианской этике чрезвычайно скептически.

Однако же в «Евангелии Михаила Булгакова» рассмотрено лишь десять—двенадцать процентов текста романа, так что ценность исследования для понимания булгаковских идей невелика. Существенно более интересными представляются методологические выводы. Планомерно сравнивая тексты, я установил, что содержание «ершалаимских глав» романа оппонирует содержанию Четвероевангелия по-детально; элементы сюжета заменяются на противоположные по значению — таких замен найдено около сотни. И каждая такая замена этически окрашена; иногда одна оппозиционная деталь содержит целый религиозно-этический переворот. Например, вместо Святой Девы упоминается женщина сомнительного поведения.

Иными словами, без сравнения «Мастера» с Писанием многие существенные фрагменты булгаковской идеи вообще не могут быть поняты. На первый взгляд это представляется достаточно заурядным явлением: Евангелие занимает особое место в европейской культуре; оно кажется выросшим в литературное слово. Но вот, анализируя булгаковскую теологию,

* А. Зеркалов. Евангелие Михаила Булгакова. Опыт исследования ершалаимских глав «Мастера и Маргариты». М., «Текст», 2003.

я обнаружил, что некоторые, почти всегда приметные слова и обороты служат отсылками ко многим другим произведениям: к Талмуду, к иным теологическим и историографическим книгам — и к чисто литературным вещам (всего идентифицировано 14 книг, считая Библию и Талмуд).

Выделенные, отсылающие слова и высказывания я назвал «метками». Чаще всего они сами получают при контакте с источниками незаметный ранее сюжетный и этический смысл. Например, слова Иешуа: «Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...» приобретают существенное этико-религиозное значение при сравнении с книгой Ф. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа»*. Меткой служит слово «баккуроты».

Метки, однако же, несут и другую нагрузку — либо вместе с указанной, либо самостоятельную. Они могут указывать на произведение, буквально вплетенное в полотно романа. Такие книги надо читать одновременно с «Мастером» — смысл романа тогда чрезвычайно расширяется. Первый пример подобного источника — Писание. Другой пример — та же книга Фаррара. Она послужила основой образа Пилата и своеобразным плацдармом для критики религиозной ортодоксии и антисемитизма. Иными словами, всякое произведение, отмеченное в тексте «Мастера», надо прочитать как бы совместно с романом.

Подчеркну особо: литературный ранг произведения-спутника не имеет значения — книгу Фаррара просто смешно сравнивать с Евангелиями.

Последний методологический вывод: правило меток действует и внутри произведения. Булгаков активно использовал художественный прием умолчания или недосказанности; метки отсылают читателя к тем местам романа, где не сказанное получает объяснение.

Итак, внимание к детали, к единичному слову; постоянное обращение к собственному читательскому опыту, «начитанности»; ожидание оппозиции — иного взгляда на любое изображение, нарисованное Булгаковым, — вот правила, которых я намерен придерживаться в этой работе.

* Ф. В. Фаррар. Жизнь Иисуса Христа. СПб., 1885.

Без сомнения, можно спросить: априорные утверждения исследователя, что роман Булгакова — сплошная шарада, что при анализе нужно искать недомолвки, оппозиции, загадки, скрытые в других книгах, — не заявки ли это на право домысла и насилия над материалом?

Единственным исчерпывающим ответом может быть текст исследования, но все же позволю себе привести одно соображение. Есть причина, по которой этика «Мастера» должна была быть скрыта под масками, и эта причина — общество, в котором жил писатель. Именно то, что мы называем социальным контекстом. Действие романа датировано маем 1937 года*, и вокруг этой адской точки лежит время написания последней редакции. Время самой страшной — в буквальном смысле слова — охоты на инакомыслящих, на людей, чья этика хотя бы на волос отличалась от жестокого и бесчеловечного стереотипа. После гекатомб 1937 года все советские писатели, в сущности, писали один общий роман: в этическом плане их произведения неразличимо походили друг на друга. Роман Булгакова — удивительное исключение, хоть он и кажется сейчас довольно безобидным. Откровенней он писать просто не мог, даже если не собирался представлять роман для печати: в те годы каждый интеллигент жил в ожидании обыска и ареста.

А то, что под относительно невинным текстом «Мастера» кроется многое, чувствует каждый исследователь и каждый внимательный читатель.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Читатель не должен удивляться малому количеству биографических сведений о Булгакове, отсутствию упоминаний о разных редакциях романа, отсылок к мемуарной литературе. Основной методический принцип данной работы — прочтение текста как такового. (Этот принцип основывается на общем литературоведческом кредо автора: при анализе учитывается лишь то, что доступно интеллигентному читателю, не знакомому с архивными материалами, исследованиями и пр.

* Датируется по упоминанию об «архитекторском съезде» на с. 711. I съезд архитекторов СССР состоялся в 1937 г.

Поскольку невозможно на каждой странице делать оговорку: «мне кажется», «по моему мнению», прошу читателей принять эту оговорку один раз — по поводу всей работы. Если некоторые идентификации почти несомненны, то все интерпретации самостоятельны, ибо они принадлежат мне, а не создателю романа. Вторая часть моего кредо: ценность интерпретаций лишь в том, что они возникли в мозгу соотечественника Булгакова, принадлежащего к следующему поколению; то есть они оправданы социокультурно.)

Исследователей, опубликовавших работы по «Мастеру», прошу принять извинения за отсутствие главы, в которой были бы рассмотрены, как это принято, их работы. Неполный обзор представляется нелепостью; полный же составить в наших условия невозможно, и я решил упомянуть только те труды, которые были хоть минимально использованы, — но это правило исполняется неукоснительно.

Эта работа, в сущности, есть продолжение «Евангелия Михаила Булгакова». Хотя необходимые конспекты имеются в тексте, хотелось бы, чтобы читатель предварительно ознакомился с первой книгой.

Текст романа исследуется по советскому изданию 1975 года. Сноски ко всем трем романам, собранным в этом издании, и к предисловию даются в тексте, в скобках, без аббревиатуры слова «страница», например: (421). Сноски к другим произведениям даются с аббревиатурой, например: (с. 18).

Слово «Бог» пишется с прописной буквы, если имеется в виду иудео-христианское Божество; в иных случаях — со строчной буквы, например: «булгаковский бог». В цитатах оно пишется так, как напечатано в соответствующем издании.

Часть первая ВОЛАНД

— Как можно, чтобы черта впустил кто-нибудь в шинок? Ведь у него же есть, слава Богу, и когти на лапах, и рожки на голове.

— Вот то-то и штука, что на нем была шапка и рукавицы.

Н. В. Гоголь. «Сорочинская ярмарка»

Сатана
(является в виде черного ангела)

Вот так известен я певцам,
А живописцам наипаче.

А. К. Толстой. «Дон Жуан»

1. «ПОЖАЛУЙ, НЕМЕЦ»

Парадоксы «Мастера и Маргариты» начинаются уже с эпиграфа: «...так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Гете. «Фауст».

Еще до начала чтения читателя предупреждают, что вещь, к которой он приступает, будет прямо связана с трагедией Гете.

Значение эпиграфа этим далеко не ограничивается. В нем спрессован весь философский смысл романа, и очень многое придется разобрать и обсудить, прежде чем мы приблизимся к разрешению загадки. Две строки из «Фауста» начинают будоражить читателя при чтении первых же страниц; странная характеристика сатаны не перестает волновать вдумчивого книгочеля до самого конца: она прямо задает тему для размышлений. Закрыв книгу, читатель понимает, что обещание, данное в эпиграфе, выполнено: Воланд действительно «совершает благо» — чего хвастун Мефистофель не делал никогда. И возникает новая загадка: а какого зла хочет Воланд? И хочет ли он зла вообще?.. И каково его действительное отношение ко злу и добру?

И читатель вновь открывает книгу — как это делаем мы сейчас.

...Итак, первые страницы. Эпиграф задает их настроение, как бы заранее объясняя странность и жуть, свалившиеся на закатные Патриаршие пруды, сделавшие майский вечер «страшным». «...Никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея». Вслушайтесь, как это звучит: «никто... никто... пус-та-а была-а ал-лея-а...»

Явление Воланда описывается комбинированно: авторской речью и с точки зрения Берлиоза и Бездомного. Однако последние в принципе не могут опознать своего собеседника-дьявола; на их слепоте действие и построено. А читателю необходимо его узнать, и для того даются литературные приметы сатаны. Они преподносятся несколько зловеще: «когда... было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека» (426), сводки с многозначительной путаницей: одни рапортуют, что незнакомец «хромал на правую ногу», другие — что на левую; хромота есть только в «сводках», в прямом описании имеется другой знак — трость с черным набалдашником в виде головы пуделя.

Все это переигрыши «Фауста». Мефистофель является к Фаусту также в час заката, на тревожно пустынном поле, в обличье черного пуделя. Разумеется, пудель не хромал... Перифразы, если разобраться, очень забавны. Дело в том, что хромота Мефистофеля заметна лишь особо проницательным людям. В сцене «Погребок Ауэрбаха в Лейпциге» только гуляка Зибель замечает хромоту, и он же кричит об адском пламени, когда вспыхивает вино. Выходит, что «сводки» составляли некие советские зибели, поднаторевшие в сатанинских делах. Забавно и с пуделем: Мефистофель сам влез в шкуру собаки, а величественный Воланд украсил песьей головой рукоять своей трости-шпаги, владычного атрибута. Следующий намек: Воланд предлагает Бездомному папирсы по вкусу, как Мефистофель предлагал вино ауэрбаховским гулякам. Воланд не суетится с буравом, подобно трактирщику, но величественно достает огромный золотой портсигар.

К литературным аллюзиям Булгаков добавляет намеки на тему «Фауста» в культуре. Очевидно, лицо Воланда повторяет грим Шаляпина в опере Гуно «Фауст» (вопрос Мастера: «...Вы даже оперы «Фауст» не слыхали?» (551)). А си-

дит Воланд в позе Мефистофеля, изваянного скульптором Антокольским.

Вся ситуация на Патриарших описывается комически-изумленной фразой Мефистофеля:

Черт рядом, а на то нет сметки,
Хоть прямо их хватай за глотки*.

Так читатель подталкивается к пониманию сцены; в первой главе романа фаустианские аллюзии должны прояснять действие, и к тому же они придают явлению Воланда своеобразное зловещее очарование.

Булгаков разыгрывает крошечную интермедию, где дается как бы сравнение Мефистофеля и Воланда:

«— Вы — немец? — осведомился Бездомный.

— Я-то? — переспросил профессор и вдруг задумался. — Да, пожалуй, немец... — сказал он» (434).

Сатане предложен вопрос — кто он по национальности? Вопрос комедийный — с точки зрения самого сатаны. Мыслимо ли задавать Князю всея тьмы подобные вопросы? И он переспрашивает удивленно: «Я-то?» — дескать, я в некотором роде являюсь причиной того, что вы, людишки, забились в свои нации, как в пещеры, и ожидаете пакостей от «врагов» или «интервентов»... Переспросив, он вдруг задумывается. О чем? Почему бы «лжецу и отцу лжи» (как сказано в Писании) не ответить мгновенно, первой подвернувшейся выдумкой? А потому как раз, что он не канонический сатана, он до лжи не снисходит. С другой стороны, он и не Мефистофель, он отнюдь не против того, чтобы его узнали. И он как бы уходит в литературные пространства, окружающие «Мастера и Маргариту», взвешивает все и возвращается с неопределенным, даже странным, но вполне честным в контексте романа ответом: «Пожалуй, немец»...

Уже по строю фразы видно, что ответ обдуманый. Роман написан на скелетной основе великой немецкой трагедии, о чем и говорит эпитафия. Трагедии, написанной нем-

* Иоганн Вольфганг Гете. Фауст. Пер. Б. Пастернака. М., «Худ. литература», 1969, с. 105. Далее цитаты из «Фауста» даются со сноской «Фауст», если не привлекаются другие переводы трагедии на русский.

цем о немце же, ибо исторический прототип гетевского доктора Фауста родился и жил в Германии. Вернее, даже о немцах, поскольку Мефистофель — черт немецкий, черт ученый и философствующий, пахнувший не серой, а пылью немецких университетов. Любопытно, что он свою национальную принадлежность определяет без колебаний — во II части «Фауста», в сцене «Классическая Вальпургиева ночь», происходящей под небом Греции: «...А здесь я, право, не в своей тарелке. // Насколько лучше Блоксбергская высь! // Там ты свой брат, куда ни повернись». Или чуть дальше: «Ах, оттого-то мне на Гарце любо, // Что с серой схож сосновый аромат...»* Мефистофель ощущает ностальгию по любимой земле, он-то — немец безо всяких «пожалуй». (В следующих строчках того же монолога Мефистофель задается вопросом — из мимолетной любознательности: «Хотел бы знать, чем нагревают греки // В своем аду для грешников котлы?» Он подчеркивает ограниченность, в том числе и региональную, своей власти.)

Обратившись к сборнику источников «Фауста», подготовленному В. М. Жирмунским**, мы видим, что основной корпус предшествующих легенд и литературных компиляций о Фаусте и его друге сатане — немецкий. Мефистофель оказывается немцем в квадрате. Богословский аспект не менее интересен. Лютеранство — реформаторское движение, возникшее в Германии и руководимое немцем, — буквально возродило дьявола. Мартин Лютер был крупнейшим теологом, он перевел Библию на немецкий и вот, с высоты своего — колоссального! — авторитета он принялся утверждать, что дьявол, во-первых, обладает большою властью, а во-вторых, постоянно появляется среди смертных. «Можно думать, что немецкий реформатор в молодые годы страдал в прямом смысле галлюцинациями», — пишет В. М. Жирмунский в статье «История легенды о Фаусте». Возрождавший дьявола не только сам Лютер и его ближайшие соратники, обличавшие, к слову сказать, и «гнусное чудовище» — исторического Фауста... С ними была вся новая немецкая церковь, которая в XVI—XVII веках «переживала страшную

* Фауст, с. 318, 327.

** Легенда о докторе Фаусте. М., «Наука», 1978.

эпидемию ведовских процессов: казни ведьм, под пытками признававшихся в сношениях с дьяволом»*. «Именно в представлениях этой протестантской среды нигромантия (т.е. черная магия) Фауста должна была превратиться в договор с дьяволом»**, — констатирует исследователь.

Теологический переворот, вернувший сатану к земным делам, и ввел Фауста в литературу. Его история стала назидательной, с благословения новой церкви она выбралась на трибуну театральных подмостков, особенно — кукольного театра, стала немецкой народной драмой и отсюда уже переместилась в большую литературу — разумеется, также в немецкую, знаменитого периода «бури и натиска». О ней пытался писать Лессинг, другие литераторы того же времени — и, наконец, своего, с тех пор единственного, «Фауста» написал Гете.

Итак, Мефистофель — немец в полном смысле этого слова.

Но Воланд — «пожалуй, немец».

«Мастер» открывается еще одним намеком на виртуальное облако вокруг «Фауста» Гете. Намек содержится в фамилии первого же явившегося на сцену лица: «Берлиоз». Фамилия, известнейшая в музыкальной культуре: Эктор Луи Берлиоз, знаменитый французский композитор и дирижер XIX века, был пропагандистом программной музыки и создал ряд произведений на тему «Фауста».

Его однофамилец, Михаил Александрович Берлиоз, чрезвычайно заметен в романе. Совершенно ясно, что автор его ненавидел (хотя и дал ему все три своих инициала; нам еще придется вернуться к этому факту). Притом Берлиозу поручена евангельская тема: он задает ее историографическую канву — и Булгаков воспроизводит его указание с издевательской точностью, но так, что результат выходит обратный тому, чего хотел бы «начитанный редактор»***. Тема вырывается из рук Берлиоза и обращается против него. Булгаков делает его фигурой в некотором ро-

* Легенда о докторе Фаусте, с. 279.

** Там же, с. 280.

*** См. об этом в «Евангелии Михаила Булгакова», глава «Пятое прочтение».

де трагической; в последнюю секунду псевдожизни, в которой он уже лишен тела, глаза его «полны мысли и страдания»...

Так вот, я спрашиваю себя: а спроста ли Булгаков дал этому человеку фамилию французского композитора? Ведь тот упорно писал музыку по «Фаусту», а Булгаков страстно любил оперу Гуно едва ли не всю жизнь. В «Белой гвардии» он сделал то, что позволял себе крайне редко: авторским текстом провозгласил: «Фауст... совершенно бессмертен». Музыка и текст оперы Гуно слышны и в «Белой гвардии», и в «Театральном романе», где под нее появляется Мефистофель-Рудольфи. Думается мне, что симфонические фантазии Эктора Берлиоза раздражали Булгакова после простой и благозвучной музыки Гуно. Не так, мол, он интерпретировал Гете — и вот его фамилия дана другому неудачливому интерпретатору.

Вернемся к Воланду. Буквально с порога мы насчитали несколько явных отсылок к «Фаусту» и его культурной свите, и сам Мастер их удостоверил. Зададим неперемный вопрос: а зачем? Зачем нам, читателям, сразу дают понять, что важнейший герой романа — сугубо условный персонаж, сколок с Мефистофеля? Только для того, чтобы мы насторожили уши и начали ждать пакостей в духе саркастического дьявола Гете? Но ведь дальше, и очень скоро, выяснится, что Воланд, по сути, совершенно иной...

Мне кажется, что в первой и третьей главах это его качество, которое я назвал бы «пролитературенностью», само по себе срабатывает как митральеза: одним выстрелом поражено несколько целей. Во-первых, читатель и вправду настораживается. Затем он получает предупреждение обо всей манере романа — о его пролитературенности. Третья же причина художественная; точнее, здесь даже две причины. Булгакову по цензурным соображениям было нужно, чтобы расправа с Берлиозом не выглядела справедливой казнью, и он этого добился: ну какой из Мефистофеля судья?.. А кроме того, писатель с блеском решил тяжелую литературную задачу. Добиться ощущения достоверности в фантастической вещи очень трудно, если читатели знают, что описываемая ситуация совершенно нереальна. Суд Пилата над Иешуа мог быть на самом деле, явление Волан-

да — нет. И, что самое неприятное для писателя, свидетели этого явления, Берлиоз и Бездомный, мешают ощущению достоверности. Они не узнают дьявола и не должны этого делать. А обычно в фантастике персонажи как бы подпирают автора своими плечами: они безмерно удивляются фантастическому событию и тут же начинают в него верить, демонстрируя реальнейшие психологические реакции. И это по закону симпатической магии заряжает читателя.

Булгаков решает все по-иному. Берлиоз и Бездомный не верят в сатану, и читатель тоже не должен верить! Читателю не следует ощущать себя умником, а персонажей дураками, он должен ставить себя на их место. Посмеиваясь над двумя писателями, попавшими как кур в ошип, мы периодически краснеем, понимая, что и мы — на их месте — вели бы себя точно так же. Ну, разве что не побежали бы звонить в НКВД... Такого сатаны мы бы тоже не испугались. Булгаков не маскирует, а выпячивает литературную условность, сквозь Воланда просвечивает Мефистофель; мы видим, что разыгрывается литературно-психологический этюд, только разыгрывается чисто: персонажи в условной ситуации ведут себя так же, как вели бы себя мы с вами.

Булгаков сам, решительно, сделал все, чтобы у нас не создалось ощущение фальши — неизбежное, если бы он старался заставить нас поверить в существование дьявола. И мы покорно, даже с увлечением получаем свой урок морали.

Но в конце 3-й главы образ Воланда перестает контактировать с «Фаустом», и так идет до конца вещи (насколько это возможно в романе, принципиально фаустианском). Ибо с гибелью Берлиоза все должно измениться — и действие, и поэтика. Читатель, только что ухмылявшийся — литератор бежит звонить в НКВД, — видит внезапно, как отрезанная голова катится по булыжнику и на нее светит «позлащенная луна». Страшная достоверность события внезапно настигает нас и держит за сердце — тоже до конца романа.

Глумливый Мефистофель исчез: его облик был маской грозного судьи, подобного библейскому Яхве.

2. ВЛАДЫЧНЫЙ СУД

«...И в лунном, всегда обманчивом, свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу» (465). Таким знаком отмечена казнь Берлиоза — знаком меча, замаскированного под Мефистофелеву шпагу и еще прикрытым словами «лунный», «обманчивый», «показалось»... Настойчивое прикрытие на деле есть указание: Воланд держит судейский меч, традиционный европейский и христианский символ верховной власти. (Об этом символе и связанной с ним системой перевертышей будет сказано достаточно много в своем месте.) В данном случае это меч Немезиды, но почему-то его качество и маскируется, и хитроумно демонстрируется. Почему?

Есть и другие «почему». Нас старательно убеждают, будто редактор был казнен за неверие в Бога и Христа — и заодно уж в сатану. Но зачем, черт побери, сатане за них заступаться, за «небесных»? И почему он выбрал именно редактора журнала? Не подбрасывается ли нам готовое объяснение: литератору Булгакову было приятно хоть на бумаге разделаться с одним из своих обидчиков?.. И еще есть толкование: Воланд не выбирал. Встреча как будто случайная: брел по Москве и вот — набрел.

Спрашивается, о каком суде тогда может идти речь? Суд ведь прежде всего процедура; он заранее назначается, к нему готовятся обвинения, подсудимый должен иметь возможность защищаться и, конечно же, должен знать, что его судят. И за что. В первой и третьей главах «Мастера» автор, напротив, создает ощущение, что все происходящее алогично, случайно, лично. С другой стороны, читателю подсказывают прямо противоположный вариант, также исключаящий мысль о процедуре суда: гибель редактора объявляется предугазанной; это старательно подчеркивается Воландовым гаданием на астрологический манер (432).

...На минуту оставим в стороне «гадание», чтобы вспомнить о строении сцены на Патриарших. Она вся переложена откровенной иронией, она перебивчата — что задается поведением Воланда, часто балаганным. Он то валяет дурака, то объявляет себя профессором черной магии, то при-

творяется сумасшедшим. Когда он говорит о чем-то серьезном, суть замаскирована либо шутовством, либо кажущейся нелепостью его слов — например, советом Бездомному спросить, что такое шизофрения. Разумеется, эта мефистофелиана оправдана литературно, о чем уже говорилось, но судебной обстановкой здесь как будто не пахнет. Шутовство же с «гаданием» форсированно отменяет мысль о суде: ежели гибель преуказана, то понятие приговора обесмысливается; Воланд просто беседует с обреченным. Однако и тут есть обратный ход. Воланд, прежде чем разыграть сценку с гаданием, сам разоблачает свои фокусы с Меркурием и Луной; Берлиозу прямо говорится, что он «неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай!», притом не случайно, а с ним кто-то «управится». И много позже, спустя 200 страниц окажется: его слуга Коровьев тоже знает все о судьбах и прямо заявляет, что ни к какому гаданию прибегать не надо: «Ну да, неизвестно... подумаешь, бином Ньютона!» (625). Поэтому мы вправе предположить: отсечение головы у редактора случайно не более, чем отрывание головы у конферансье Бенгальского. Та же последовательность: вина, предупреждение, суд, гласный приговор, казнь... И вина, можно предположить, та же, но отнюдь не неверие в Христа или сатану.

При таком взгляде на вещи случайность встречи на Патриарших приобретает второе значение — как часто бывает у Булгакова, сосуществующее с маскировочным. Не надо особенно и выбирать, можно подойти к любому, вина будет та же. Не зря мы стыдливо похихатываем, следя за поведением двух литераторов...

Прошу читателя отметить это место исследования, начало 2-й главы. Все вопросы и предположения, поставленные здесь, касаются генерального смысла «Мастера и Маргариты» и подспудно определяют направление последующего анализа. Я имею в виду и символ меча, и вопрос о суде, и символику «усекновения главы», и вопросы веры и неверия, и, конечно же, вопрос о вине личной и всем принадлежащей.

Но все это еще предстоит рассмотреть. Пока — о предположительном суде над Берлиозом. Предположение парадоксально хотя бы из-за прокламированной связи Воланда с Ме-

фистофелем, который никоим образом не судья; Гете придал ему основное качество дьявола по книге Иова: стремление завладеть слабой человеческой душой. Его дело — поощрять зло и совершать зло самому — вплоть до убийства невинных людей. Он, если так можно выразиться, дьявол-преступник. И он же — дьявол-шут; и вот, неожиданно, шутовством в духе Мефистофеля прикрывается у Булгакова совершенно иная, третья линия — дьявола-судьи.

Суд Воланда — парадоксальный поворот древнего сюжета о дьяволе, вошедшем в мир смертных. Понятия суда и закона в европейской традиции принято сочетать с понятием Бога: «Божий суд». Так и у Гете Гретхен получает райское блаженство, добровольно подчинившись приговору суда*. Иными словами, убедившись, что Воланд не играет с Берлиозом, как кошка с мышью, а действительно судит его, читатель получит важнейшую характеристику булгаковского дьявола.

Попытаемся найти в сцене на Патриарших структуру серьезного суда.

Первое: дело не начинается судоговорением; прежде подсудимого доставляют в зал и раздается предупреждение: «Суд идет!»

«Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера... Пуста была аллея», — это первое предупреждение: пустая аллея — зал суда. По страшному обычаю тех лет суды шли в пустых камерах.

Полустраницей дальше дается «вторая странность, касающаяся одного Берлиоза». Его предупреждают о бренности жизни — сначала «тупая игла» в сердце, потом «необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки». Как бы возглас — «суд идет!». Предупреждение это принято — «захотелось тотчас же бежать», — но Берлиоз не желает ему подчиниться, оно ему не по вере, и он объясняет свой страх рационально: «Я переутомился».

* То же у Достоевского. В «Братьях Карамазовых» Алеша говорит брату перед судом: «Завтра ужасный, великий день для тебя: божий суд над тобой совершится...» (Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах. М., 1958, с. 104. Далее ссылки только на это издание).

Немедля разыгрывается следующий трюк. Берлиозу является «прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... и физиономия, прошу заметить, глумливая» (424). То есть его пугают — но как бы задавая тональность предстоящего действия — шутовскую. Ни герой, ни читатель ведь еще не знают, что сейчас подсудимому показали палача, того, кто «пристроит» осужденного под трамвай... И вот «ужас до того овладел Берлиозом, что он закрыл глаза» (425).

Закрыв глаза — не всмотрелся, не убежал, не попытался понять. Остался на месте, хоть никто его не держал, — ибо происходящее снова не по вере его.

Это — важная деталь: каждому по вере, как и скажет впоследствии Воланд. Приговор если и был предreshен заранее, то лишь конформизмом подсудимого — качеством, от которого он сам не пожелал отказаться.

Итак, Воланд является к подсудимому и открывает судебное следствие нарочито наивным вопросом: «...Я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в бога? — Он сделал испуганные глаза и прибавил: — Клянусь, я никому не скажу» (428). Вопрос-ловушка: как будто есть люди, не ведающие, что в России атеизм служит государственной религией! Заодно Воланд дает понять, что он прибыл откуда-то, где атеизм преследуется*. Берлиоз, без сомнения, знал, что всего этого быть не может, но явная эта ложь ему приятна, и он отвечает правдой, вывернутой наизнанку: «Да, мы не верим в бога... но об этом можно говорить совершенно свободно»... Он признается в грехе лжи; честный человек сказал бы: «Что вы, если бы я был верующим, тут надо бы помалкивать».

Правда, его слова можно со стороны расценить как ответную шутку; если их прочесть вне контекста сцены, они и есть первоклассная шутка, и вот Воланд эту игру подхватывает, «даже привизгнув от любопытства: — Вы — атеисты?!» — снова фарс, явный: кого еще он ожидал увидеть? Тогда Берлиоз показывает, что он говорил серьезно, и Во-

* Атеистическая пропаганда 30-х годов старательно поддерживала такую версию.

ланд делает очередной хитрый ход: «Ох, какая прелесть! — вскричал удивительный иностранец и завертел головой...» (428). Давая редактору возможность снова отшутиться, он подталкивает его одновременно к ответу о всеобщем отношении к вере; например, так: мы не редкость — ничего «преlestного» в нас нет. Ответ мог быть и другим, спасительным; например: я атеист по убеждению, как и некоторые другие, но кругом полно атеистов вынужденных, так что не удивляйтесь, здесь верующих не найдете... Но он отвечает «дипломатически вежливо», иными словами — лжет: «Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге» (428).

Еще одна из нитей его жизни перерезана — слова воистину роковые.

Беда не в том, что Бога считают «сказкой», а в том, что редактор демонстрирует поведенческий императив, от которого отступать не рекомендуется ни в коем случае. Полагается принимать всю формулу целиком, без отступлений — иначе будет худо. Берлиоз показывает, что принимает ее всерьез и с полной убежденностью, и тогда: «...Иностранец отколол такую штуку: встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом слова: — Позвольте вас поблагодарить от всей души!» (429). Запомним это рукопожатие, к нему придется еще вернуться; жест, в некотором роде означающий: спасибо, теперь ты у меня в руках...

Судья получил признание подсудимого.

Тем не менее Воланд продолжает следствие с полной добросовестностью. Он ведь судит не «большинство», а конкретное лицо и желает выяснить, насколько сознательно подходит к делу человек, говорящий о чужой сознательности. Он начинает проверять богословское образование Берлиоза.

Прежде чем обратиться к этой, так сказать, экспертной части судебного следствия, закончим с формальной частью. Подсудимый пока не знает, что его судят, а это не по закону, и Воланд продолжает его предупреждать — разумеется, в заданном фарсовом стиле.

Следующее предупреждение: «Ведь говорил я ему тогда за завтраком...» — он утверждает, что говорил с Иммануилом Кантом, умершим примерно за 130 лет до того! Воланд непринужденно подчеркивает, что ошибки здесь нет: «...Он

уже с лишком сто лет пребывает в местах значительно более отдаленных, чем Соловки...» (430). Этого предупреждения Берлиоз вообще не слышит; отвечает глухим молчанием — не по вере! — и даже не пытается уточнить — например, спросить: «Простите, а вам сколько же лет?!»

Но не уходит, не прерывает разговор с удивительным вралем, ибо тот сейчас же пускает очередную отравленную стрелу. Несколько минут назад Берлиоз подумал, что надо бы съездить в Кисловодск, и вдруг ему говорится страшненькое: «...Бывает и еще хуже: только что человек соберется съездить в Кисловодск, — тут иностранец прищурился на Берлиоза, — ...но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так?»

Это и предупреждение, и последняя фраза обвинительного заключения: подсудимому следует назначить такую-то кару... Двойное предупреждение: ты и есть подсудимый, ты собрался в Кисловодск, не кто иной... Самое бы время Берлиозу спросить: «Так кто ж ты, наконец?» — и, действительно, в его мозгу возникают почти Фаустовы слова: «...Но позвольте, кто же он такой?» Он почти догадался, и, как бы подталкивая его, неутомимый Воланд продолжает демонстрироваться: угадывает, что Бездомный хочет курить, творит в своем портсигаре папиросы по его вкусу. Но результат выходит обратный, и это — один из блистательнейших сатирических ходов во всей книге. «И редактора и поэта не столько поразило то, что нашлась в портсигаре именно «Наша марка», сколько сам портсигар. Он был громадных размеров, червонного золота, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник. Тут литераторы подумали разное. Берлиоз: «Нет, иностранец!», а Бездомный: «Вот черт его возьми! А?» (431).

Тут три слоя. Первый — на поверхности действия: сотворено чудо, пусть скромное, но несомненное*.

* Чудеса претворения творил Христос. Параллели между Воландом и Христом отметил М. Йованович, «Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты», в журн. «Зборник за славистику» № 18, 1980, с. 109—123.

Второй — религиозный и литературный. Громадный золотой предмет с бриллиантами — намек на Мефистофеля, на известнейшую арию в опере Гуно: «...один кумир священный... телец золотой». Правда, эта деталь, как и все фаустианские аллюзии, снабжена антидеталью — парадоксальным бриллиантовым «оком Божиим», но вряд ли редактор мог оценить по достоинству такую подробность.

Третий слой — мгновенный переход от попытки понимания, почти невероятной для твердолобого атеиста, от фаустианского вопроса «Кто же он такой?» — к простейшему, стандартному, конформному «объяснению»: «Нет, иностранец!» Переход, занявший по времени действия не более десятка секунд, — почему он свершился? Нет ли в нем психологической недостоверности?

Булгаков не бывает недостоверен. Он показывает типичную для обывателя 30-х годов реакцию на драгоценности. Это важная тема романа; на всем его протяжении десятков раз показывается, что драгоценности и валюту, конвертируемую в золото, обыватель должен сдавать государству. Тема чрезвычайно щекотливая: с одной стороны, государство идет на все, чтобы отобрать золото у своих подданных. С другой — пропагандистский аппарат утверждает, что золото есть символ и кумир «врагов» — капиталистов, империалистов и т.п. Характерную связку дал Горький в названии своих американских заметок: «Город Желтого Дьявола». Капитализм объявлен дьяволом, и за ним сохранен дьявольский идол — маммона, золотой телец.

А настоящий дьявол ведь не существует: он — «религиозный пережиток в сознании»...

Поэтом я и оцениваю мгновенную смену мыслей у Берлиоза как достоверную сатирическую выдумку Булгакова. Дьявол может из шкуры вылезать, заявляя о себе в открытую, творя чудеса, демонстрируя золото, сатанинский кумир (и еще — носить оперную маску Мефистофеля, принимать соответствующие позы и т. д. и т. п.), но истинный-то дьявол теперь — заграничный богачей, иностранец; и вот Берлиоз, поняв было, кто перед ним, возвращает понятия в конформную плоскость и облегченно вздыхает: фу, что за мысли лезут в голову, он — обыкновенный Желтый Дьявол...

«Никакие дальнейшие слова слышны быть не могут», как скажет сам Воланд в следующей главе. Только что редактор «с великим вниманием слушал неприятный рассказ про саркому и про трамвай» — а теперь он просто не замечает колдовского повтора своих мыслей. «Да, человек смертен...» — думает он, и в ответ раздаётся вслух: «Да, человек смертен... Плохо то, что он иногда внезапно смертен...» (431, 452). Реакции нет. Мало ли что они могут, эти дьяволы-иностранцы, — так, наверно, думает про себя Берлиоз. Тогда Воланд «гадает» и уточняет приговор: «Вам отрежут голову!» — ну, это бездоказательное заявление Берлиоз принимает, естественно, с раздражением. Еще более подробное описание процедуры грядущей казни — «...Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» (433) — воспринимает как «чепуху». Наконец, Воланд называет Бездомного по имени — литераторы удовлетворяются ссылкой на «Литературную газету»...

Воланд преследует две цели при произнесении каждой фразы: предупредить и дать возможность оправдаться. Но, по парадоксальным законам сатиры, его усилия дают обратный результат. Тревожное непонимание накапливается; под его давлением Берлиоз и Бездомный как бы обнажаются — в них раскрываются новые слои дурного конформизма. Очень скоро после облегченного вздоха: «Иностранец...» — им приходится сооружать новое объяснение, поскольку Воланд усердствует, показывая, что он не иностранец, а нечто иное...

И объяснение находится — в наборе пропагандистских установок 30-х годов. Логика следующая: если иностранец хорошо говорит по-русски и не только похвально богатством, но еще и знает многовато — кто он такой? «...Он никакой не интурист, а шпион. Это русский эмигрант, перебравшийся к нам» (433). Формулу, естественно, дает Бездомный, как человек «девственный», т.е. не имеющий за душой ничего, кроме прописных истин.

Другого не могло быть в те годы, когда слова «враг народа» и «шпион одной иностранной державы» были в прессе ходовыми оборотами, своего рода мистическими заклинаниями. Каждый писатель и журналист был обязан хоть од-

нажды запустить чернильницей в «шпиона и диверсанта». Каждому времени — своя мистика... Конец 1-й главы смыкается с началом в дурное кольцо: иностранцы прибывают к нам, как черти у Гоголя, — либо мы их обманем, либо они нас, третьего не дано.

Позже шпиономанию вышутит Коровьев: «Приедет... и или на шпионит, как последний сукин сын, или же капризами все нервы вымотает...» (513).

Выражая все это — золото, иностранцев, шпионов — в булгаковской системе иносказаний, мы должны будем именовать любого иностранца потенциальным чертом, а прибывшего к нам иностранца — чертом среди нас, нацепившим, разумеется, и шапку, и рукавицы. Это менее всего шутка; это определение нашей национальной паранойи. Атеистическое государство не избавилось от Бога и дьявола, оно их только очеловечило. В 30-е годы Сталин, несомненно, занимал в общественном сознании место Бога, а Гитлер, например, служил заместителем сатаны.

Итак, можно ли трактовать намеки Воланда как признак справедливого суда? Очевидно, однозначного ответа не имеется; всеведущий сатана — каким он обрисован в романе, — конечно же, не мог ждать от Берлиоза раскаяния. Но ему и нам, читателям, важны не намерения, а действия — он пугал, он предупреждал, и не его вина, что предупреждения не были услышаны.

Выскажу еще одно предположение: Берлиоз, кроме прочего, трусил. Он не мог сказать Бездомному: мол, не шпион и не эмигрант, здесь дела пострашнее... Его должен был остановить не только собственный конформизм, но и уверенность, что Бездомный донесет «куда следует»: вот, я говорил — надо звонить, а он не послушал. Страх перед властью оказался сильнее страха перед незнакомцем с его чудовищной пронизательностью.

Булгаков мимолетно обозначает, что Берлиозу создавшаяся ситуация, по крайней мере, тягостна. Уже проверив документы «профессора», он снова пугается, услышав очередное лукавое объяснение: «Я — специалист по черной магии» (434), пугается до того, что начинает заикаться, и сам находит конформное обозначение: «А-а! Вы — исто-

рик? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз» (435).

Большое облегчение испытывают лишь при каких-то сильных эмоциях... И Воланд опять, снова пугает и предупреждает его: «Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!» — и сейчас же пересказывает главу из романа Мастера, историю суда над Иешуа Га-Ноцри.

Это еще одно предупреждение, и очень сильное — если смотреть именно так: Воланд передает часть произведения Мастера, притом достаточно близко к тексту. У нас есть все основания для такого суждения — сам Мастер подтверждает тождество: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» — а кроме того, стилистика четырех «Пилатовых глав» едина; рассказ Воланда не выпадает из нее.

3. ОТСТУПЛЕНИЕ: РАССКАЗ О ПОНТИЙСКОМ ПИЛАТЕ

Дело в том, что Мастер был подвергнут травле в прессе, причем не литературной, а политической травле; название первой же статьи, обрушившейся на писателя: «Враг под крылом редактора». Во второй статье предлагалось «ударить, и крепко ударить, по пилатчине и тому богомазу, который вздумал протащить... ее в печать» (560). Но эти статьи «могли считаться шуткою по сравнению с написанным Латунским» (недаром Маргарита грозилась отравить Латунского).

На статье Латунского дело тоже не кончилось. Мастер говорит: «Статьи не прекращались», и, судя по всему, их было довольно много.

Картина совершенно ясная: против Мастера была затеяна широкая кампания, причем организованная, «директивная». Десяток статей в московской печати не мог появиться стихийно; это реалья, понятная каждому, соприкасавшемуся с отечественной прессой.

Отсюда можно сделать два вывода. Первый — несомненный: Берлиоз, «председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций... и редактор толстого художественного журнала» (423), т.е. политический

функционер, не мог не знать об этой кампании против «пилатчины». Иван Бездомный — рядовой поэт — и тот знал (560).

Второй — предположительный: руководителем кампании был сам Берлиоз. Он отлично (для журналиста) разбирался в христологии, и должности у него были вполне подходящие для руководства не очень важной политической кампанией. Менее примечательно, что самый гнусный пасквильянт, Латунский, идет за гробом Берлиоза; важней, что отшельник Мастер знает редактора и дает ему характеристику (551).

Впрочем, на втором предположении я не буду настаивать, достаточно первого. Воланд представляет — как сказал бы юрист — рассказ о Пилате в качестве материала, известного подсудимому. Воланд как бы говорит ему: человек написал вовсе не то, что вы называете «религиозной пропагандой»; написал не о Боге, а о человеке. А вы объявили его «богомазом»; ваша свора его довела до сумасшедшего дома... Он пересказывает эту «пилатчину» как бы от себя и ждет реакции. Какова же она? А реакции нет вовсе. То ли Берлиоз не читал вещь Мастера, то ли предпочел притвориться непонимающим. Последнее больше похоже на дело, ибо он отвечает нарочито нелепой и беспомощной фразой: «Ваш рассказ... совершенно не совпадает с евангельскими рассказами», почему-то «внимательно всматриваясь в лицо иностранца» (459). Берлиоз оказался в дурном положении. Если он не читал Мастера, но позволил своим клеветам начать травлю, его дело плохо. Если читал и не согласен с прочитанным, почему он увиливает от ответа? «Начитанный редактор», готовый забраться «в дебри, в которые может забираться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек», обязан был поспорить с удивительным рассказчиком по теме его повествования. Например: вы дали немифологический вариант облика Иисуса и построили его искусно и изобретательно. Вашего Иешуа не зацепишь возражениями, обычно адресуемыми авторам Евангелий, вроде тех, что я приводил Бездомному: молчание историков о Христе; мифологические аксессуары — мать-девственница, происхождение из дома Давидова; загадочная история с заступничеством Пилата и т. д. и т. д. Рав-

ным образом в вашем рассказе нет исторических и других несообразностей, в изобилии рассыпанных по каноническим Евангелиям. Вы даже попытались объяснить исходную причину путаницы малограмотностью Левия Матвея, единственного ученика и бытописателя вашего Христа, и вложили в уста Иешуа Га-Ноцри соответствующее предсказание: «...Ничему не учились и все перепутали, что я говорил... путаница эта будет продолжаться очень долгое время»... Да, вы как бы вывели историю Христа из-под огня критики, все у вас безупречно, кроме одного. В своем стремлении сделать эту историю непротиворечивой внутренне, вы, почтенный оппонент, обрубили все ее внешние контакты с большой историей. Ваш незаметный герой вряд ли мог бы стать основоположником мировой религии; иными словами, совершенно безразлично — существовал такой Иисус или нет...*

Берлиоз мог еще добавить: предположим, вы каким-то чудом проникли в глубины истории и воспроизвели истинную картину; благодаря другому чуду ваш герой-одиночка оставил глубочайший след в умах людей и тем дал толчок развитию христианства... Ладно, чудеса, так чудеса. Но где же у вас главное положение Писания — что Иисус был Богом Сыном? Это удивительный альтруист, талантливый и обаятельный человек, но ведь он сам говорит — повторяю сказанное вами же: «Бог один, в него я верю»... Вы оставили христианство без главной догматической черты, без Богочеловека!**

Резюмируя оба положения, добросовестный и образованный человек непременно бы заметил: таким образом, ваш рассказ не соответствует обеим заявленным вами целям. Ваш герой еще менее вероятен, чем евангельский, и, уж во всяком случае, он не Бог. А вы начали разговор с вопроса о существовании Бога. Почему же как доказательство его бытия вы предложили историю человека?

* Эти тезисы подробно рассмотрены в «Евангелии Михаила Булгакова», в резюме второй части.

** Если судить о Иешуа Га-Ноцри только по первой из «ершалаимских глав», т.е. по рассказу Воланда, это справедливо.

Ничего этого Берлиоз не сказал и не мог сказать по довольно сложной и пакостной причине. Ему пришлось бы признать, что вопрос о земном существовании Христа не имеет отношения к бытию Бога. А этого он как раз и не хотел признать, ибо руководимая им антирелигиозная пропаганда строилась вокруг доказательств мифичности Христа*. Вспомним, как он возмутился, когда Бездомный очертил «главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками» (425). Берлиозу не годился даже черный образ — только нуль-образ, пустота... Тем более не годилась непротиворечивая картина жизни светлого Иисуса в рассказе Воланда. Как всякий догматик, он не хотел даже обсуждать неприемлемую для него точку зрения. Противоречивый и уязвимый евангельский вариант его устраивал больше — о чем он и проговорился. Но это еще не все — действительно, в глупейшую историю попал Берлиоз! Ведь меньше года назад (стоит май, а Мастер закончил свой роман в августе) московская критика устроила массированный разгром этой самой истории как якобы суперрелигиозной («протащить в печать апологию Иисуса Христа»; «ударить... по богомазу»; «Воинствующий старообрядец» (560)). Можно ли теперь сознаться, что эта история вовсе не доказывает существования Бога и автор ее — отнюдь не «богомаз»?! А ежели удивительный иностранец-чернокнижник прочел в газете «большой отрывок из романа того, кто назвал себя Мастером»? И его сейчас повторил? И статьи читал тоже? Не исключено... Предъявил же он Ивану «Литературную газету»...

Да уж действительно, чертову кашу заварил «профессор» в Берлиозовой голове! А солью этой каши была некая щепотка — политическая подоплека дела. В своем рассказе Воланд предельно усилил один фрагмент евангельского повествования, а именно — двойное обвинение, выдвинутое против Иисуса. По Писанию, синедрион судил его за религиозное отступничество, но перед Пилатом иудеи выдвинули политическое обвинение в агитации против Рима — обвинение, очевидно, резонное, хотя авторами Писания оно

* См. «Евангелие Михаила Булгакова», гл. «Пятое прочтение».

тракуется как ложное и клеветническое. В «романе о Пилате» герой, предельно удаленный от политики, действительно ведет философские речи, которые в условиях Тибериева незаконного террора считались преступными; Пилат не может пройти мимо крамолы из страха перед доносчиками*. Все детали рассказа исторически точны: засада в доме Иуды, низменный страх Пилата, мгновенное осуждение невинного рисуют действительную обстановку Римской империи и Иудеи. Однако создается ощущение, что рассказ есть иносказательная притча о сталинском терроре. По-видимому, из-за этого коллеги Берлиоза и учинили расправу над Мастером, притом поразительно похожую на расправу над Иешуа. Не распяли, разумеется, но до смерти не довели только случайно. Фрагмент из произведения Мастера стал в устах «иностранца» параболой, и Берлиоз — человек «очень хитрый» (551) — должен был уловить иносказание. Следуя своей логике: иностранцы приезжают, чтобы мы их обманывали, он не мог объяснить, что бешеный лай в прессе был поднят не из-за религиозного содержания романа, а из-за политического, настолько страшненького, что о нем в статьях не говорилось даже намеком, ибо никто не решался сознаться, что усматривается знак равенства между принципатом Тиберия и принципатом Сталина...

Еще раз процитирую Мастера: «Мне все казалось, — и я не мог от этого отделаться, — что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим» (561—562). Возможно, поэтому Берлиоз, борючая свою чепуху — о несовпадении с Евангелием, — внимательно всматривался в лицо иностранца, как бы пытаясь смекнуть: что тот имел в виду на самом деле?

4. ВЛАДЫЧНЫЙ СУД (ОКОНЧАНИЕ)

Итак, Воланд опять демонстрирует свои сверхъестественные способности, замечая, «что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило», и: «Берлиоз осек-

* Эта линия подробно рассмотрена в «Евангелии Михаила Булгакова». См. гл. «Закон об оскорблении величия» и «Светильники».

ся, потому что буквально то же самое он говорил Бездомному». Однако его броня кована из первоклассной стали — он «осекается», но продолжает гнуть свое: «...Но боюсь, что никто не может подтвердить, что и то, что вы нам рассказывали, происходило на самом деле» (459).

В этот момент Воланд кончает судебное следствие — преступник закоснел в грехе и не хочет раскаиваться. Воланд начинает наталкивать осужденного на просьбу о помиловании. Требуется-то пустяк вроде: поверить, что сатана существует.

Разумеется, это не пустяк... Читатель-атеист понимает меня очень хорошо, и верующий с нами согласится — трудно поверить в такое. Для Берлиоза переход из атеистов в верующие означал примерно то же, что, по Булгакову, означало для Пилата оправдание Иешуа Га-Ноцри, а именно — гибель карьеры. (Или — сумасшедший дом, куда Воланд озабочился направить поверившего в него Ивана Бездомного — в некотором роде заблаговременно.)

Попытки добиться просьбы о помиловании несомненно безнадежны, но судья добросовестно выполняет требования судопроизводства. Он объявляет о своей извечности — «И на балконе был у Понтия Пилата...» — и предупреждает, что будет жить в квартире Берлиоза, а после этого спрашивает: «А дьявола тоже нет?» (461).

Прежде Воланд говорил только о бытии Бога, а себя упоминал лишь косвенно: «...управился с ним кто-то совсем другой». («Другой» — традиционный эвфемизм слова «дьявол».) Теперь он как бы объединяет себя с Богом, язвительно замечая: «...Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!»

Но и реакции нет — подсудимые решают, что судья сумасшедший.

От слов «ничего нет!» до гибели Берлиоза проходит не больше трех, ну — пяти минут. Но за это время Воланд успевает предупредить его еще трижды. Берлиоз имеет три возможности спасения даже на смертном пути.

Предупреждения я сейчас перечислю.

В первом слышатся даже печаль и сочувствие: «Ну что же, позвоните, — печально согласился больной и вдруг страстно попросил: — Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то,

что дьявол существует!» (461) и добавляет, что на это есть «самое надежное» седьмое доказательство — «И вам оно сейчас будет предъявлено» (461). Но Берлиоз бежит к телефону: «необходимо принять меры»... Тогда Воланд называет его по имени-отчеству и спрашивает, не послать ли телеграмму «вашему дяде в Киев?». Реакция идет обратная: «А ну как документы эти липовые?» (462) — если осведомлен, значит, «иностранный шпион»! И Берлиоз только наддает ходу.

Наконец, у самого выхода на Бронную он видит Коровьева во плоти и крови. Последнее и сильнейшее предупреждение! Чтобы оценить впечатление, которое оно могло бы произвести на редактора, надо нам вернуться почти на сорок страниц назад, к видению «прозрачного гражданина». Тогда Берлиоз был атакован даже физиологически: «...Сердце его стукнуло и... куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем». Тут же — «столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать», и наконец видение, причем не мимолетное — Берлиоз успел рассмотреть «клетчатого» очень подробно: одежду, телосложение, выражение лица (глумливое), и то, что он, «не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо» (424). Воздействие было сильным: «Тут ужас до того овладел Берлиозом, что он закрыл глаза» (425). Вряд ли память о пережитом ужасе могла исчезнуть за час-полтора, прошедшие между началом сцены и ее концом. Воспоминание о боли в сердце и сопровождавшем ее физическом страхе смерти должно было снова ухватить за сердце, остановить, повернуть. Поместив Коровьева на последнем пути подсудимого, Воланд обращался уже не к его чести и разуму — к инстинкту самосохранения.

5. ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСПУТ

Неторопливость и сосредоточенность необходимы при чтении первых трех глав «Мастера» больше, чем при чтении всех остальных. Понять, что Воланд судит, довольно трудно — он маскируется, он играет шута, а судебному следствию придает вид теологического диспута. Однако же такая форма отвечает и литературной задаче, и генеральной установке Воланда: «каждому будет дано по его вере». Ведь Бер-

лиоз мнит себя богословом — или антибогословом; это одно и то же.

Мнит без достаточных оснований, путаясь в трех соснах; его убеждения сводятся к одному «нет» и одному «не было»: Бога нет, Христа не было. Он даже не пытается понять, что эти два утверждения не связаны между собой, ибо одно принадлежит теологии, другое — истории. Однако рассуждает о вере, ссылаясь на сочинения известных историков и христорогов, — следовательно, надо проверить, что он знает на самом деле: во что верит, а чем жонглирует. В условном мире романа он имеет значительный вес: он — литератор, берущийся к тому же судить о высших материях.

По Булгакову, между силами, управляющими миром (назовем их пока мистическими), и литературой есть глубокая и опасная связь — свернул-таки себе шею Михаил Александрович! Она прорисовывается с самого начала романа: является пролитературенный сатана, сочиняет литературную версию «Страстей Христовых», его слушают два литератора, на свой лад озабоченные христорогией, и за всем этим стоит Мастер с его «романом о Пилате».

Берлиоз, кроме того, фигура собирательная. В «Евангелии Михаила Булгакова» я пытался показать, что мысли «начитанного редактора» с величайшей точностью следуют нормативам антирелигиозной пропаганды того времени. Дискутируя с ним, Воланд как бы получал информацию обо всех литераторах-пропагандистах.

Приемы Воланда достаточно коварны. Не будем этому удивляться, такова была манера теологических диспутов — непрерывные ловушки, в том числе формальные; не зря Левый назовет Воланда «старым софистом»... Но Воланд и не пытается это скрыть; свой первый вопрос он формулирует в характерной схоластической манере: «...как же быть с доказательствами бытия божия, коих, как известно, существует ровно пять?» (429).

Боец обнажил шпагу и отсалютовал ею противнику, но Берлиоз привык иметь дело с простаками, он принимает шпагу за жезл дурака и начинает поучать: «...Ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. ...В области разума никакого доказательства существования бога быть не может» (429).

Прошу читателя запастись терпением: мы приступаем к комментарию, превышающему булгаковские тексты по объему в десятки раз. Ничего не поделаешь, предмет действительно таков, что без специальных знаний шею себе свернешь (и, занимаясь им, я постоянно слышал хруст собственных позвонков).

Ответ Берлиоза был крайне неудачен. Насчет «пяти доказательств» он, в сущности, заявил, что они опровергнуты разумом — но сейчас же добавил, что разум не может быть инструментом, доказательным в данной области. Но ведь запрет на логические доказательства идеи одновременно означает запрет на ее логическое опровержение! Опровергать можно только то, что хотя бы в принципе доказуемо... Берлиоз как бы сам признается в ложности своего метода — недаром Воланд восклицает «браво!».

«Браво! — вскричал иностранец, — браво! Вы полностью повторили мысль беспокойного старика Иммануила по этому поводу»...

Прервем период Воланда, как следовало бы сделать Берлиозу. «Полностью повторили» — ловушка, ибо Кант высказывался по данному поводу не один раз, противореча сам себе, на что Воланд и намекает, называя его «беспокойным стариком». Свой ранний труд «Единственно возможное доказательство для бытия Бога» он закончил так: «Единственно только в том, что отрицание божественного существования есть полнейший вздор, и заключается различие его бытия от существования всех вещей.

Внутренняя возможность, сущность вещей есть то, упразднение чего уничтожает все мыслимое. ...В этом признаке ищите доказательства, и если вы не надеетесь найти его здесь, то с этой непроторенной тропы перейдите на великую столбовую дорогу человеческого разума. Безусловно необходимо убедиться в бытии бога, но вовсе не в такой же мере необходимо доказать его»*.

Если предположить, что Воланд держал в уме первую процитированную фразу, то его слова «полностью повторили»

* Иммануил Кант. Сочинения в шести томах. М., 1965, т. I, с. 508.

ли» становятся просто издевательскими — Берлиоз, по Канту, занимался именно вздором... Но если даже отбросить это, Берлиоз никоим образом не «повторял» кантовских мыслей; уже по приведенному периоду видно, что слово «разум» философ понимал по-своему, отличая его от логического «чистого разума» — и в то же время не подразумевая веру, — и полагал, что на великом пути обыденного, не-философского разума, можно обрести Бога. В поздних кантовских работах, «Трех критиках», ход мыслей тоже таков, что повторить его адекватно одной фразой нельзя.

Поэтому образованный человек должен был прервать Воюнда, указать на несообразность такого сравнения и далее разговор о Канте не поддерживать. Человек умный — насторожился бы еще сильнее, ибо в самом сравнении высказываний пропагандиста с мыслями Канта содержится очень неприятный намек. Предположим, Кант действительно провозгласил недоказуемость высшего бытия*, но он имел право на такую позицию, поскольку он-то стремился не опровергнуть Бога, а доказать его — и сам отнял у себя такую возможность. То есть в его построениях не было служебности, конъюнктурности, логической нечистоты. За ними стоит нравственный подвиг. Для Канта мысль о недоказуемости Божьего бытия была мучительна, и то, что она все-таки сформировалась, есть проявление незаурядной личной и научной порядочности.

О порядочности Берлиоза речь уже была.

Итак, Воюнд невозбранно заканчивает свой период: «Но вот курьез: он начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собою, соорудил собственное шестое доказательство!» Ход в высшей степени лукавый, как бы жертва фигуры в шахматах. Втягивая оппонента в разговор о Канте, Воюнд одновременно дает ему возможность блеснуть эрудицией — например, указать на то, что обычно великому философу приписывают опровержение трех доказательств, с натяжкой — четырех, а его собственных доказательств имеется не одно, а два. Я бы, например, мечтал расспросить Булгакова, не числил

* Так обычно и считается, что по Канту нет возможности доказать бытие Бога в терминах кантовского «чистого разума».

ли он неудачным пятым доказательством кантовский «космологический аргумент», который сам философ считал недоказуемым в формальном смысле. Но Берлиоза философские тонкости не интересуют, ему все равно, какие там логические игры вел Кант, и он лепит свои пропагандистские штампы: «Доказательство Канта... также неубедительно. И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения... могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством» (429).

Признаться, мне так и не удалось найти соответствующее высказывание кантианца Ф. Шиллера; не исключаю, что Булгаков заставил Берлиоза это присочинить: в те годы Шиллера почему-то считали революционером, едва ли не большевиком. Но высказывание Д. Штрауса на эту тему я нашёл, и не одно, а два, а найдя — ахнул. Вот первое из них: «Кант критически разрушил доказательства бытия Божия, выдвинутое более старыми философами и теологами... и построил свою систему, игнорируя идею бытия Бога»*.

Ахнул же я потому, что начало и конец периода (выделенные) составляют законченную фразу, ту самую, что произнес Воланд, вставив только: «как бы в насмешку над самим собою». Он заранее процитировал Штрауса, хитроумно опустив заключительные слова: «игнорируя идею бытия Бога!» То есть Берлиозу — если бы он знал автора, на которого ссылался, — надлежало ухмыльнуться и договорить эти опущенные оппонентом слова, и он продемонстрировал бы настоящую эрудицию и опроверг бы оппонента просто, элегантно — в настоящем стиле теологического диспута...

Какой там, впрочем, диспут — партия в поддавки... Воистину, Булгакова надо читать внимательно; оборот «в насмешку над самим собою» предваряет Берлиозовы слова: «Штраус смеялся»... Итак, Воланд убеждается, что Берлиоз не читал классика научной критики христианства, а нахватался сведений из вторых рук. Поэтому редактор и ссылается на куда более слабый период из того же параграфа той же книги. Вот на какой: «Доказательство, придуманное Кантом, по-видимому, понадобилось ему для того, чтобы пре-

* Д. Штраус. Старая и новая вера. СПб., 1907, с. 79.

доставить какое-нибудь приличное занятие Богу, для которого в его системе оставалось уж слишком мало места»*. Прошу читателя обратить внимание на сноски: периоды помещаются на соседних страницах...

Впрочем, к мысли о нахватанности Берлиоза я пришел еще в «Евангелии Михаила Булгакова»: вся его христологическая лекция Бездомному скомпилирована из хрестоматийных высказываний**. Скорее всего, он не подозревал, что Штраус — лицо для коммуниста чрезвычайно непочтенное. Вряд ли он догадывался даже, что ссылается не на знаменитую книгу Штрауса «Жизнь Иисуса»***, а на совсем другое его сочинение. И уж наверняка не подозревал, что Кант и Штраус представляют как бы разные полюсы нравственной философии.

Но Булгаков это знал, и не случайно он поставил имена двух немецких философов рядом.

6. ДВА НЕМЕЦКИХ ФИЛОСОФА

В первом издании превосходного однотомного словаря Павленкова о Штраусе говорится так: «Штраус — Давид-Фридрих (1808-74), знаменит. нем. богослов; в 1835 написал «Das Leben Jesu», где он доказывает, что историческая часть евангелий есть не что иное, как собрание мифов. Сильный шум и горячая полемика, вызванные этой книгой, заставили Ш-а в 1836 выйти в отставку». (Далее — библиографическая справка)****. Это обычно и знают о Штраусе: автор «Жизни Иисуса». После выхода книги взгляд на Евангелия стал иным, ибо критика была убийственно убедительной. Книга положила начало критическому анализу Нового Завета, продолжающемуся по сие время; гиперкритическая школа христологов-мифологистов была в общем смысле порождена духом XIX века, непосредственно же вышла из школы Штрауса. Но, в отличие от многих своих последова-

* Д. Штраус. Указ. соч., с. 78.

** Евангелие Михаила Булгакова, гл. «Пятое прочтение».

*** Д. Штраус. Жизнь Иисуса. М., 1907.

**** Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. СПб., 1909.

телей, Штраус считал Христа исторической личностью и делал из этого далеко идущие теологические выводы. Уже в первой — знаменитой — книге он писал: «...Идея жизни или биографии Иисуса была роковой для современной теологии. ...Как только ставили серьезно вопрос биографии, с догматическим Христом было все кончено»*.

Иными словами: или жизненная достоверность, или догма — середины быть не может, ибо в Евангелиях догмат слишком тесно связан с неправдоподобными деталями биографии. «...Если рассматривать Евангелия, как подлинно исторические источники, то становится невозможным подлинно исторический взгляд на жизнь Иисуса»**, — резюмировал он спустя сорок лет.

Как мы видим, под его словами могли бы подписаться и Булгаков и Берлиоз, только они пришли бы к противоположным выводам. Третий и своеобразный вывод сделал сам Штраус: «Если смотреть на Иисуса не как на Сына Божьего, а как на человека, хотя бы и совершенного, то уже никоим образом нельзя ему молиться, оставлять за ним роль центрального пункта известного культа» (с. 5).

Общий смысл, таким образом, следующий: в Евангелиях имеется некоторый исторически достоверный слой; следовательно, Иисус есть лицо историческое, а потому «известный культ» никуда не годен и с ним пора покончить.

Как мы помним, Берлиоз исповедовал прямо противоположную веру, несколько не более логическую (поэтому — веру): Иисус есть лицо мифическое, поэтому-то с религией и пора покончить.

Знай «начитанный редактор» истинные убеждения Штрауса, он бы в жизни не упомянул его имени... А убеждения эти изложены именно в той книге, которую мы сейчас цитировали и на которую ссылался Берлиоз, и касаются они не только религии. Давид Фридрих Штраус в политике был ультраправым ортодоксом, социализм называл «нарывом» и яростно выступал против реформ, даже модернизации церкви — вопреки собственным религиозным убеждениям, изло-

* Д. Штраус. Жизнь Иисуса, с. 11.

** Д. Штраус. Старая и новая вера, с. 20. Далее до конца главы страницы этой книги указаны в тексте, в скобках.

женным в той же книге! Ее перевод вышел в России в бесцензурном 1907 году, и редакция дала к политической части книги необычное предисловие: «Несмотря на естественное отвращение, внушаемое переводчику и редактору безапелляционными сентенциями и порою пошлым тоном Штрауса, мы считаем необходимым включить в издание и эту часть...» (с. 171).

Но вот вопрос: читал ли эту книгу Булгаков? Ведь только в одном случае мои рассуждения имеют некоторую цену — если автор грамотнее своего героя.

Разберемся. Во-первых, мы уже предположили, что Воланд цитирует «Старую и новую веру», но, разумеется, этого недостаточно. Второй знак: Берлиоз ссылается на ту же книгу. Третий признак методологический: Берлиоз называет имя Штрауса, а не просто ссылается. Но мы уже знаем, что через Берлиоза вводится материал для сопроводительного чтения; достаточно ему упомянуть Евангелия или имена Флавия, Филона, Тацита, как оказывается, что читателю очень и очень бы следовало прочесть соответствующие книги для понимания «Мастера и Маргариты». Собственно, речения Берлиоза вели меня при анализе «ершалаимских глав» — такой вот парадоксальный персонаж Михаил Александрович...

Итак, он называет имя Штрауса в некоторой связи с его книгой. Доверимся этому знаку и зададим себе sacramентальный вопрос: а зачем? С какой целью нас потаенно подводят не к знаменитой «Жизни Иисуса», а к произведению забытому и второразрядному? Что мы должны там прочесть — или, точнее: какое из суждений Штрауса оспаривает Булгаков?

Вопрос отнюдь не неожидан: все источники, упомянутые Берлиозом, писатель оспорил или перетолковал, а чаще — то и другое вместе. Но возможно, я ошибаюсь и Булгаков все-таки указывает читателю на первую книгу? Участие ее в «Мастере и Маргарите» несомненно; критические замечания Штрауса учтены самым внимательным образом. Сняты все мифологические наслоения на историческую подложку — те, на которые указывалось в «Жизни Иисуса». Более того, эта книга — методологический стержень «романа о Пилате». Вечный спорщик Булгаков не оспорил ее ни в чем, едва ли

не единственную во всем корпусе источников (не считая историографических, разумеется). История Га-Ноцри построена как бы по указанию Штрауса: «...Как только ставили серьезно вопрос о биографии, с догматическим Христом было все кончено...» Булгаков действительно камня на камне не оставил от догматической фигуры Христа, скомпилировав биографию Га-Ноцри по сведениям из Талмуда.

Но — удивительное дело — прямых меток книги Штрауса в тексте «Мастера» нет. И другой, уже аналитического плана факт: эта книга, столь важная в историографическом плане, при совместном чтении ничего не добавляет к пониманию «Мастера». В то же время чтение труда, специально написанного в опровержение Штрауса — «Жизни Иисуса Христа» Ф. В. Фаррара, — дает компетентному читателю очень много. Этой книге пришлось уделить в «Евангелии Михаила Булгакова» особую главу*. Идем Фаррара Булгаков оспаривал резко и решительно.

Мы нащупали одну из составляющих булгаковского метода в «Мастере и Маргарите»: настойчивые отсылки к какой-либо книге означают ее принципиально-дискуссионное использование. Самый характерный пример — использование Евангелий; другой пример — использование «Фауста». Поэтому можно предположить, что Штраус упоминается в связи со «Старой и новой верой» и, скорее всего, из-за вопроса об историчности Иисуса. Вернемся к высказыванию, которое уже приводилось: «Если смотреть на Иисуса... как на человека, хотя бы и совершенного, то уже никоим образом нельзя ему молиться». Я думаю, что эта идея была Булгакову решительно не по сердцу, и ее-то он и оспаривал, изображая совершенного человека, на которого единственно и стоит молиться.

Свою контридею он развил в художественной форме, показывая, как Иешуа, шаг за шагом, по ступеням «ершалаимских глав», от простого человека поднимается до статуса божества — сначала в предчувствиях Пилата, потом в его же «лунном сне», потом во всей окраске разговора Пилата с Ле-

* О «Жизни Иисуса» Д. Штрауса см. «Евангелие Михаила Булгакова», гл. «Пятое прочтение». О книге Фаррара см. там же, гл. «Шестое прочтение».

вием Матвеем — где Иешуа именуют «тот». Наконец, в финале романа Иешуа прямо показывается как владыка «света».

Подчеркну еще раз, со всюю силой: здесь генеральное противопоставление теологии Штрауса: совершенный человек — единственное существо, которому стоит молиться. Это, возможно, нравственное кредо Булгакова — идущее от идей Достоевского (о чем нам еще придется говорить). В согласии с Достоевским, под совершенством подразумевается высшая мораль, отнюдь не западный идеал сильной личности, нашедший окончательное развитие в «сверхчеловеке» по Ницше (и об этом нам придется говорить, причем много).

Как почти всегда у Булгакова, сильное отрицание книги-спутника сопровождается сильным притяжением. Нет сомнения, что Булгакову была отвратительна идея божественного жертвоприношения — и мы читаем у Штрауса: «...Отношение Бога Отца к искупительной жертве сына дало повод Дидро сказать насмешливые слова: ни один хороший отец не захочет походить на нашего Отца небесного» (с. 20). Булгаков вывел Иешуа глубоко верующим иудеем и воплощением любви к людям — Штраус пишет: «Почти столетием раньше Христа Гиллель учил среди евреев, что любовь к ближнему составляет главное содержание закона» (с. 56). Булгаков, судя по всему его творчеству, мог бы подписаться и под такими словами: «Христианство... не воспитало в себе даже терпимости, которая составляет только оборотную сторону любви ко всему человечеству» (с. 57).

Между отрицанием идей Штрауса и их приятием следует поместить булгаковское отношение к сатане. Он изобразил сатану важнейшей фигурой мистического космоса, может быть — будем пока осторожны — более воплощающей добро, чем зло. Позволю себе большую цитату из Штрауса: «Если процессы ведьм составляют одну из ужаснейших и позорнейших страниц истории христианства, то вера в дьявола является одной из отвратительнейших сторон старой христианской веры, и то место, которое эта опасная фигура еще занимает в воображении людей, может служить мериллом культуры. С другой стороны, удаление такого важного камня угрожает целостности всего здания христианской веры. Гете в молодости заметил... что если существует хоть одно библейское понятие, то это именно понятие о дьяволе. Ес-

ли Христос, как пишет Иоанн, пришел разрушить дело дьявола, то не будь последнего, в Христе не было бы нужды» (с. 15). Высказывания Гете верны и глубоки, и, по-моему, Булгаков не стал бы их опровергать. Дальше я надеюсь показать, что эти и подобные им утверждения послужили основой для разработки фигуры Воюнда.

Итак, центральная точка противостояния — отношение к высоконравственному человеку, поставленному на место божества; иными словами, отношение к нравственному началу. Можно сказать по-другому: к обожествлению нравственности, которым грешил Иммануил Кант.

Вспомним: прямо упоминается единственное высказывание Штрауса — насмешка над «этим доказательством». И обратимся к самому Канту.

Воздержусь от его характеристики: о гигантах негоже толковать все. По Канту, Вселенная буквально вращается вокруг морального императива: нравственный закон, в силу его очевидного совершенства, мог быть задан только Богом; бессмертие души задано Богом же для достижения в бесконечном времени каждой душой нравственного идеала. В некий момент (так и хочется назвать его «момент ноль») создается Царство Божие. «Онтологический» или «нравственный» аргумент Канта, собственно, в этом и заключается: необходимость Бога доказывается необходимостью морали. Уязвимость таких конструктов очевидна; над ними Штраус и издевался. Даже Владимир Соловьев, вполне по-кантовски ставивший мораль в центр мира, писал о них следующее: «Веры тут нет никакой, так как вера не может быть выводом, да и разумности мало, так как все рассуждение выражается в ложном круге: Бог и бессмертная душа выводятся из нравственности, а сама нравственность обусловлена Богом и бессмертною душой»*.

* Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. СПб., 1903, т. VII, с. 172. Там же приводится «известная эпиграмма» Шиллера о Канте:

Делать добро своим близким привык я, но только к несчастью
С радостью благотворю, сердцем их нежно любя.

Как же тут быть? Ненавидь их и полон враждою и злобой
Благотвори: лишь тогда будешь ты нравственно прав (с. 170).

Так, может быть, и Булгаков — смеялся?

Читая и перечитывая первую главу «Мастера», я задумался: почему лаконичный Булгаков отдал разговорам о Канте целую страницу? Это очень много! Предположим, это сделано, чтобы дважды посадить Берлиоза в лужу, но редактор уходит в сторону, и уже Бездомный «бухает»: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!» Может быть, задача здесь — показать неграмотность Бездомного? Однако Воланд приходит от его слов в восторг, на сей раз даже не шутовской: «Именно, именно, — закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, — ему там самое место!» (430).

Попробуем отнестись к этому заявлению всерьез, не как к снисходительной, насмешливо-вежливой реакции на слова Иванушки-дурака — смотрит-то Воланд на главного оппонента, Берлиоза... Так почему Канту место в Соловках? А вот почему. Воланд говорил Канту: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут». Что Кант «придумал», мы теперь знаем — «нравственный аргумент», абсолютизирующий нравственное начало. Вот сатана и хотел бы его «за такие доказательства в Соловки». В облик классического дьявола такое мнение вполне укладывается: поборник нравственности — его естественный враг.

Но Воланд-то — не классический дьявол! Поэтому рассмотрим другой вариант: отвечая Ивану, он косил глазом на Берлиоза, как бы желая сказать — вот каковы ваши контраргументы на самом деле. Проповедник морали идет в концлагерь... Впрочем, большинство высказываний Воланда многозначны (все тот же эффект митральезы). Продолжая мысль, он поворачивается к Бездомному и говорит, что Кант находится «в местах значительно более отдаленных, чем Соловки, и извлечь его оттуда никоим образом нельзя», о чем он, Воланд, и жалеет. Вот это, последнее, говорится по интонации совершенно серьезно, без тени иронии; говорится, повторяю, Бездомному, которого ожидает спасение в безумии; будущему профессору истории.

Задаем вопрос: где, по Булгакову, может после смерти находиться человек, придумавший «нескладное», поставив-

ший нравственный императив в центр мироздания? Куда Булгаков мог послать этого профессора, над которым насмеются все, враги и друзья? Несомненно, туда, где властвует другой «безумный философ», Иешуа Га-Ноцри, — в «свет», булгаковский эквивалент христианского рая.

Но зачем Воланд понадобилось извлекать Канта оттуда? Попробуем подойти к вопросу по-другому, истолковать не один хвостик разговора: «И мне жаль!», а все вместе. Воланд якобы завтракал с Кантом; вопрос — зачем он являлся к философу? Конечно же, не ради закуски, а по-мефистофельски, как соблазнитель. Но думается мне, что охота за душой была особенная. Канту не предлагались сокровища, молодость, женская красота — этот пуританин жаждал только истины. И Воланд предлагал ему оставить профессорский кабинет и убедиться, что нравственное начало в людях отнюдь не преобладает, что они не движутся к царству истины. Самто Воланд путешествовал, изучал людей... Но одержимый своей идеей Кант, конечно же, усмехался, тряся косичкой. Я, мол, и так познал правду мира.

И Воланд жалеет, что нельзя «извлечь» оппонента, привести сюда и показать людей, которые еще более, чем прежде, враждебны морали; показать правду Пилата: оно никогда не настанет — царство истины... Милосердие не по его ведомству — и он жалеет, что философ не получит урока практической морали, что его не погонят в концлагерь за всякие «нравственные доказательства».

Недаром Воланд через считанные минуты после разговора о Канте заводит рассказ о своем пророке, Пилате...

В этом вся амбивалентность булгаковского мировоззрения. Воланд и Пилат правы — но тем более необходима правда Канта и Иешуа, правда света, дающая надежду в мире теней. Ибо «грустна вечерняя земля» — как жить без надежды?

Последнее замечание. Воланд не случайно упоминает официальный титул Канта: профессор. По Булгакову, это звание наиболее почетно; великий профессор символически присоединяется к кворуму мудрецов. По-видимому, не случайно и сам Воланд рекомендуется профессором; два мудреца, две правды.

7. ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСПУТ (ОКОНЧАНИЕ)

Следующий этап диспута мы уже разобрали в 3-й главе; это рассказ Воланда о Пилатовом суде. Рассказ анализировался как предупреждение или как обвинительный материал, но заодно я попытался показать, что в нем содержится, с одной стороны, портрет Иисуса, выведенный из-под огня «мифологистов», а с другой стороны, в нем нет Бого-человека. То есть рассказ должен бы устраивать Берлиоза идеологически — но в то же время означал крушение его главного тезиса: «...Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и... все рассказы о нем — простые выдумки, самый обыкновенный миф» (425).

Несчастный редактор попал в полемическую ловушку. Если бы он ответил: «Ваш Иешуа Га-Ноцри — вовсе не Бог!» — то признал бы косвенно, что такой Иисус имеет право на существование. И заодно (как мы уже отметили в 3-й главе) признался бы, что Мастера облыжно обвинили в религиозной пропаганде.

Впрочем, в такое дурацкое положение ставила себя вся атеистическая пропаганда 20—30-х годов.

Что думал Берлиоз, когда Воланд закончил свой рассказ, мы можем только догадываться, поскольку Булгаков на минуту «закрыл» Берлиоза и показал сценку глазами Бездомного. Мы слышим только замечание, что рассказ «профессора» «совершенно не совпадает с евангельскими рассказами». Замечание достаточно нелепое — сам же он втолковывал Бездомному, что эти рассказы — «простые выдумки»...

Мы предположили, что Берлиоз был крайне растерян и произнес первые пришедшие в голову слова. Во всяком случае, Воланд позволяет себе снисходительную усмешку — впервые за всю беседу — и говорит: «Помилуйте... уж кто-кто, а вы-то должны знать, что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле никогда, и если мы начнем ссылаться на евангелия как на исторический источник... — он еще раз усмехнулся, и Берлиоз осекся, потому что буквально то же самое он говорил Бездомному...» (459).

Еще одна ловушка. Берлиоз, естественно, не заметил многозначительного обрыва фразы. Как мог на деле закон-

чить «буквально ту же самую» фразу Берлиоз? Конечно, одним лишь способом: «...то нам придется считать Иисуса исторической личностью!» А Воланд своим рассказом продемонстрировал обратное: отказавшись от Евангелий, он описал достоверную исторически личность. И теперь подбросил Берлиозу Штраусов парадокс (который уже приводился): «...Если рассматривать евангелия как подлинные исторические источники, то становится невозможным исторический взгляд на жизнь Иисуса». То есть он снова показал, что оппонент не знает авторов, на которых уверенно ссылается. (Я выделил половину периода Штрауса, отмечая, что она точнее соответствует подчеркнутой части высказывания Воланда.)

Небольшое отступление. В «Евангелии Михаила Булгакова» я подробно рассмотрел систему Берлиозовых цитат; он дает отсылки к книгам А. Дрекса и Р. Виппера. Так вот, и по смыслу, и по интонации слова Воланда похожи на слова Виппера о том, что евангелисты спутали «два различных идеальных типа», Иисуса и Христа, что это особенно ясно чувствуют «те, кто старается воспользоваться евангелием как историческим источником»*.

Очевидно, под противоречием между Иисусом и Христом подразумевается Штраусово противоречие между биографией и жизнью; между исторической личностью и догматом, построенным вокруг нее.

Но дело не в этом сходстве; в той или иной мере повторяют Штрауса все его последователи. Булгаков знал книгу Виппера, судя по речам Берлиоза, и мимо него не могли пройти мысли историка об истинной ценности Евангелий: «Стараться использовать этот скудный, несамостоятельный исторический материал для разрисовки реальных картин — значит терять время, работать над задачей неблагодарной и не замечать истинной силы и величия литературных творений, входящих в состав Нового завета» (с. 37).

О четвертом евангелии: «В литературном смысле Иоанново евангелие относится к синоптикам, как одна из Робинзонад к оригинальному Робинзону Дефо, или как гетев-

* Проф. Р. Ю. Виппер. Возникновение христианства. М., 1918, с. 105. Далее до конца главы страницы даются в тексте.

ский Фауст к Фаусту Марло или к легенде о Фаусте XVI века» (с. 27).

Очень легко, даже слишком легко заметить сходство между этими идеями и литературной стратегией Булгакова в «Мастере». Своим решительным отказом от евангельского реквизита он выделил «истинную силу и величие» Евангелий как литературных произведений. Более того, он этим рассказом продолжил цепь, двинувшись от наименее исторического и наиболее литературного Евангелия от Иоанна. И, что кажется почти невероятным, он и внутри вещи отразил динамический процесс развития тех же сюжетов: в «Мастере» мы находим следы движения от синоптиков к Иоанну, от легенд о Фаусте к Гете и даже крошечку робинзонады — в истории Мастера... Я уж не говорю о том, что, словно по указанию профессора Виппера, эти сюжеты использованы как центральные и идеологические*.

Впрочем, все это еще предстоит если не доказать, то проиллюстрировать. Больше нам не придется обращаться к работам Р. Ю. Виппера, поэтому замечу сейчас, существенно раньше основного анализа: воззрения этого ученого на Евангелия, знак равенства, который он ставил между вероисповедными документами и художественным словом, кажется мне чрезвычайно близким булгаковскому пониманию и религии, и литературы.

Отступление имеет прямое отношение к теме главы, Воланд пересказал двум литераторам не просто новый вариант вероисповедного документа, а блестящее литературное произведение. Поставим себя на место слушателей: мы были бы очарованы и потрясены до глубины души; само литературное качество делает рассказ о суде Пилата доказательным. По Булгакову, литературное совершенство делает иные доказательства ненужными — как и сказал Воланд, предваряя свой рассказ: «И доказательств никаких не требуется... Все просто: в белом плаще...» Но Берлиоз, редактор, то есть ли-

* «Робинзон» Дефо используется очень отдаленно, но существенно. Мастер одинок, но спокоен, пока он сидит один в своем подвале. Он счастлив, когда появляется «Пятница» — Маргарита, однако с нею как бы врывается большой мир и начинаются бедствия.

тературный судья, один из пестователей русской словесности, не замечает ни гениальности, ни теологических и исторических глубин его рассказа. Не понимает двойного указания на специалистов, Штрауса и Виппера, которых ему следовало бы знать. Он снова требует доказательств, ибо его не интересует ничто, кроме его служебной задачи — опровергнуть существование Иисуса.

И Воланд кончает диспут: оппонент фактически вышел из игры. Но попытки контакта еще не прекращены. Сидя между двумя русскими литераторами, он принимается изображать литературный персонаж, который должен быть им знаком, — черта, привидившегося Ивану Карамазову.

8. ДОСТОЕВСКИЙ: ПЕРВАЯ МЕТКА

Воланд говорит: «...Я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте...» (460).

Карамазовский черт декламирует: «Я был при том, когда умершее на кресте слово восходило в небо...»* Булгаков не прибег в этом случае к откровенной кальке; соотношение Воланда и черта Ивана достаточно сложно — что ясно без комментариев. Контакты намечаются тонкими ходами с самого начала сцены на Патриарших. Берлиозу предъявляется «клетчатый» Коровьев — карамазовский бес носит клетчатые панталоны. Воланд подчеркнуто заканчивает свой рассказ обращением к Ивану Бездомному, которому очень скоро, в пятой и шестой главах романа, будут даны черты Ивана Карамазова. Необыкновенно изящный ход: безумие Карамазова — причина явления черта. В «Мастере», как и подобает, это перевернуто: Бездомный сходит с ума после явления дьявола. Он начинает искать сатану под ресторанными столиками, крича: «Я чувю, что он здесь!» — подобно Карамазову, который в суде ищет свидетеля «с хвостом»: «...Он, наверно, здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами» (с. 226). (Превращение зала су-

* Ф. М. Достоевский, т. 10, с. 177. Далее до конца главы страницы даются в тексте.

да в ресторанный залу — деталь практически незаметная, но в одной из следующих глав мы увидим, что она связана и с темой суда, и с темой литературы.)

Все это нельзя трактовать в лоб, как и любой эстетический ход, подчиненный высшей логике художественного текста. Поэтому пока укажу лишь на часть параллелей между началом «Мастера» и образом бредового черта из «Братьев Карамазовых».

В начале романа Иван Бездомный и Берлиоз еще единомышленники; Иван согласен с редактором «на все сто». Достаточно очевидно, что, споря с Берлиозом, Воланд желает склонить на свою сторону Ивана. Такова вторая подоплека сцены на Патриарших прудах. В сущности, не Берлиозу, закоснелому в грехе идеологии, а «девственному» Ивану Бездомному Воланд говорит: «И доказательств никаких не требуется», — подразумевая свое существование.

Но это говорится в присутствии Берлиоза, человека, олицетворяющего духовное насилие, официального пропагандиста безбожия.

В «Братьях Карамазовых» Иван отказывается верить в существование черта, появившегося перед ним, а тот ему ласково заявляет: «А не верь. ...Что за вера насилием? При том же в вере никакие доказательства не помогают, особенно материальные. Фома поверил не потому, что увидел воскресшего Христа, а потому, что еще прежде желал поверить. ...Тот свет и материальные доказательства, ай-люли! И наконец, если доказан черт, то еще неизвестно, доказан ли бог?» (с. 162).

Все это, в сущности, Воланд мог сказать — и сказал, только не так развернуто. В качестве комментария к его скупой речи особенно важна последняя цитированная фраза карамазовского черта. Воланд в контексте «Мастера» действительно «доказан» — а о Боге этого сказать никак нельзя. Более того, Воланд во многом занимает традиционное место Божества (к этой подмене мы не раз еще вернемся). Он сам на это родство указывает, обращаясь уже к Берлиозу: «Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! ...Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство...» Как бы прямым продолжением этого периода выглядит заявление карамазовского беса: «Это в бога,

говорю, в наш век ретроградно верить, а ведь я черт, в меня можно» (с. 169).

Здесь просятся такие комментарии. Черт утверждает, что говорил это редактору, который не желал опубликовать его письмо в газете... Говорил уместно — намекая на волну безбожия и бесовщины, поднявшуюся, по мнению Достоевского, в России. Но ведь во времена Булгакова эта волна была стократно выше и сильнее! Так что Воланд воистину на сей раз обращается к редактору Берлиозу, «умоляя» его поверить, что явился свой — не Бог, а дьявол...

Так, отдаленными и тонкими ассоциациями с Достоевским, впервые проявляется в романе намек на дьявола, родственного человеческому сообществу. Разумеется, эти ассоциации можно рассматривать как еще один прием, с помощью которого Воланд самодемонстрируется; и как вопрос к двум литераторам, подобный тому, что вскоре задаст Ивану Мастер: хоть Достоевского вы читали?

9. ВОЗВРАТ: ГЕРБЕРТ АВРИЛАКСКИЙ

Мы прошли мимо еще одного пункта в диспуте, последнего в первой главе романа. Воланд задает уже не теологическую, а историографическую загадку, когда представляется Берлиозу и Бездомному: «Я — специалист по черной магии. ...Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист» (454, 435).

Отметим для начала один из булгаковских беглых мазков: «государственная библиотека». Насквозь пролитературенный сатана не может обойтись без библиотеки, он лжет-не-лжет; конечно же, никто его в библиотеке не ждет и никаких рукописей показывать не собирается, но прощаться-то он с Москвой будет, сидя на крыше Румянцевского музея, Центральной библиотеки им. Ленина.

Теперь о сути этой очередной загадки сфинкса. Персонаж выбран идеальный, даже имя звучит великолепно, — так и видишь чернокнижника в колпаке, изрисованном знаками зодиака. На деле же Герберт не был чернокнижником, и

лишь после его смерти создавалась легенда, якобы он занимался черной магией. И другая легенда, предшественница бродячей легенды о Фаусте: Герберт-де продал душу дьяволу и появлялся в сопровождении черта, принявшего облик черного пуделя.

Исторический, а не легендарный Герберт был достаточно гнусной личностью, и воистину только сатана, «единственный специалист», в состоянии с ним разобраться.

Во всех известных мне источниках, кроме «Брокгауза — Ефрона», его называют либо просто «Герберт», либо по имени, взятому им в сане Папы Римского: Сильвестр II. До того он был важным церковным сановником и наставником будущего императора Германской империи Оттона III. Сверх всего, он был знаменитым математиком и астрономом. Цитирую русского исследователя Николая Бубнова*: «Герберт был несомненно одним из самых выдающихся научных, политических и церковных деятелей своего времени. ...Способ счисления, умножения и деления чисел, который он преподавал в Реймсе... составляет эпоху в истории математики». Далее Бубнов сообщает, что как духовный и светский политик Герберт был удивительно беспринципен. Уроженец Франции, он большую часть жизни отстаивал интересы Германии; интриговал против правящей династии Каролингов; при его участии французский престол заняла новая династия Капетингов и т.д.

В духовных вопросах он был не более порядочен. Когда папа не пожелал утвердить его главою Реймской епархии, он стал писать письма против папской власти; видимо, блестящие. Бубнов замечает: «Сочинения эти были несколько веков спустя драгоценной находкой для протестантов, которые и напечатали их впервые в 1567 и 1600 годах». Сам Герберт, став папой, с наивностью, характерной для крупных политиков, забыл о своих антипапистских воззрениях.

«Он был глубоко убежден, что единственная прочная, сильная и законная политическая власть на земле есть

* Н. Бубнов. Сборник писем Герберта как исторический источник, т. I. СПб., 1888. Работа названа в списке литературы к статье «Брокгауза».

власть императорская» и что церковь должна этой власти подчиняться. Не важно, был ли он прав применительно к своему месту и времени, но Булгакову такая позиция отвратительна. Машина Римской империи в «Мастере» изображена как некое абсолютное зло, источник беззаконий, погубивших Иешуа Га-Ноцри.

С полным правом сказал Воланд-сатана, что он — «единственный в мире специалист» по такому беспринципному интригану. Не знаю, читал Булгаков книгу Бубнова или статью «Герберт или папа Сильвестр II» А. Горового в «Известиях Киевского университета» за 1886 год. Но это не особенно и важно — основная информация имеется в статье «Брокгауза и Ефрона», причем на нее Булгаков прямо указывает, применив двойное имя Герберта.

Ложь Воланда, как мы видели, шита белыми нитками — для образованного человека, разумеется... Оппонент должен был поднять брови: вы, мол, имеете в виду знаменитого Сильвестра Второго? Неужто он и впрямь оказался чернокнижником? Очень странно... Либо так: простите, он как будто был математик?

РЕЗЮМЕ О СУДЕБНОЙ ПРОЦЕДУРЕ

Все тесты Воланда, предъявленные Берлиозу, построены по одному принципу, достойному Сократа. Дается неполная и/или искаженная информация, с тем чтобы оппонент ее сначала опознал, затем дополнил и исправил. «Сократовость» приема в том, что, даже найдя правильный ответ, оппонент получал не подтверждение, а опровержение своих дефиниций. (Например, понять, почему Воланд «специалист» по Герберту, он мог, лишь признав в собеседнике дьявола.)

Этот принцип выдерживается не только в словесных, но и в знаковых тестах. «Божье око», помещаемое обычно на иконах, здесь выложено бриллиантами по золоту портсигара; чудо с вином редуцировано до чуда с папирусами.

Вопрос: добросовестен ли этот способ судебного следствия?

Формально, с точки зрения настоящей судебной практики, — нет. Но суд-то ведь был особый. Буффонадность была в некотором роде вынужденная: как спорить всерьез о вере, если

противная сторона в принципе отрицает возможность обсуждения? Но в понятии Воланда — и Булгакова — спор этот может быть только предельно серьезен. Традиционно такой спор может быть только софистическим, суждения должны опираться на мнения признанных авторитетов. Такой тон Воланд и задал с самого начала. Противной же стороне следовало помнить, что ввязываться в теологический диспут, не зная подлинных текстов, нельзя; это заведомый проигрыш спора. Воланд его и прекратил, когда убедился в некомпетентности оппонента.

10. О ДОБРОСОВЕСТНОЙ ТЕОЛОГИИ

В аргументации Воланда, впрочем, заметны слабые места. Ладно, Берлиоз проявляет непростительную неграмотность. Нельзя пользоваться аргументами большой теологии и историографии, вырывая их из системы воззрений авторов; негоже пользоваться трудами ученых как дубинкой. Это — обман и ложь, бесчестное обращение с объектом пропаганды, — да и с учеными, хотя бы и умершими. Все так, но ведь и в доводах самого Воланда заметен разрыв. Воланд и его соавтор, Мастер, кажутся недобросовестными историографами — а следовательно, в вопросе о бытии Христа, и недобросовестными теологами. Их рассказ о Иешуа Га-Ноцри противостоит истории в важном пункте: проповедник, не имевший своей школы, вряд ли мог оставить существенный след в памяти людей и положить начало христианской религии.

Возражение очень сильное. Не бывало такого в истории, не встречались еще великие реформаторы, не оставившие потомкам ни действующей организации, ни хотя бы книги. Евангельская версия, по которой Христос создал активную, структурно организованную группу последователей, без сомнения, много предпочтительней. Св. Павел, Магомет, Мартин Лютер тоже создавали организации.

Это возражение не парируется как будто никакими историческими построениями. Теологически — сколько угодно; например, Богу не нужны мирские организации для утверждения своего Слова. В системе «Мастера» возможно и зер-

кальное положение: о наследии Иешуа Га-Ноцри озаботился Воланд так же, как он восстановил утраченную книгу Мастера. Это даже вероятней предыдущего софизма.

Однако можно показать, что версия Булгакова опирается на историографическую платформу, созданную чрезвычайно почитаемым историком.

Начать придется издалека.

Научная христология в России всегда была не в почете. До 1917 года — из-за церковной цензуры, после — из-за атеистической цензуры. В XX веке были два маленьких окошка во времени, когда христологи могли публиковаться относительно свободно, — между 1907 и 1925 годами. Во втором периоде известный историк, впоследствии академик Сергей Александрович Жебелев перевел на русский заключительную главу II тома фундаментального труда Эдуарда Мейера*. Книжечка должна была произвести большое впечатление на специалистов и дилетантов. К тому времени на книжном рынке утвердилась монополия «мифологистов», яростно отрицавших историчность Иисуса, и вдруг среди древсов и немоевских появляется труд крупнейшего историка, в котором Иисус рассматривается как историческое лицо! Вот характеристика, которую ученый переводчик дает труду и его автору: «На эту тему всякого рода лицами написано очень много всякого рода книг. Среди них труд Эд. Мейера займет, бесспорно, одно из самых почетных и видных мест; за это говорит и имя автора, и — еще в большей степени — характер и выполнение самого труда. ...На ученом небосклоне Эд. Мейер — звезда первой величины. В той области, которая является предметом его специальных занятий, в современном ученом мире Эд. Мейер — солнце»**.

Отвлечемся пока от историографической проблемы Христа и сравним теологический стержень «Мастера» с идеями Мейера. Наиболее заметная черта булгаковской «теологии» — огромное значение, придаваемое сатане. Воланд по власти едва ли не превосходит Бога (в посюстороннем мире

* Эдуард Мейер. Иисус из Назарета. Перевод с нем. и послесловие к переводу С. А. Жебелева. Петроград, 1923, с. 56.

** Эдуард Мейер. Иисус из Назарета, с. 47.

наверняка). Идея эта отнюдь не нова — да и что можно найти нового в христианской литературе? Но такая теология не противоречит наблюдаемым социальным фактам: добро уживается со злом, сатана — с Богом; мир принципиально един, хотя и дуалистичен: сатана властвует на земле, Бог — в некоем идеальном загробном мире. Две тысячи лет назад было то же самое: Бог Сын оказался на земле бессилён в сравнении с сатаной*. В этом пункте теологическая концепция подпирает историческую — концепцию незаметного Христа, с которой мы начали и в которой, по нашему мнению, имеется противоречие.

Так вот, историк Эд. Мейер трактует христианство очень похоже на Булгакова. «На самом же деле, учение Иисуса и все христианство, невзирая на вполне определенно сформулированный в его сознании монотеизм, представляет собою ярко выраженный дуализм. ...Позднейшее иудейство и опирающееся на него христианство, несмотря на официально признаваемый монизм... в практике реальной жизни являются всецело дуалистическими религиями. ...Фактически сатана есть властитель этого мира. Всемогущество божие, в сущности, ограничено царством Божиим (civitas dei): это — идеал, который никогда не может быть осуществлен при существующих условиях. ...Получилось внутреннее противоречие, с которым богословие непрерывно боролось, но разрешить это противоречие не могло»**. Вторая выделенная фраза совершенно точно передает суть спора Иешуа Га-Ноцри с Пилатом. Иешуа пророчесствует создание идеального «царства истины и справедливости», в ответ на что Пилат кричит: «Оно никогда не настанет!»

Разумеется, трактуя христианский догмат, историк Мейер не исходил из него при конструировании модели палестинских событий; ни Бог, ни дьявол на его сцене не появляются; описание деятельности Иисуса у Мейера очень близко к каноническому: Иисус имел последователей, его приветствовали толпы, он стоял во главе сильной организации и

* Теология «Мастера» сложнее; здесь она лишь обозначается — в первом приближении.

** Иисус из Назарета, с. 28, 29. Далее до конца главы страницы в скобках.

действовал как «полномочный властитель общины в противовес ее верховным руководителям». Как будто проповедник-одиночка Га-Ноцри совсем не похож на мессию по Мейеру. Но в заключительном абзаце своего труда знаменитый историк внезапно превращает Иисуса в одиночку после смерти! «Казалось, с казнью Иисуса дело его погибло; его приверженцы разбежались во все стороны. Можно было ожидать, что о нем, спустя немного лет после его смерти, совершенно забудут», ибо многие проповедники в те смутные для Иудеи времена вызывали «такое же, а то даже и более сильное возбуждение, какое вызвал он», но исчезли из исторической памяти бесследно. Ну, здесь не все понятно. Причиной, по которой Иисус не был забыт, обычно полагают оставшуюся после его смерти жизнеспособную организацию, описанную в «Деяниях апостолов». По каким-то соображениям (наверное, раскрытым в III томе его труда) историк считает эту версию маловероятной и предлагает свою. «В этом сказывается могучее значение его личности. То впечатление, которое Иисус оставил в простых людях, его сопровождающих, не давало им покоя, пока они, для выражения того непостижимого, что они пережили, не нашли, как они полагали, искупительных слов. Это и обеспечило им мировой успех» (с. 45, 46).

«Могучее значение личности» — вот в чем соль, эти три слова мог написать на своем знамени Булгаков! Нет сомнения, Левий Матвей, единственный ученик и наследник идей Га-Ноцри, сопутствовал ему не из-за идей — которые едва был в состоянии понять и «перепутал», — но из-за обаяния личности учителя, которое чувствуем и мы, читатели. Еще сильнее это видно, пожалуй, на примере Пилата, который действительно «мыслей не разделял», даже активно им противился — но обаянию поддался всецело. Булгаков довел гипотезу Мейера до крайнего выражения, до демонстрационной формы. Если организация, созданная Иисусом, не совершила главного дела, не подхватила и не понесла идей Христа, а вся заслуга принадлежит его личным качествам, то долой апостолов, долой восторженные толпы, кричащие «осанна!». Они не нужны, ибо только заслоняют — в литературе — «могучее значение личности»...

Таким образом, нельзя считать Булгакова — и Мастера, и Воланда соответственно — недобросовестными историками: их рассказ опирается на авторитет Эд. Мейера. И «теология» Булгакова опирается на него же.

Как уже говорилось, образ Иешуа сформирован в основном по Талмуду — от биографии до идей. Его максима «все люди добрые» афористически выражает требование любви ко всем людям, сформулированное в иудейском законе. Об этом требовании Мейер пишет: «Точно так же и иудейская этика ставит эти заповеди в центре всего. Слова Иисуса... «Как вы хотите, чтобы люди поступали с вами, так вы поступайте с ними»... читаются точно так же в книге Товита и у Филона, передаются так же Гиллелем и другими», и далее: «Лишь в лице Иисуса совершается полное превращение закона в ту религиозную этику, к которой стремились иудейские предшественники Иисуса...» (с. 14, 15).

По Эд. Мейеру рисует Булгаков и религиозное кредо Иешуа. «Религиозное мировоззрение Иисуса — вполне мировоззрение фарисеев» (с. 8). Принадлежность Иешуа к секте фарисеев Булгаков показал двумя высказываниями: «Бог один... в него я верю» и «Смерти нет».

11. РЕЗЮМЕ ПРЕДЫДУЩИХ ГЛАВ, РАЗМЫШЛЕНИЯ

Итак, что нам удалось узнать о Воланде? Шутовство пока выносится за скобки: буффонада пронизывает все поведение компании Воланда, и с этим придется разбираться отдельно. Сейчас подчеркнем то серьезное, что Булгаков прятал под балаганным смехом: Воланд есть судья человек.

Судейское качество противопоставляет его Мефистофелю, который всегда действует противоположно.

В аспекте этико-философском выделяется чрезвычайно своеобразное построение. И в теологическом, и в традиционном смысле европейская культура ассоциирует понятия «Бог» и «суд»: А здесь — «дьявол» и «суд». Мы затем и приложили столько усилий, разбираясь, добросовестен ли Воланд, чтобы убедиться, что суд его не только грозен, но и справедлив, нравственен.

Воланд носит судейскую мантию Бога Отца и Иисуса, Бога Сына. Теперь можно заявить, что эта подмена обозначена в романе уже в момент, когда булгаковский Иисус отказывается от какого бы то ни было суда над людьми. «Все люди добрые» — следовательно, ни один человек не может быть осужден. По канону же именно Иисусу принадлежит право земного суда (Иоанново речение: «И дал Ему власть производить и суд, потому что Он есть Сын Человеческий»^{*}). Вопрос о Божьем суде над людьми — проклятый вопрос христианской этики. В «Евангелии Михаила Булгакова», особенно в 3-й главе, эти проблемы были рассмотрены, и был сделан вывод, что Булгаков отстраняет своего бога — в обеих ипостасях — от гибели Иешуа-Иисуса. Даже локальный материал 2-й главы «Мастера» дал возможность предположить, что в смерти Иешуа повинен не Бог Отец, а дурное социальное устройство, персонифицированное в Пилате, но проявившее свою черноту в дурном, фальшивом суде.

В Ершалаиме высшего судьи нет. В Москве он появляется. И хотя уже понятно, что его суд, при всей чертовщине и шутовских вывертах, есть суд верный, необходимо задаться вопросом: ежели суд все-таки дьявольский, то, возможно, он тоже дурной и фальшивый? Может быть, мы не все поняли? Необходимо сделать и следующий шаг — от теологии к практической этике — и спросить: зачем суд сделан дьявольским? Не усматривается ли в этом неприятие судебной процедуры как таковой? Ведь сюжет «Мастера», собственно говоря, можно рассматривать как цепь судов и наказаний, протянутую от первой главы до последней, до помилования Пилата. Особый интерес представляют три первые главы, которых мы успели коснуться.

Эти главы можно назвать судебной прамбулой «Мастера и Маргариты». В ней идут три важнейших суда: над Берлиозом, над Иешуа и над Пилатом — причем последний есть суд совести. Судами, описанными в прамбуле, очерчивается фундаментальное положение булгаковской этики: законы нравственного поведения выше государственных установлений. (Самоосуждение Пилата заметно в сцене на

^{*} Ио. V, 27.

помосте, где он боится взглянуть на осужденных по закону. Его вина совпадает с виной Берлиоза: оба рабски подчиняются государственному стандарту поведения.) Кроме того, Иешуа осужден одновременно и по закону, и противозаконно*. То есть картина создается противоречивая. Не всякое моральное суждение разумно; не всегда можно отрицать важность соблюдения закона. Наконец, вводится понятие дурного закона.

Итак, намечены три позиции для дальнейшего анализа: вопрос о справедливости Воланда, вопрос о суде вообще, вопрос о соотношении морали и закона.

Поскольку уж мы заговорили об условной преамбуле, затронем и другие ее особенности. Воланд, единственная сквозная фигура, действующая на всем протяжении «московских глав», только здесь действует в прямом смысле этого слова, не передоверяя ничего своим слугам. В преамбуле сильнее всего проявляется его «пролитературенность» — наиболее отчетливо заметны контакты с образами-прототипами (а мы ведь еще не все упомянули!). Тут же через Берлиоза вводятся важнейшие историко-теологические источники; практически вся «культурная свита» романа, рассмотренная в «Евангелии Михаила Булгакова», привязана к первой и второй главам, а теперь добавилось еще несколько книг. Преамбула содержит блистательнейшее из произведений Булгакова — главу «Понтий Пилат», которой одной было бы достаточно для бессмертной славы, главную часть «романа о Пилате» — самостоятельного литературного произведения, действующего в «Мастере», как второй сквозной герой — появляющийся, правда, чуть позже Воланда, но уходящий зато с подмостков последним, фразой: «...Жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат». Роман Мастера назван героем не для красного словца: он как бы имеет собственное поведение — приносит сюрпризы, как выразился Воланд. Он умирает и воскресает, ему сулитися бессмертие; Маргарита любит его, как живое существо, Иван Бездомный мечтает о нем; он поворачивает всю судьбу Мастера и Маргариты, он видится во сне.

* См. «Евангелие Михаила Булгакова», гл. «Закон об оскорблении величия», фрагмент из Тацита.

Не забудем и о Берлиозе, действующем только в преамбуле, а он ведь — персонаж чрезвычайно значительный; он по весу уступает лишь Волянду, Иешуа и заглавным героям; как и последние, он фигурирует в «Мастере» и после своей гибели.

* * *

Направление последующего анализа мы обозначили; расшифровка загадки Воланда по-прежнему будет основной задачей. Однако же следование за текстом теперь становится невозможным: далее, вплоть до финальных сцен, нет ни одного значительного куска действия, ведомого Воляндом. Фразы, беглые замечания — ими приходится довольствоваться. Попытаемся продолжить линию аналогий с Мефистофелем. Метки, которые были разобраны в 1-й главе этой работы, указывают путь — сравнение сфер власти двух литературных дьяволов.

12. ВОЛАНД, МЕФИСТОФЕЛЬ, СИМВОЛИКА

Маргарита считает Воланда всемогущим: «Ничто не исчезало, всеисильный Воланд был действительно всеисилен...» (714). Оно так — но вроде бы и не так. Маргарита провозглашает: «Всеисилен!» — не ведая еще, что на закате подступающего дня Воланд пришлет Азazelло за нею и Мастером, заберет их в покой смерти — ибо он бессилен дать им счастье или хотя бы покой на брэнной земле... Недаром сам Воланд оценивает свои прерогативы неопределенно: «...Наши возможности довольно велики, они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие, люди» (699). Теоретически всемогущество неразделимо со всеведением; чтобы все мочь, надо все знать. Доказывать это, очевидно, не нужно. Так вот, знает Воланд чрезвычайно много. Он имеет под рукой весь земной шар в миниатюре: «странный, как будто живой и освещенный с одной стороны солнцем глобус» (669). Это символ всеведения и одновременно державный знак земного властителя.

«Странный глобус» приводит нас к «Фаусту». Аналогия тоже странная: с шаром, которым играют обезьяны, прислу-

живающие ведьме. «Вот шар земной, // Как заводной // Кубарь негромкий, // Внутри дупло. // Он, как стекло, // Пустой и ломкий. // Вот здесь пятно // Освещено, // А здесь потемки»*. (В оригинале, с которым, по-видимому, работал Булгаков, это звучит по-иному. «Das ist die Welt»** — «Это — мир», декламирует обезьяна; взамен «освещенного пятна» в оригинале: «Hier glänzt sie sehr // und hier noch mehr» (2408, 2409), т.е. «Здесь он блестит очень, а здесь еще больше» — Борис Пастернак, видимо, сдвинул образ в ту же сторону, что и Булгаков: «мир» превратился в уменьшенный до размеров игрушки земной шар, а блеск поверхности, свойство самого шара, — в традиционную символику света и тени.)

Диковинная трансформация! Игрушка демонов низшего ранга превратилась в главный инструмент владыки всех демонов...

Символическая смена функций и значений вещей — постоянный прием Булгакова в «Мастере». Примус, бытовой прибор, ревевший в каждой московской кухне 30-х годов, становится игрушкой Бегемота, демона, кога — а кошка есть символ дома. Скромный домашний работяга оборачивается игрушкой — но демонической, и вот из него вырывается карающее и очищающее адское пламя. «Helft! Feuer! Helft! Die Hölle brennt!» — «ад пылающий!», как кричит в кабачке прощательный Зибель (2299)...

Поразительно, что почти любая символическая подмена вещи так или иначе, по длинной или короткой цепи ассоциаций, приводит к «Фаусту». Разящая шпага Мефистофеля, взявшего на себя роль уличного убийцы, в руках Воланда становится тростью и мечом судьи; в руках Азazelло — вертелом.

Все вещи-символы претерпевают двойную трансформацию; они возвышаются и принижаются одновременно. Примус есть символ «ужасов житья в совместной квартире», и он же — символ ада. Шпага принижается до вертела — и становится символическим мечом владыки. Колдовской хрупкий

* Фауст, с. 117. Далее страницы указываются в тексте в скобках.

** Goethe. Faust, z. 2402. Здесь и далее немецкий текст «Фауста» дается с указанием номера стихотворной строки.

шар, означающий у Гете, по-видимому, бренность мира, принижается, становясь чем-то вроде школьного глобуса — но зато служит всеведению самого сатаны.

«Освещенный с одной стороны солнцем» — следующий фаустианский символ, также чрезвычайно усиленный. Воланд не может видеть прямого света солнца, но отраженный свет, особенно от луны, — постоянный спутник его самого и его подданных. А Мефистофель всего лишь не выносит сильного света; Фауст, впавший в зависимость от дьявола, предпочитает иметь солнце за спиной. Булгаков применил и фаустианский образ луны, «остающейся все время в зените» (в «Фаусте» — в сцене на берегу Эгейского моря, в местах, на которые власть Мефистофеля не распространяется). Во время бала Воланд останавливает время — и луна не движется. «Праздничную полночь приятно немного и задержать», — комментирует владыка. В символической игре с солнцем, светом, луной и тьмой освещенный «глобус», крошечная модель земного шара, занимает особое место. Вспоминается Иоаннова максима: «И свет во тьме светит, и тьма не объела его». Воланд, сатана, традиционно отождествляемый со тьмой, здесь пользуется светом для осуществления своей власти.

Итак, для всевластия необходимо всезнание — с этого мы начали. Мефистофель от всезнания отказывается кратко и решительно: «Я не всеведущ, я лишь искушен». Рассудим — а к чему Мефистофелю, при его занятиях, всеведение? Он много лет возится с единственным «клиентом», Фаустом, а прочие земные дела текут без его участия. Функция его не глобальная, а узкая, исполнительская — заполучить душу любимого божьего раба. Глобальных интересов у него быть и не может. Вынужденный услужать Фаусту, быть при нем мастером развлечений, он бездельничает и сам не упускает случая повеселиться. Но в системе понятий «Фауста» такое легкомысленное поведение как раз и обозначает поведение вассала — а не господина. Устами Фауста великий поэт утверждает, что нельзя «в лице одном и царствовать и наслаждаться», что «властелин довольствоваться должен властью» (с. 407).

Воланду наслаждаться некогда. В немногих случаях, когда он показывается на сцене (а случаев таких, как сказал бы сам

Воланд, ровно семь), он неизменно занят каким-то делом. Мефистофель развлекается на двух шабашах — немецком и «классическом» — и сам устраивает празднество; Воланд дает единственный бал, на котором практически непрерывно исполняет свои владычные обязанности и даже во время шахматной игры не отрывается от глобуса.

Поставим еще одну зарубку на память, вопрос: если Воланд-владыка всегда в трудах, то почему он сидит, по видимости, без дела: «Положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя» — в позе «Мефистофеля» Антокольского? Что делает он на крыше «одного из самых красивых зданий в Москве», когда смотрит на «необъятное сборище» московских домов? (775). О чем думает — об очередной мефистофельской шутке? Ох, вряд ли... И думается, худо должно быть тому — или тем, — о ком владыка задумался...

Еще более разительны отличия в манере поведения этих двух дьяволов. Сходство заметно сразу — язвительная шутливость, правда, своя у каждого, — а вот к расхождениям надо приглядеться особо.

Мефистофель по поведению — демократ, если так можно выразиться. На той же Вальпургиевой ночи он, будучи одним «из признанных владык», старается не выделяться из общей толпы, не хочет присоединиться к адской знати, собравшейся на вершине горы, и его в толпе затирают, как самого последнего из его же гостей! Лишь тогда он вспоминает о своем нобилитете и кричит: «Дорогу! Господин Фоланд идет!» («Platz! Junker Voland kommt» (4023), то есть пускает в ход тайное имя, известное только своим, — произносит его, как заклинание, единственный раз во всей трагедии.

Имя «Фоланд» — по-старонемецки имя черта, — чуть переозвученное: первая буква вместо «фау» — «дубльвэ» — передано булгаковскому сатане, как имя явное, для всех.

Свита никогда не произносит этого имени, ограничиваясь почтительным «мессир». Все это не пустые игры. Даже собирательная кличка «черт» весома, и произносить ее опасно (в «Мастере» это не раз обыгрывается). Собственное же имя данного духа — важнейшая штука в магии; от века есть поверие, что человек, знающий тайное имя демона, имеет над ним власть. Могушественный маг Фауст первым делом

осведомляется об имени Мефистофеля, и тот в ответ пускает свою первую отравленную стрелу: намекает, что Фауст сию минуту искажил первый стих Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово» перевел как «В начале было Дело», т.е. пренебрег словом о Боге, — так что ему в имени дьявола?.. Фауст резонно возражает: «У вас по имени его // Узнать возможно существо, // Что выступает ясно тут, // Коль вас Бог мух, Губитель, Лжец зовут»*.

(В контексте «Мастера» примечательно, что «Губитель» /Verderber/ — перевод на немецкий имени Аваддона; к этому библейскому персонажу мы скоро обратимся.)

Мефистофель, ускользя от ответа, произносит слова о некоей силе (их Булгаков и вынес в эпиграф).

Итак, секретное имя Мефистофеля, поначалу скрытое даже от Фауста, произносится на всех московских перекрестках. Один из острейших булгаковских парадоксов: настали времена, когда владыка преисподней ставит свое тайное имя на афишах и на визитной карточке — лишь бы узнали! И конечно, как обычно, здесь есть и иной смысл: вся Москва не помнит «Фауста», никто не знает имени — кроме Мастера, добровольно запершегося в доме скорбных главою...

Итак, «Место господину Фоланду!». В аналогичной сцене «Мастера», на дьявольском шабаше в Москве: «...Гости несметной толпой теснились... оставив свободной середину зала... молчание упало на толпы гостей. ...Он шел в окружении Абадонны, Азazelло и еще нескольких похожих на Абадонну, черных и молодых» (688).

Разница колоссальная! Вместо визга, хохота, неистовой разнузданности — молчание, преисполненное почтения. Вместо толкотни — свободное место, на которое мессира проводит охрана, «черные и молодые». Деталь современная; владыки XX века нигде не появляются без таких «молодых людей, смутно чем-то напомнивших Маргарите Абадонну» (679).

Нет, «Мастер» — книга не для однократного чтения... Сцена бала, на которой только и проявляется по-настояще-

* Гете. Фауст, часть первая. Пер. В. Брюсова. М. — Л., 1932, с. 71.

му владычная суть мессира Воланда, помещена в самом конце книги. А до того суть прикрыта дополнительными масками (главная — его кажущееся сходство с Мефистофелем). Он поселяется скромно — не во дворце, а в небольшой квартире в московском доме не первой руки. Вместо трона у него потертое кресло; он лично является на сцене театра (как и Мефистофель); он не брезгует беседой с театральным буфетчиком — да и свита у него самая скромная.

О свите речь будет впереди. В ней-то, в трех чертях и одной ведьме, и обнаруживается владычная суть мессира — правда, тоже для тех, кто знает имена. Пока же — о параллелях с Мефистофелем.

Этот черт дьявольски многолик. Он непрерывно общается с людьми — каждый раз в ином качестве. Среди людей он держит себя человеком: с гуляками он забуддыга, остряк, исполнитель веселых куплетов; с императором — маг и мастер развлечений; с Фаустом — сводник, слуга, чичероне, телохранитель со шпагой и ядом наготове, философ-наставник — словом, «что прикажете». В мире чертей и духов он столь же пластичен и универсален: ведьмы, демоны и герои античности — с каждым находит он общий язык. Он все делает сам, не чураясь грязной и унижительной работы, на что и обречен Богом...

Воланд всегда одинаков. Правда, он однажды притворяется профессором, а другой раз — «черным магом», но в обоих случаях притворства надолго не хватает, суть обнаруживается. Во всяком случае, он всегда остается самим собой.

Мефистофель традиционно возится с драгоценностями — это его почти что постоянное занятие: то отыскивает клады, то сулит их отыскать, то попросту грабит. (У Булгакова возня с золотом и драгоценностями в «московских главах» передана властям.) Мефисто традиционен, как простонародные черти у Гоголя. Например, связь его с подземными сокровищами, и та власть, которую имеет над ним каждый, знающий определенные заклинания.

Воланд противостоит фольклорной традиции в своем поведении. От бюргерских хлопот он избавлен совершенно, он неуязвим и, в сущности, никого к себе не подпускает — кроме тех случаев, когда ему как феодальному владыке приходится лично чинить суд. В феодальной же манере он сво-

бодней всего держится с шутом Бегемотом. О том, чтобы он кому-то служил, чтобы его подчинили чужой воле, и речи быть не может — «ноблесс обличж», как говаривал Бегемот... Ему сообщена еще одна деталь величия, специфически булгаковская. Он почти никогда не грубит и не ерничает (излюбленное занятие Мефистофеля и абсолютного большинства традиционных чертей). Воланд вежлив — с оттенком изысканности, что чрезвычайно похоже на королевскую вежливость Людовика-Солнца — в обеих булгаковских вещах о Мольере.

Итак, начав с предположительного всемогущества Воланда, мы пришли к его несомненному владычному качеству. Что же, не станем противиться сложившемуся течению мысли и пока удовольствуемся тем, что Воланд соотносится по величию с Мефистофелем примерно так же, как тот с мелким бесом из гоголевской «Ночи перед Рождеством».

Есть только одно исключение. Воланд не судит Мастера, он беседует с ним почти как с равным и даже уговаривает его, убеждает принять «покой». Этот казус придется обсудить отдельно, ибо он принадлежит другому ведомству, как сказал бы Воланд; здесь суд передан Иешуа. Но интересно, как говорит Воланд с посланцем Иешуа, Левием Матвеем, — пожалуй, он даже становится груб: «Без тебя бы мы никак не догадались об этом»... С посланцами высшей власти так не говорят, и, скорее всего, слова Левия: «Он... просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем», а затем: «Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже» (776) есть не вежливая форма приказа; грубиян Левий на сей раз говорит просительно, а в конце идет авторская ремарка: «моляще». Повидимому, Воланд не вполне подчинен Иешуа. (Очень возможно, что вся затея с Мастером — дело рук Воланда. Ведь для того, чтобы Иешуа прочел сочинение Мастера, понадобилось, чтобы Воланд приказал Бегемоту подать рукопись и провозгласил свое: «Рукописи не горят!» — и лишь после этого, на следующий день, Левий и является с просьбой от имени своего учителя.)

И последняя деталь: владыка ничего не делает сам. Его свита, кажущаяся скромной, делает все за него — а сверх того в необходимых случаях к ней добавляются: Абадонна, его

«черные молодые» и волонтеры вроде Маргариты, Варенухи, Наташи.

Итак, властительный дух, при котором служат мефистофельями — устроителями и убийцами, мастерами развлечений и охранителями, секретарями, прислужниками, палачами — чины его свиты.

13. СВИТА

Их всего четверо. «Я враг таких больших компаний!» — как говорил Мефистофель. Три демона-мужчины и прислужница, ведьма Гелла. Здесь очередной перевертыш: эти слуги пришли в роман опять-таки из «Фауста»: «трое сильных», силачи-наемники Рауфебольд, Габебальд и Гальтефест, и при них маркитантка Айлебойта служат Мефистофелю за деньги — долю военной или пиратской добычи. Дьявол вынужден покупать их услуги, что выглядит, пожалуй, и комично — где же его могущество? Услуги же их простые: «Кого ни встречу — в ухо дам // И съезжу кулаком по рылу, // А беглеца обратно сам // Доставлю за волосы силой»*. Этот монолог профессионального вояки Рауфебольда напрямую задал сцену избиения и похищения Варенухи в общественной уборной — воистину карнавальный перевертыш! Цепь притяжений-отталкиваний начал не Булгаков, а сам Гете, снабдивший ремарку «Входят трое сильных» сноской, по сути юмористической: «Кн. Царств, II, 23. 8». В Библии «трое сильных» — храбрейшие воины царя Давида, Божьего любимца; Гете превратил их в продажных наемников сатаны. Эта подмена, на мой взгляд, примечательна; булгаковской манере она совершенно соответствует.

Метка заимствования — слова Воланда о некоей маркитантке, с которой он «знался давно» (622).

Тройка «сильных» у Булгакова сместилась очередной раз, превратилась в трех лукавых, — но получила зато обратно свое библейское качество: беззаветную преданность монарху и готовность все сделать для него и за него. При этом

* «Фауст», с. 411. Далее до конца главы страницы в скобках, в тексте.

они из слуг Мефистофеля стали как бы расщепленным Мефистофелем; они выполняют все функции гетевского дьявола — и кое-что еще в запас. Воланд не участвует даже в главном деле, «извлечении» Мастера и Маргариты из тюрьмы земной жизни, он только распоряжается: «Лети к ним и все устрой». Азazelло «устраивает». Опять зеркальный перифраз гетевской трагедии. Ведь Мефистофель буквально в поте лица освобождает Фауста из тюрьмы стареющего тела, тюрьмы предрассудков, наконец, оков пространства и времени — когда сводит его с Еленой Прекрасной. Он же пытается выволить Гретхен из тюремного замка, спасти ее от казни, этого убийства во благо. Все это Мефистофель делает сам, так же, как убивает Валентина, подсовывает яд матери Гретхен, и даже ради любви Фауста к Елене отказывается от своего немецкого «я» и оборачивается Форкиадой, античным демоном, одною из сестер-горгон. Бедняге дьяволу придется проникнуть в «Чужой ад» ради Фауста.

У Булгакова все перечисленное делает слуга Воланда, Азazelло. Ему и придан облик Форкиады: «рыжий, с желтым клыком, с бельмом на левом глазу». (По греческому мифу, использованному Гете, Форкиады имеют один глаз и один зуб на троих. «Зажмурь свой глаз один и выставь клык, // И в профиль ты наш вылитый двойник», — говорит горгона Мефистофелю (с. 330).)

Итак, первый из «трех сильных» — Азazelло, он пользуется не шпагой, как дьявол XVI века, а «черным автоматическим пистолетом», но владеет своим оружием не менее виртуозно, чем Мефистофель шпагой («Я бьюсь как с дьяволом самим!» — воскликнул Валентин перед смертью). Мефистофелева шпага оставлена самому владыке как знак судейского достоинства, но знак амбивалентный — Воланд шарит ею под диваном, выгоняя шута, и ею же подает сигнал к казни — а палачом служит тот же Азazelло...

Этот герой в своем роде еще более химеричен, чем Воланд; во всяком случае, элементы, его создающие, кажутся на первый взгляд несовместимыми: наследник Мефистофеля и его же наемный слуга. Он характеризует себя почти теми же словами, что и первый из «трех сильных»: «Надавать администратору по морде, или выставить дядю из дому, или подстрелить кого-нибудь... это моя прямая специальность»

(643). Но — вот какая странность — камзол Мефисто тесен Азazelло. На этого черта-прислужника не замахнешься крепким знаменем — он рявкнет: «Отрежу руку!» — да и был таков. Потом, его имя; о важности имен для понимания символических систем «Мастера» мы только что говорили. Так вот, «Азazelло» — имя по звучанию итальянское; на деле же ему придано итальянское окончание*, а имя древне-еврейское: Азazel или Азazelь. Оно обозначает, что в химерическом естестве этого героя фаустианские элементы не являются главными деталями. Основу химеры, достойной украсить фронтон Нотр-Дам, составляет «демон безводной пустыни, демон-убийца» (795) — так рекомендует Азazelло сам Булгаков. Столь прямые указания в «Мастере» даются крайне редко, и всегда неспроста.

В «Брокгаузе—Ефроне», энциклопедии, почитаемой Булгаковым, имеется статья «Азazel»**. Там сообщается, что Азazelу приносили в жертву козла, и при этом еще одного козла отпускали в пустыню (отсюда «козел отпущения»***). От этой двойной жертвы пошла, по «Брокгаузу», жертва тела Христова. Далее сообщается, что по еврейскому преданию Азazel суть ангел, сброшенный с неба; что у древних христиан его имя было именем сатаны, а у арабов — злого духа.

Выходит, что на службе у Воланда состоит древнейший из дьяволов, сам претендовавший на трон сатаны.

Это — предельное возвеличение Воланда.

О других химерических элементах Азazelло чуть позже. Остановимся прежде на шестой фигуре булгаковского пандемониума, фигуре странной, ибо она в некотором роде

* Имя Азazelло и его слова: «Мессир, мне больше нравится Рим!» — вместе с обращениями «мессир» и «донна», возможно, являются указаниями на то, что Воланд имеет постоянную резиденцию в Риме. Такой поворот не неожидан — в православной и особенно в протестантской традиции очень принято отождествлять папский престол с сатанинским.

** Энциклопедический словарь Брокгауз—Ефрон, 1900.

*** В Библии: Лев. XVI, 8. Упоминается также в апокрифической «Книге Еноха», VIII и в талмудической литературе. См. также статью «Азazelь» в энциклопедии «Мифы народов мира». М., 1980.

эмансипирована от Воланда, и в некотором же роде ей подчинен Азazelло.

Вот сцена казни барона Майгеля: «Барон стал бледнее, чем Абадонна, который был исключительно бледен по своей природе, а затем произошло что-то странное. Абадонна оказался перед бароном и на секунду снял свои очки. В тот же момент что-то сверкнуло в руках Азazelло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши, барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди...» (690). Азazelло исполнил приговор Воланда, произнесенный несколькими секундами раньше, но обратите внимание — лишь после того, как Абадонна снял очки. Действительно — «что-то странное»: слуга и личный палач самого мессира, сам по себе могущественный дьявол, действует по сигналу третьего лица.

14. «АВАДДОН И СМЕРТЬ»

...С неподвижным взглядом,
Как белый мрамор холоден и нем,
Как Аббадона грозный, новым адом
Испуганный, но помнящий Эдем...

М. Лермонтов. «Сашка»

Абадонна уже был представлен читателю. Сначала — заочно. На глобусе Воланда взлетает клуб черного дыма, и Маргарита видит «маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка.

— Вот и все, — улыбаясь, сказал Воланд, — он не успел нагрешить. Работа Абадонны безукоризнена» (675).

Это странно и пугающе. Воланд редко отдает приказы о смертной казни, и то по строжайшему отбору и после суда (или, по крайней мере, приговора). А тут — убийство заведомо невинного существа, убийство ребенка! Может быть, это ответ на вопрос Ивана Карамазова — страдания детей идут от злодея-сатаны? Ведь мессир улыбается — радуется... Но вчитаемся внимательнее: «работа безукоризненна» — убит сразу; не страдая, обрел смерть. А смерти ведь нет —

как учил Иешуа Га-Ноцри... Не грешившее дитя без страданий попадет в рай, и мать с ним в смерти не разлучена. Быстрая смерть — милосердие; Мастера и Маргариту тоже спасают смертью. Вдумаемся — какое ужасное спасение!

В этом слышится мучительное противоречие: светлое «смерти нет» Иешуа, весеннее, радостное слово — и ребенок в луже крови.

Это — единственная точка в книге, где Воланд показывает себя настоящим дьяволом. Точка, в которой впервые появляется грозный, немой, мраморно-белый — по Лермонтову — демон-палач, стократ более страшный, чем Азazelло.

Боюсь, что мы ничего не поймем в «Мастере», если не найдем этического обоснования формулы Воланда: «Он не успел нагрешить». Судейская справедливость, любые рассуждения о двойственности понятий зла и добра рушатся, ибо сердцем мы знаем твердо: смерти ребенка нельзя радоваться.

Что же, начнем разбираться по привычному порядку. В «Брокгаузе» есть статья «Аваддон»: «Аваддон по евр. — уничтожение, прекращение бытия, нечто в роде буддийского нирвана, употребляется в Ветхом Завете синонимом смерти и преисподней: «Аваддон и смерть говорят...» (Иов, 28, 22), «Преисподняя и Аваддон...» (Притч. Сол. 15, 11). В Откровении св. Иоанна (9, 11) А. представляется особым духовным существом, как ангел бездны, «имя которому по-евр. Аваддон, по-гречески Аполион».

Итак, булгаковская трактовка Абадонны прямо идет из энциклопедии: уничтожение бытия есть вид нирваны, т.е. отрешения и спокойствия. Если обратиться к источникам, образ демона-палача станет еще насыщенной и грозней. Притчи Соломоновы как бы обосновывают три казни, исполненные по приказу Воланда в Москве (Берлиоза, Майгеля, Бенгальского): «Злое наказание — уклоняющемуся от пути, и ненавидящий обличение погибнет. Преисподняя и Аваддон открыты пред Господом, тем более сердца сынов человеческих»*.

Тройка казненных — литературный босс, шпион и бесстыдный враль конференсье — есть «уклонившиеся от пу-

* Притч. XV, 10, 11.

ти» и, разумеется, «ненавидящие обличение» своей скверны — такие уж у них профессии. Но «злое наказание» — через Аваддона — идет не от Бога, а от сатаны. И ему открыты «сердца сынов человеческих»...

По Апокалипсису, Аваддон — не «духовное существо», как почему-то оценил его автор статьи «Брокгауза». Он — руководитель одной из казней Страшного суда, царь чудовищной саранчи, вышедшей из «кладезя бездны». «И дано ей не убивать их (людей. — А.З.), а только мучить... В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них»*.

По Иоанну Богослову, Аваддон мучит без убийства, по Булгакову, Абадонна убивает без мучительства. Для Булгакова совершенно неприемлема главная апокалиптическая линия — Божье руководство мучительством. По Иоанну, ангел выпускает Аваддона из бездны. У Булгакова это делает Воланд. Снова сатана заменяет Бога...

Наконец, в Книге Иова — третья трактовка этого образа. «Откуда не исходит премудрость? и где место разума? Сокрыта она от очей всего живущего. ...Аваддон и смерть говорят: «ушами нашими слышали мы слух о ней». Бог знает путь ее, и Он ведает место ее»**.

В «Мастере и Маргарите» Воланд, сатана «знает путь ее и ведает место ее». Введя Аваддона-Абадонну в сферу власти Воланда, Булгаков еще раз подчеркнул то, что мы постоянно отмечаем: сатана заменяет Бога. Самый страшный из слуг Яхве стал самым ужасающим из слуг Воланда, учредителем войн. «Он на редкость беспристрастен и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам. Вследствие этого и результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковы» (675), — рекомендует его Воланд.

«Холодный и убежденный палач», как сказал бы Пилат; вернее — ледяной образ смерти.

Но сейчас нам интересней то, что Абадонна как бы не совсем подчиняется и сатане. В книгах Ветхого Завета Аваддон несколько эмансипирован от Вседержителя; «Аваддон и преисподняя», «Аваддон и смерть» обозначаются почти как

* Откр. IX, 5, 6.

** Иов. XXVIII, 20, 22.

самостоятельная область космоса — «открытая перед Господом», но не подчиненная ему непосредственно. Интонация такая: раз уж эта область «открыта», раз уж она не знает чего-либо, то какова же власть Яхве, знающего все!

Тончайшими деталями Булгаков показывает подобную двойственность Абадонны: он не присутствует в свите, но является по вызову или ради особо торжественных случаев; он инициирует войну сам — Воланд наблюдает его деяния со стороны, как всю жизнь людей.

Двойственность чувствуется и в сцене, где мессир представляет Абадонну королеве бала; продолжаю цитату: «Абадонна, — негромко позвал Воланд, и тут из стены появилась фигура какого-то худого человека в темных очках. Эти очки почему-то произвели на Маргариту такое сильное впечатление, что она, тихонько вскрикнув, уткнулась лицом в ногу Воланда.

— Да перестаньте, — крикнул Воланд... — Ведь видите же, что он в очках. Кроме того, никогда не было случая, да и не будет, чтобы Абадонна появился перед кем-нибудь преждевременно. Да и, наконец, я здесь. Вы у меня в гостях! Я просто хотел вам показать.

Абадонна стоял неподвижно.

— А можно, чтобы он снял очки на секунду? — спросила Маргарита...

— А вот этого нельзя, — серьезно ответил Воланд и махнул рукой Абадонне и того не стало...» (675, 676).

Удивительно! Он вроде чересчур усердно убеждает Маргариту, как бы успокаивая себя: «Да и, наконец, я здесь». Воланд боится — и знает чего: Абадонна никогда не появляется «преждевременно». Может быть, он и Маргарите явился не преждевременно? Может быть, события вырвались из рук самого владыки, и он догадывается теперь, что немного часов спустя ему придется послать Азazelло убить Маргариту и Мастера?..

Здесь таинственный узел, разрешить который нам еще предстоит. Ведь Абадонна связан с мессиром знаком Страшного суда, что обозначается перед самым явлением демона. Мы впервые видим левый глаз Воланда как «узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней» (669). Символ даже двойной: «игольное ухо» — на-

мек на притчу Иисуса о богатых на Страшном суде; «бездонный колодец» — из него и вышло войско Аваддона. * «Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя... и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя»*. Пугающий образ, который не смягчается даже тем, что портрет Абадонны во всех деталях списан с портрета героя фривольной поэмы Лермонтова «Сашка» (см. эпиграф к этой главе). Портрета иронического — какой «Аббадона» из распутного подростка? Сравниваем: Абадонна грозен, «исключительно бледен», юношески худ, стоит неподвижно, и взор его, ясно же, неподвижен — поскольку он в темных очках... И имя читается не по Библии, а по «Сашке». Это всегдашний булгаковский смех — пронизывающий все, и возвышающий, и принижающий все. Абадонна «пролитературен», как все демоны в «Мастере и Маргарите»; это ничего не меняет — мы поставлены перед двумя новыми этическими загадками. Мы не знаем, почему Воланд улыбается над мертвым ребенком и почему его связь с демоном смерти обозначена символом Страшного суда по самой мрачной книге Нового Завета.

15. АЗАЗЕЛЛО — «СТРАШНАЯ МЕСТЬ»

Абадонна персонифицирует смерть, Воланд — суд. Азazelло служит двум дьяволам, олицетворяющим суд и смерть. Он — палач, не интересующийся добром и злом, правом и насилием — был бы приговор... В сплетении фаустианских аллюзий он не только одна из ипостасей Мефистофеля; он еще соответствует палачу, казнившему Гретхен, — а ведь она потому и попала в рай, что отказалась бежать из тюрьмы следом за дьяволом...

Азazelло казнит Мастера и Маргариту по суду Бога в буквальном смысле слова — но суд исполняется, и они получают спасительную смерть-нирвану потому, что согласились уйти из своего подвала, своей земной тюрьмы, ускакать на черных адских конях — пойти за дьяволом.

* Откр. IX, 2.

Эту антифаустианскую линию мы еще затронем в связи с Мастером, сейчас интересно следующее: если Воланду приданы внешние черты Мефистофеля, то Азazelло, который унаследовал многие функции гетевского дьявола, носит лишь его машкеру — «один глаз и один клык» (маска Форкиады)*.

В сцене похищения Мастера и Маргариты появляется еще одна примета: «Азazelло сунул руку с когтями в печку...» (737); примета постоянная, не разовая — в другом месте «птичья лапа» (631). А это уже Гоголь, «Сорочинская ярмарка» и «Пропавшая грамота»; следовательно, мы должны задуматься над аналогиями с Гоголем.

Дразнящее звучание, которое я назвал бы обертоном гоголевской прозы, в «Мастере», несомненно, слышится — не так сильно, как в «Белой гвардии» или «Роковых яйцах», но все же есть. И есть вещь Гоголя, которую Булгаков не мог обойти по концептуальным соображениям: «Страшная месть», в которой фигурирует чудовищный злодей, колдун — не дьявол, а человек. Вот фрагменты его портрета: «изо рта выбежал клык»; «рот в минуту растянулся до ушей»; «зуб выглянул изо рта».

А вот описание Азazelло (в той же сцене, где «птичья лапа»): рот «мужской, кривой, до ушей, с одним клыком». Повторения слов достаточно характерные: это — метка заимствования. С обычным хитроумием Булгаков добавил к портрету колдуна один штрих — и получилась Форкиада.

Виртуозное владение пистолетом идет у Азazelло не только от виртуоза шпаги Мефистофеля. Колдун говорит: «Э, козак! знаешь ли ты... я плохо стреляю: всего за сто сажен пуля моя пронизывает сердце»**. Откроем «Мастера» на 694-й странице, где ведутся речи о стрелковом мастерстве Азazelло. Случайно или нет, но Булгаков начинает так и сяк поворачивать слово «сердце» еще в разговоре Маргариты с Коровьевым о наблюдении за «нехорошей квартирой». «Что-

* Хромота Азazelло не может считаться приметой литературного персонажа — слишком их много, хромых чертей.

** Н.В. Гоголь. Собрание художественных произведений в пяти томах. М., 1960, т. 1, с. 213. Далее до конца главы страницы даны в тексте.

то сосало мое сердце! Ах!» — паясничает Коровьев, потом говорит: «...Чует сердце, что придут...», затем вступает Азазелло с тем же словом, и ему отвечает королева бала: «В сердце! — восклицала Маргарита, почему-то берясь за свое сердце, — в сердце! — повторила она глухим голосом». Затем разговор опять подхватывает Коровьев: «...Ах, да, — сердце. В сердце он попадает... по выбору, в любое предсердие сердца или в любой из желудочков» (695).

Вместе они повторяют это слово девять раз на протяжении одной печатной страницы! Для такого стилиста, как Булгаков, чудовищно много. Это — поэтически — перифраз и похвальбы колдуна из «Страшной мести» (попасть из пищали за сто шагов в сердце было практически невозможно), и его дьявольских возможностей. Слово колдуна не расходится с делом, он издалека попадает в сердце своему зятю — а сердце пана Данилы будет перед тем болеть в предчувствии гибели.

Следующая параллель с гоголевской вещью не менее причудлива, чем две первые; она в некотором роде комическая. Вот как пан Данила обвиняет колдуна: «...Живет около месяца и хоть бы раз развеселился, как добрый козак! Не захотел выпить меду! ...Горелки даже не пьет! Экая пропасть! Мне кажется, пани Катерина, что он и в господа Христа не верует» (217). Чуть дальше колдун говорит, что не любит украинского национального блюда, галушек, и Данила снова усматривает в том знак антихриста: «Все святые люди и угодники божии едали галушки» (219). Языческая наивность украинского дворянина комична; великий юморист, даже создавая страшную сказку-трагедию, оставался самим собой, и эта склонность мешать трагедию со смехом была необыкновенно близка Булгакову: он сам так делал достаточно часто. Так вот, речения пана Данилы Булгаков переигрывает, помещая их в основу бытового, так сказать, поведения своих демонов. Они много пьют и едят, причем употребляют напитки вполне «христианские»: водку — «горелку» — и коньяк. Пьют спирт, и спиртом лечат Мастера: «...и помог этот стаканчик». Воланд пьет доблестно — «не закусывая никогда». Наблюдая Азазелло, Мастер отмечает: «Коньяк он тоже ловко пил, как и все добрые люди, целыми стопками и не закусывая» (783). Пан Данила так бы и подумал, разве чуть по-

иному: «Как все добрые козаки». Кот Бегемот, как завзятый русак, жует маринованный гриб. Дьявольских трапез, если я не ошибаюсь, в романе семь (если считать трапезой хулиганское пожирание шоколада и селедок в Торгсине). Прошу прощения за непрерывные подсчеты, но ведь у большого писателя слово счет любит! Булгаков, как бы в прямой ответ Гоголю, заставляет сатану перефразировать слова Данилы, сказанные о дьявольском отроде: «...Что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы» (624). Наивное псевдохристианство, верней, полуязычество «Страшной мести» как бы выворачивается наизнанку*.

Забавная микрополемика с Гоголем, по-видимому, не случайна. Гоголевский Данила судит, может быть, и наивно, зато традиционно — в европейской традиции еда и выпивка трактуются символически с глубокой языческой древности. Важнейшие богослужebные таинства, вкушение хлеба и вина, отождествляются с поеданием тела и крови Христа. О хлебе: «...Приимите, ядите; сие есть Тело Мое», о вине: «сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов**». Слова эти были сказаны на «тайной вечери», перед самой гибелью Иисуса; кровь — та, что прольется из-под жертвенного ножа. Это жертвоприношение Булгаковым отрицается; не сам его факт, но спасительность для человечества гибели Учителя: казнь Иешуа Га-Ноцри — никоим образом не благо, а позор, лежащий на всех людях. Соответственно, сакральное свойство вина и хлеба меняет знак; трапеза перестает быть символом единства во Христе, становится единством в сатане***, и ресто-

* Перевертень направлен именно против «Страшной мести», ибо в других вещах Гоголя символика еды приобретает противоположные значения. Например, колдун Пузатый Пацюк из «Ночи перед Рождеством» ест «за шестерых косарей», выпивает «почти по целому ведру», всю уписывает знаменитые галушки, а другое национальное блюдо, вареники, сами прыгают ему в рот. Знаки дьявола у Гоголя меняются от вещи к вещи; нам еще придется столкнуться с его непоследовательностью и эклектичностью.

** Мф. XXVI, 26, 28.

*** Как и в других случаях, Воланд занимает традиционное место Христа.

ран, это специальное место для «вечерей», ассоциируется с полночью и адом.

Но вернемся к теме. Почему в «Мастере» уделено внимание «Страшной мести»? Зачем понадобилось наделять библейского дьявола чертами языческого персонажа, колдуна?

Потому что «Страшная месть» — сказка не просто языческая, но, пожалуй, антихристианская.

Разберемся. Как и «Мастер», сказка имеет два сюжета: один главный, другой — вспомогательный, разворачивающийся много раньше первого. В «сейчас» главное лицо — могущественный ведун, то есть, в традиционных представлениях, слуга сатаны. Злодей он мерзкий: убивает дочь, зятя, святого схимника. Особо отметим: убивает младенца-внука. Но отвратительное его могущество объясняется во вспомогательном сюжете престранным путем: оно даровано не дьяволом, а Богом! История такова: давным-давно казак по имени Петро подло убил своего побратима Ивана, не пощадив и его малолетнего сына. Когда же умер и Петро, «призвал Бог души обоих братьев» и сказал: «Иване! не выберу я ему скоро казни; выбери ты сам ему казнь!» Иван и выбирает казнь: «все потомство» Петра должно быть несчастно, а последний в роде должен быть таким злодеем, «какого еще не бывало на свете!». (Затеяно для того, чтобы предки последнего в роде злодея терпели на том свете страшные муки при каждом его злодеянии*.) Бог все это утверждает, выпускающая в мир могущественного преступника.

* Деталь, совпадающая с реквизитом «Мастера»: казнь злодея совершается у Гоголя в Карпатских горах, где «в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца». Так в приговоре Ивана: «...и брошу я его с той горы в самый глубокий провал». Место казни Пилата в «Мастере» — по-видимому, Альпы; история, восходящая к средневековой поэме о Пилате, к легендам о «горе Пилата». Может быть, Булгаков все-таки объединил в своем воображении Альпы с Карпатами, отметив это фразой: «...Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал» (799). Кроме того, в последней скачке по горам Бегемот титулуется «демоном-пажем». У Гоголя, также в горах, также в обстановке потусторонней, гигантский дух Ивана едет на коне по горам вместе с духом своего младенца, который неожиданно и, пожалуй, неуместно называется «младенцем пажем» (с. 244).

Как будто он поступает подобно Богу в «Фаусте» и в Книге Иова — санкционирует земное злодеяние. Но там в мир выходит дьявол, злодеяния вершатся им. Кроме того, там действие хотя бы осмысленно: Бог как бы желает усовершенствовать и Иова, и Фауста. Здесь оно ничем не одушевлено: просто месть. Страшная — так повесть и называется... И во имя человеческой мести, действия безнравственного, Бог делает человека злодеем. Страшным злодеем, волшебником. Булгаков как бы возвращает колдуну его истинное, дьявольское обличье. Он был вправе игнорировать то, что Гоголь пересказывал народное предание, ибо, пройдя через руки писателя, предание становится Литературой. Литература же не имеет права освящать злодеяние — тем более освящать именем Бога. И если уж мы имеем дело с литературой, мы вправе усматривать в ней не только мораль, но и теологическую мысль. С этой позиции глядя, «Страшная месть» — вещь антихристианская, поскольку в ней Бог стал «наперсником разврата».

Булгаков помещает все на свои места. Могущественный колдун переделывается в дьявола — персонажа, противопоставленного Богу. Но классический дьявол есть все же тeneвая сторона Бога, — и он, в свою очередь, отводится от спонтанных, «человеческих» злодеяний, от убийства детей; они вручаются Абадонне, силе самостоятельной. Азazelло не злодействует, он исполняет приговоры своего владыки.

Подведем предварительный итог. Азazelло оказывается личностью чрезвычайно почтенной и зловещей. Древнейший из дьяволов, чуть ли не праотец жертвы Христовой; наиболее страшная из ипостасей Мефистофеля; в какой-то мере гоголевский черт; сколок с гоголевского чудовищного злодея; непосредственный помощник двух владык мира. Пожалуй, для нас сейчас наиболее интересна тема «Страшной мести»: черты колдуна, кроме прочего, придают библейскому дьяволу человекоподобный облик. Азazelло — как бы дьяволо-человек, что видно и по его поведению. Например, он служит Воланду не только как фактотум и палач, он услужает — жарит мясо, подает гостю табурет. На крыше Румянцевки он неподвижно, подобно вышколенному слуге, стоит рядом с сидящим повелителем. К лицу ли это могущественному дьяволу? Ответ кажется простым:

Булгаков показывает, что Воланд — абсолютный властелин мира духов, ему должны служить все. Да, но служить — не услужать... Приходится внести уточнение: Воланд не просто властитель, он — как бы монарх. При европейских дворах был обычай даровать сановникам право прислуживать монарху в буквальном смысле — одевать, подавать еду и т.п. Феодальный обычай здесь — деталь не пустая, не арабеска*. Булгаков подчеркивает монархическую суть мессира Воланда, ибо феодальный суд отличается тем, что его вершил лично государь. То есть, делая Воланда феодальным владыкой, Булгаков утверждает его судебную функцию, — но и Азazelло при этом очеловечивается.

Это его качество даст направление следующей главе.

16. О ХУЛИГАНСТВЕ: АЗАЗЕЛЛО И ИСТОРИЯ МАСТЕРА

Почему почтенный дьявол, прибывший в Москву со страниц древних вероисповедных книг, хулиганит?

Если бы Булгаков не намекнул, что хулиганство Азazelло есть специально надетая маска, мы не задались бы этим вопросом. Ведь известно, что грубая и дерзкая повадка считается неотъемлемым качеством черта — так у Гете и у Гоголя, Лесажа и мало ли у кого еще. Хулиганское поведение и специфическая уличная интонация превосходно вписываются в облик Коровьева, не противоречат шутовской манере Бегемота.

Но Азazelло... О нем сам автор говорит так: «действовал энергично, складно и организованно» (617), «Всегда точный и аккуратный Азazelло» (785). Хулиганство же, напротив, воплощение хаоса и разнузданности. Выходит странное противоречие: в сценах с Поплавским и Варенухой этот демон-аккуратист ведет себя как разнузданный хулиган. Другой пример. Его наряд при встрече с Маргаритой вроде эле-

* Мы имеем конкретное подтверждение того, что Булгаков помнил о таких обычаях: его Мольер носит почетное наследственное звание камердинера короля и иногда получает право раздевать короля при отходе ко сну.

гантен, однако же неуловимо смахивает на униформу бабелевских одесских бандитов: «галстук был яркий», туфли — лакированные. И к тому же из кармашка «торчала обглоданная куриная кость» (639). Великолепный фарсовый ход, как бы растягивающий во времени разовое хулиганское деяние: кость ведь попала в карман черного трико, домашней одежды Азazelло, при расправе с Поплавским, после того, как «этот маленький», с «клыком, ножом и кривым глазом» вытряхнул в лестничный пролет чемодан, затем вареной курицей «плашмя, крепко и страшно» ударил Поплавского по шее, «вмиг обглодал куриную ногу и кость засунул в боковой карманчик трико» (617, 613)... Если даже предположить, что Азazelло не переодевался, а просто превращал один свой костюм в другой и кость сама по себе перескочила в другой карман, то выходит странно — как же насчет его всегдашней «точности и аккуратности»?

Булгаков зря детали не разбрасывает — да еще такие приметные. К тому же человеческий характер, видный из скупых реплик Азazelло, выдает угрюмого бирюка, одинокого убийцу, если хотите, но не забияку, безобразничающего по мелочам. Недаром он говорит о своих хулиганских похождениях скупчиво, говорит о работе (643).

А что, если Азazelло точно и аккуратно сработал: переложил кость из «бокового карманчика трико» в «кармашек, где обычно мужчины носят платочек»? Может быть, его хулиганство — проявление организованности и исполнительности?

И тогда недоумения кончаются. Не хулиганит, не забавляется, а делает некое свое дело.

Разумеется, поведение Воландовой свиты уходит корнями и в традиционные представления о чертях: хулиганство — вещь отвратительная, «дьявольская». Кроме того, черт — традиционный карнавальный персонаж: хулиганство есть форма карнавального поведения. Мы вправе предположить — эта мысль, наверно, уже пришла в голову читателю, — что кунштюки булгаковских демонов не являются на самом деле хулиганством, а организованной карнавальной игрой, точным и аккуратным исполнением некоего буффонадного сценария.

Чтобы разобраться с этой мыслью, мы позже изучим деятельность всей команды Воланда. Пока — об Азazelло.

Сатана является в Москву; это явление, несомненно, связано с миром литературы — особое, огромное внимание уделено Мастеру, писателю.

Сатане служит могущественный дьявол, которому дан облик уличного бандита. Маргарита и подумала в этом роде: «Совершенно разбойничья рожа!»

А рожа-то — маска... В конце романа мы прочтем: «Исчез бесследно нелепый безобразный клык, и кривоглазие оказалось фальшивым. Оба глаза Азazelло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное» (795).

Этот дьявол в маскере производит все действия, связанные со спасением Мастера и его подруги от тюрьмы жизни: приглашает Маргариту на бал, организует ее сложный ритуальный полет, отправляет ее с бала домой; наконец, он своими руками убивает обоих героев и доставляет их души к своему господину.

Судьбу Мастера и Маргариты складывает дьявол-слуга, носящий для данного случая «разбойничью рожу» и аранжирующий свои действия под хулиганские.

Теперь вернемся к его хозяину и спросим: неужто особенный интерес к Мастеру появился у Воланда случайно? Если так, то почему он взял на себя труд прочесть вслух фрагмент из его «романа»? Вряд ли случайно Воланд интересовался и Маргаритой — этот интерес дал ему формальное право облагодетельствовать Мастера; благодеяние совершалось под видом платы за службу на балу. Да что сомневаться: Азazelло знал, что именно Маргарита должна попросить у владыки...

Но если интерес был и прежде, то в чем он проявился?

Осмелюсь предположить, что Воланд, как гетевский Бог, еще раньше послал Азazelло к Фаусту-мастеру — чтобы свести Фауста с его Маргаритой. (Мы уже говорили о том, что все последующие события в жизни этой пары описываются в фаустианских терминах, — см. гл. 13.) Момент для такого явления вполне подходящий по «Фаусту»; верней — антимомент, как очень часто бывает у Булгакова: роман Мастера «летел к концу, к концу...». К Фаусту же Ме-

фистофель явился при первой фразе работы над переводом Евангелия от Иоанна.

«Мы шли по кривому, скучному переулку безмолвно», — рассказывает Мастер. «И не было, вообразите, в переулке ни души» (555) — та же сатанинская пустота, что в 1-й главе: «пуста была аллея»...

«Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!

Так поражает молния, так поражает финский нож!» (556).

Вслушайтесь, какой странный набор образов в рассказе о «настоящей, верной, вечной любви»... И выбирает ведь человек, профессионально чуткий к слову, писатель, мастер... «Убийца — переулочек — финский нож» — это же образы, очерчивающие Азazelло! (В 20-е и 30-е годы именно финский нож, «финка», был символом городского бандита и хулигана.)

Да еще вместе с молнией: «молния» — читай «Воланд».

Провидец Мастер, проникший мыслью и воображением на две тысячи лет назад, один во всей Москве знающий тайное имя дьявола, уловил страшную тайну пустого переулочка: его и Маргариту свел здесь сатана. Наверно, тоже было сказано, как в конце: «Лети к ним и все устрой» (777)...

Те же два образа мы встречаем в главе двадцать шестой «Погребение», приписываемой автором Мастеру: «И в тот же миг за спиной у Иуды взлетел нож, как молния, и ударил влюбленного под лопатку» (732). Это конец любви, конец той дороги, на которую Мастер вступил в пустом переулочке с желтыми грязными стенами*. Конец и начало объединены двумя символами: молнии и ножа. Мастер и Маргарита умирают при начале последней грозы романа.

Но почему молния символизирует Воланда?

Предложим парадоксальный ответ: потому что она символизирует явление Христа на землю для Страшного суда**.

* Обстановка обеих сцен — второй ряд противопоставлений. Иуда был зарезан среди «одуряющего запаха весенней ночи», под тенью маслин, на «узорчатом лунном ковре» — в саду, где «гремели и заливались хоры соловьев».

** Символика молнии разобрана в «Евангелии Михаила Булгакова», в главе «Пятое прочтение».

«...Ибо, как молния, сверкнувшая от одного края неба, блистает до другого края неба, так будет Сын Человеческий в день Свой», — говорится у Луки*. Булгаков переносит этот образ на Воланда — опять-таки с переворотом, не на прибытие для Суда, а на момент прощания с Москвою, после суда (как можно предположить): «Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза. Воланд перестал быть видим в ее мгле» (779). Такой перенос абсолютно естественен в этико-теологической системе Булгакова, ибо для него Христос и идея Страшного суда несовместимы. Впрочем, еще не настало время для рассмотрения темы горнего суда во всей ее полноте. Булгаков ведь имел право опереться и на другое высказывание Луки: «...Я видел сатану, спадшего с неба, как молнию»**.

И вот, рядом с молнией, возвышенной некогда до символа Спасителя — я не случайно назвал Христа так для этого случая, ибо Страшный суд по канону есть спасение правоверных, — выскакивает из-под земли орудие подлого убийства. Это — Булгаков, это его гениальное умение «тасовать», связывать воедино противоположности, выстраивать встречные ряды. Противоположности сходятся всегда; молния блистает и над общественной уборной, в которой «бандиты» избивают добровольного доносчика. «От удара толстяка вся уборная осветилась на мгновение трепетным светом, и в небе отозвался громовой удар». Затем: «Этот второй... съездил администратора по другому уху. В ответ опять-таки грохнуло в небе...» И далее: «...Освещаясь молниями, бандиты в одну секунду доволокли...» — и предоставили действовать Гелле (528, 529). Заметим, это еще деталь в том же духе: «совершенно нагая девица» встречает гостя в бандитском притоне.

Державный знак аккомпанирует даже не удару ножом в сердце, но всего лишь хулиганскому удару по уху.

Сцена в уборной помещена почти в конце десятой главы «Мастера», а в одиннадцатой главе впервые является на сцене заглавный герой. Она очень короткая, одиннадцатая

* Лк. XVII, 24.

** Лк. X, 18.

глава, и подчеркнуто перебита главою о спектакле в Варьете, за которой и идет тринадцатая глава, названная «Явление героя»; там прозвучат слова о молнии и финском ноже. То есть читатель как бы подготавливается к пониманию этих слов, подготавливается натуралистическим, форсированным строем сцены в уборной: каждый из трех ударов описывается отдельно, кепка слетает с головы в толчок, еще специфический уличный жаргон: «паразит», «гад», затем снова натуралистическая сцена в Варьете, уже откровенно дьявольская.

РЕЗЮМЕ

Не вызывает сомнений то, что Азазелло носит маску бандита, надетую для данного случая. Непонятна пока цель маскарада; непонятно, зачем маска связывается, хотя бы намеком, со знакомством Мастера и Маргариты. Правда, в сопоставлении со сценою убийства Иуды из Кириафа можно нащупать параллель: Мастера, как и Иуду, любовь должна привести к гибели — но от бумажных финок литературных критиков-бандитов... Как Низа привела Иуду под ножи, так и Маргарита заставит Мастера против его воли публиковаться, открыв ножам и грудь, и спину. Параллель неприятная, так ведь и жизнь редко бывает приятной.

ВТОРОЕ РЕЗЮМЕ

Мысль о том, что Азазелло познакомил Мастера с Маргаритой по приказу Воланда, можно считать, во всяком случае, приемлемой. Очень интересно теперь трактуется маска Форкиады; ведь Мефисто приобрел этот облик в целях своднических, чтобы добыть для Фауста уже следующую за Гретхен возлюбленную — Елену Прекрасную. Получается намек чрезвычайно уместный: Мастер, этот новый Фауст, любил одну Маргариту, вплоть до смерти, и после смерти — «настоящей, верной, вечной любовью»... В ней одной он получил из рук дьявола всю красоту мира.

17. ВНЕ ОЧЕРЕДИ: ГРЕТХЕН, МАРГАРИТА, ГЕЛЛА, ФРИДА

Право же, невозможно размышлять о «Мастере и Маргарите» упорядоченно; все время что-нибудь упускаешь. Раз уж мы, говоря о свите мессира Воланда, затронули тему вечной любви, сменим на время заданный прежде ракурс, отложим тему хулиганства и пустим мяч сюжета катиться так, как он покатился: по тропе сравнения с любовной историей «Фауста».

История Гретхен в «Фаусте» воистину дьявольская по цинизму и беспощадности. Когда отодвигаешь ее на вытянутую руку, извлеки из стального сейфа пиетета, то удивление охватывает: ежели Фауст был, по Гете, «любимым рабом» Бога, то как христианский Бог не покарал его за гнусное тройное злодеяние: убийство матери Гретхен, убийство младенца, невероятные страдания и гибель юной женщины, почти ребенка? Почему он позволил Фаусту порхать по жизни далее — и наслаждаться счастьем с Еленой?

Избави Боже, это не морализирование, речь идет о логике. По Гете, дух творческого познания, поиска ключевого мгновения бытия — превыше всего. Превыше даже человеческой жизни — и, разумеется уж, превыше любви. Соответственно, личность Гретхен оказывается редуцированной: она покорна в любви, покорна в страдании, покорна в смерти. Она в высшей степени способна к любви, но Фаусту-мужчине любовь не нужна; ему нужно ДЕЛО (die Tat) — такова логика Гете, если вылущить ее из художественной ткани.

Эжен Ионеско резонно заявил, что критика убивает произведение, привязывая любую его часть к некоему реальному контексту, — но тут же заметил, что благодаря такой противоестественной операции проясняется контекст. Так вот, в контексте воззрений интеллигенции конца XVIII века женщина, очевидно, представлялась редуцированной личностью, «утехой солдата», как сказал современник Гете Наполеон. Языческий идеал женщины — Прекрасная Елена оказалась идеальным мифологическим образцом такой солдатской любви — не субъектом, а объектом, покорно переходящим из рук в руки — какие сильней; идеальной женщиной для Фауста.

Мне кажется, что Булгаков опротестовывает такое отношение к любви уже в названии романа. Не «Мастер» — как назвали бы в XVIII веке, а оба имени рядом, причем демонстративно поставлено — над эпитафией из «Фауста» — имя женщины, беспощадно растоптанной в трагедии Гете*. В тексте романа есть и другие прямые метки любовного сюжета «Фауста». «...Всею хорошая девица, кабы не портил ее причудливый шрам на шее» (543) — так автор представляет читателю красавицу Геллу, прислуживающую Воланду. В другом случае — «багровый шрам на шее» (620).

В сцене «Вальпургиева ночь» Фауст встречает призрак Гретхен, скованной и мертвой:

Поистине, — взор мертвеца застылый,
Что не закрыт был любящей рукой!
То грудь, мне отданная, Гретхен милой,
То тело Гретхен, нежيمое мной!
.....
Что за восторг! Что за мученье!
Не оторваться от виденья.
Как странно шея у нее
Обвита только лентой алой,
Не шире лезвия кинжала!**

Мефистофель сердито объясняет, что перед ним Медуза, демон-мститель, обращающий мужчин в камень. Что голова ее, отрубленная Персеем, съемная и что каждый видит в ней свою возлюбленную. Соль в том, что Гретхен, пока Фауст развлекается, за убийство своего ребенка попала в тюрьму, была судима и приговорена к смерти на плахе — к отсечению головы.

Этот образ языческого демона-женщины, принявшей облик юной жертвы Фауста, чрезвычайно насыщен. В нем страдание — и языческая телесность, и грозная красота женщины-обольстительницы, мужской гибели. Ясный намек на то, что грех соблазна принадлежит не мужчине, а женщине, что Фауст не так уж и виноват — в кроткой Гретхен скрыва-

* Мы будем называть героиню «Фауста» Гретхен, а героиню «Мастера» — Маргаритой.

** Гете. Фауст. Пер. В. Брюсова, с. 179.

ется убийца-Медуза. Вина Гретхен задана ее полом, она женщина, «сосуд греха» в протестантской терминологии. Сцена Вальпургиевой ночи «Фауста» построена так, чтобы выделилось женское начало греха и плоти. Пляшут голые ведьмы, Мефистофель и Фауст ведут с ними скабрёзные разговоры; Медуза-Гретхен — тоже плоть, и Фауст рассматривает ее сладострастно.

Но для Булгакова это неприемлемо. Женское начало греха и гибели, принадлежность женщины сатане — несомненно, одна из тем «Мастера», но реализуется она в анти-образах Гете.

Фауст говорит о Гретхен всегда с плотским вожделением. Мастер рассказывает о Маргарите с абсолютным целомудрием. В авторском тексте нагое тело Маргариты не описывается никогда — словно действительно «тело Маргариты потеряло вес»... Какою бы ни являлась Маргарита перед Мастером, она воспринимается им только как возлюбленная в духе, как жена, подруга, но не как любовница. Маргарита не «сосуд греха», а личность.

Тем удивительней, что на сцене романа Маргарита почти все время голая, как фаустианская ведьма. И не потому, что она предалась сатане; она всегда была «чуть косящей на один глаз» ведьмой (633). Маргарита как бы реализует ту вину, в которой Гете отдаленным намеком обвиняет Гретхен.

Булгаков оправдывает Маргариту в своей обычной манере, как бы обратным ходом. Вина женщины-погубительницы не редуцирована, а генерализована; это проделывается и сюжетными решениями, и единым поэтическим приемом: все женщины, несущие беду, — красавицы (кроме «чумы-Аннушки»). Маргарита — «женщина невероятной красоты»; ее прислуга — «красавица Наташа»; Низа — «самое красивое лицо...»; «молоденькая и хорошенькая» в Варьете; «юная красавица» во сне Босого; «красавица вагоновожатая»; разумеется, «красавица Гелла». Все они приносят мужчинам зло, от смерти до публичного позора. То есть все они в некотором роде Медузы, и во главе их помещается Гелла со шрамом Медузы на шее.

Эта чередка женщин, несущих беду, явственно ассоциируется с чередой роковых красавиц Достоевского, с Грушенькой, Настасьей Филипповной, Катериной Ивановной, Лизой — и с предательством, безумием, убийством, тянущимися

за ними. Но у Достоевского алогическое злое начало, заложенное в женщине, далеко не всегда осмысливается художественно-философски.

Булгаков это осмысливает и объясняет; один пример уже приведен: Мастер воспринимает свою красавицу жену как высокую личность, как объект христианской любви, и она как бы воздаст ему вечным счастьем. Пример противоположный — Дунчиль и его «красавица любовница»: он покупает ее тело, она выдает его следствию. Где-то между ними помещается Иуда, влюбленный в Низу, но имеющий истинную «страсть к деньгам». Низа продает его Афранию за «очень большие деньги» (738). Или сатирический ход: Николай Иванович возгорается низменной страстью к Наташе, а та, как Цирцея, превращает его в борова.

Это настойчивое повторение (ведь есть еще Семплеяров и Прохор Петрович) заставляет вспомнить о Фаусте, посылавшем Гретхен драгоценности, покупавшем ее любовь.

Отзвук «Фауста», как обычно, замаскирован реальностью картины: в социалистическом обществе женщин по-прежнему покупают. Однако этими реалистическими ходами женщина выделена как некое начало — природное или социальное; красота — символ изначально пребывающей силы. Она платит добром за добро и злом за зло, как сама природа. Зло не неизбежно, оно возникает лишь тогда, когда благое начало любви отвергнуто, искалечено, растоптано — тогда «красавица» становится ведьмой. «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня», — говорит о себе Маргарита (646).

Маргарита не стала «настоящей» ведьмой, ибо она сохранила в себе и любовь, и милосердие; в ней просто проявилась злая дремлющая сторона ее силы.

Мы несколько забежали вперед; общая картина складывается на самом деле из большего числа деталей, и сюжетных, и поэтических. Прежде всего, надо вспомнить о максиме Воланда: «Каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это!» На ней построено все поведение Воланда, все отношения с людьми и его самого, и свиты.

Этот принцип определяет и отношения смертных. Интересно — и трогательно, — что Булгаков выражает свою веру и отношение к любви всей манерой изложения. Его поэтика

становится чрезвычайно сдержанной, когда дело касается секса; различие между словами «голая» и «нагая» уже очень заметно. Голое тело как бы принадлежит бесстыдному аду. В четвертой главе женщина принимает Бездомного за любовника, «обознавшись в адском освещении», и о ней говорится: «голая гражданка». В компании Воланда Маргарита голая, но при появлении Мастера: «нагота ее... кончилась». В той же сцене о наготы Геллы говорится корректно: «нагая ведьма», но в сцене с буфетчиком Булгаков, сохраняя сдержанность, ухитряется показать ее наготу непристойно. Войдя в «нехорошую квартиру», буфетчик Соков видит девицу, «на которой ничего не было, кроме кокетливого кружевного фартучка и белой наколки на голове. На ногах, впрочем, были золотые туфельки. Сложением девица отличалась безукоризненным...» (620). Богобоязненному ханже открывает дверь горничная, традиционный сексуальный объект богатых мещан. «На которой ничего не было» — эвфемизм, заменяющий в лексиконе ханжи слово «голая». Иными словами, буфетчик тоже получает по своей вере ханжи. (Булгаков преследует и иную цель — показать сатирически, что стяжателя ничем не остановишь, но в «Мастере» почти каждая деталь выполняет не одно назначение.) Буфетчику демонстрируется не то прихожая публичного дома, не то кабаре — последнему соответствует и наряд, и жест: «...поставив одну ногу на стул...».

Эта интермедия предшествует не отредактированной Булгаковым сцене бала, которая, видимо, из-за рыхлости до сих пор не понята литературоведами. Понимание может быть только одно: Воланд устраивает по вере своих подданных гигантский пошлый бурлеск. Его этот бал не интересует, что подчеркивается одеждой при «последнем великом выходе»: заплатанной сорочкой и ночными туфлями. Для властителей, палачей, растлителей, преступников — тех, что «гибнут за металл», нагромождаются мещанские декорации. Пляшут мужчины во фраках и голые женщины с перьями на головах. По реквизиту — модная в начале века «афинская ночь»*, где женщина фигурирует только как тело, как «сосуд греха».

* «Афинские ночи» упоминаются в рассказе «№ 13. Дом Эльпит-Рабкоммуна». См.: М. Булгаков. Дьяволиада. — «Недра», 1925, с. 127, а также в других изданиях.

Принцип «каждому по его вере» в области сексуального поведения связан с непостижимым женским началом. Начало это всепроникающее; оно в конечном итоге побеждает, но при этом как бы следует за волей побежденного, мужчины. Победительность — ведьмовство; так обозначается и двойственность женского начала, и его языческая сущность, и притяжение к единственной истинной власти — Воланда.

Особую близость женщины к сатане нельзя объяснять традиционно, прирожденной греховностью женщины, ибо Воланд — отнюдь не традиционный сатана. Он ни в коем случае не воплощает в себе зло и грехи мира; пока мы знаем, что он изображает некое зло-добро (или добро-зло) — и только. Поняв Воланда, мы сможем понять и суть женского начала в «Мастере и Маргарите».

Резкий поворот от «Фауста» виден и в «ведьмовской» теме. Прототип Маргариты, Гретхен интуитивно боится Мефистофеля — Маргарита же тянется к Воланду; языческий образ Медузы, по Гете, автономный, не подчиненный Мефистофелю, стал образом настоящей ведьмы, служанки Воланда. А «настоящность» придается ей чертами гоголевской супертрадиционной ведьмы, воплощенного злого женского начала, панночки из «Вия», красавицы. (Красота подчеркивается особо в «Вие»; слово «красавица» повторяется многократно.) Панночка творит многие злодеяния, но самое страшное среди них, по всему изложению, есть колдовское убийство мужчин.

Одного она зачаровывает, подманив обнаженным телом: «Дай, говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку. ...Панночка подняла свою ножку, и как увидел он ее нагую, полную и белую ножку, то, говорит, чара так и ошеломила его»*. Гелла поднимает ногу на стул, Булгаков делает ее вампиром, и ей даны два облика: мертвый-живой и мертвый-мертвый. Дело ведь в том, что вся свита Воланда в земном понимании мертвая; то же и Гелла. Облик, который я назвал «мертвым-живым», она имеет обычно: «красавица Гелла». Иной ее вид, труп, тронутый гниением, демонстрируется в кабинете Римского. Оба вида — от

* Гоголь, т. 2, с. 244. Далее до конца главы номера страниц даются в тексте в скобках.

«Вия»; сравниваем. Панночка описывается так: «...Красавица, какая когда-либо бывала на земле. ...Она лежала, как живая» (с. 239). Это в гробе.

Но, вставая из гроба для охоты за несчастным Хомой, она мертва: «...Вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. ...Она ударила зубами в зубы и открыла мертвые глаза свои. ...С бешенством... обратилась в другую сторону и распростерши руки... Труп опять поднялся из него синий, позеленевший» (с. 250). Булгаков довольно точно воспроизводит и вид и поведение «мертвой-мертвой» ведьмы: «Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью. ...Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди. ...Дикая ярость исказила лицо девицы, она испустила хриплое ругательство... девица шелкнула зубами...» (574). Как будто этого цикла заимствований мало, Булгаков заставил демонов бояться петушиного крика, и всю главу назвал «Слава петуху!»...

Через образ Геллы вводится перифраз-опровержение «Вия» — не менее важный в булгаковской системе ценностей, чем перифраз «Страшной мести». Фольклорный сюжет «Вия» отчетливее, чем любой другой известный мне сюжет, выдает традиционное понимание женщины и в особенности ее красоты как злого и губительного для мужчины начала. Гоголь достиг максимума, пика; его «Вий» обрисовывает древнюю клевету на женщину сильнее, чем средневековый миф о родстве ее с дьяволом. Панночка сама по себе есть злое начало, ведьмовство не навязано ей извне, она не подчинена дьяволу или его посланцам. Это видно хотя бы потому, что «гномы» и сам Вий есть, по словам Гоголя, «колоссальное создание простонародного воображения» (с. 211), а не младшие дьяволы христианских легенд. Соответственно, они не боятся знака креста и здания храма и в древнеязыческой традиции повинуются могущественному духу Женщины. Не дьявол призывает к себе женщину, а она привлекает на помощь демонов, чтобы отомстить за нее мужчине. И от ее заклинаний рушатся наземь иконы.

Таким образом, Булгаков не просто опровергает демонологию «Вия». С одной стороны, он подчиняет свою ведь-

му сатане, тем самым снимая с нее ответственность за творимое ею зло. Более того, вопрос о зле и добре вообще становится относительным, ибо сатана, по «Мастеру», не есть библейский владыка зла. С другой стороны, вводя цепь голевских аллюзий, освещая Геллу зловещим отсветом панночки, Булгаков обозначает грозное могущество женского начала. Могущество не одной Геллы, но всего символического клана «красавиц», который она символически же объединяет.

Надо еще выделить из литературной галактики, окружающей «Мастера», женщин «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Красавицы Оксана, Параска, Ганна, панночка из «Майской ночи», дородные обольстительницы Хивря и Солоха — все они подчиняют себе мужскую волю, и все соприкасаются с «нечистой силой», одни больше, другие меньше. Героиня «Вия» с ее «страшной, сверкающей красотой» есть экстремальное выражение их мистической власти.

Но мы ушли от темы, более важной для Булгакова, чем мистика. Вернемся к социальной проблеме отношения мужчин и женщин. В наибольшей мере эта тема перекликается все-таки с Достоевским — если рассматривать не всю огромную галерею его портретов, а самые резкие, сильней всего нарисованные образы: Грушенька и Настасья Филипповна. Этих женщин мужчины покупают за деньги, они олицетворяют беду и расплату, хотя в них обеих, несомненно, присутствует доброе, сострадательное начало.

Самый же отчетливый, я бы сказал, изысканный образ — красавица Дуня Раскольниковна. Попытка купить ее кончается почти мистически: смертью претендента (Свидригайлова); смертью, в своем роде дьявольской. И она же готова продать себя во благо брата и матери. Здесь та же двойственность — зло и благо, расплата и самоотверженность, что и в женской теме «Мастера».

Иными словами, линия, которую мы рассмотрели в этой главе, выстроена по литературным вехам, важнейшим для русского писателя Булгакова. Она берет начало от истоков его прозы, от фундаментальных произведений двух его учителей, Достоевского и Гоголя. Он полемизирует с учителями — но таковы законы литературы, главный закон ее развития.

Есть соблазн вспомнить еще о Льве Толстом. В самом деле, героиня его «Воскресения» — красивая женщина, так сказать, выдрессированная мужчинами и приученная считать себя исключительно сексуальным объектом. В этом она видит свою силу и власть: «...Она была не только не последний, а очень важный человек»*. Сюжет «Воскресения» обегает две главные точки, начало и конец пути: мужчина бросает любящую девушку — проститутка убивает мужчину, покупающего ее тело. Казалось бы, булгаковская галактика охватывает и Л. Н. Толстого, тем более что «Воскресение» — книга антицерковная. Церковь обвиняется в искажении идей Христа, а все общество — в дурном устройстве, держащемся на зле и насилии. Тем не менее вряд ли можно думать, что Булгаков опирался на «Воскресение». Сходство я назвал бы не генетическим, а культурологическим; оно говорит о непреходящем значении всего круга идей для русской литературы XIX века, для русских мыслителей. Это, в общем-то, самое важное. Толстой и Булгаков — близкая родня, хотя Толстой считал половые отношения первородным злом и, в сущности, отказывался от разделения людей на мужчин и женщин. Выделенное женское начало, доброе или злое, никак не помещалось в его философии**.

Тема страдания женщины, наказанной обществом, ассоциируется в «Мастере» не с «Воскресением», но снова с «Фаустом». С осуждением Фауста. Мы начали главу с этой точки — Маргарита происходит от Гретхен, соблазненной, купленной, убитой. Но в «Мастере» есть самостоятельный персонаж, олицетворяющий Гретхен-страдалицу, вынужденную преступницу. Это красавица Фрида, гостя на балу Воланда. «...Когда она служила в кафе, хозяин как-то ее за-

* Л.Н.Толстой. Воскресение, ч. 1, гл. 44. Цит. по: Собрание соч. в 14 томах, т. 13, с. 155.

** Лев Толстой, по-видимому, дал молодому Булгакову импульс к осуждению социальных институтов и массовых заблуждений. Его влияние еще чувствуется в «Белой гвардии»; например, описание церковной службы; последний абзац этой вещи перефразирует первый абзац «Воскресения». Однако Булгаков пошел много дальше Толстого и в критике церкви, и в социологическом анализе общества в целом. К сожалению, в этой работе мы не можем сравнить их мировоззрение сколько-нибудь полно.

звал в кладовую... она родила мальчика, унесла его в лес и засунула ему в рот платок... На суде она говорила, что ей нечем кормить ребенка» (685).

Строго говоря, Фрида происходит не от Гретхен, а от ее прототипа, девицы Брандт, гостиничной служанки во Франкфурте-на-Майне. Ее соблазнил хозяин, ее осудил городской суд, она была казнена публично главным палачом города — было это в юные годы Гете, и ее история вошла в хрестоматии*.

А Фауст в части сексуального поведения происходит от хозяина гостиницы.

Девушка Брандт говорила на суде, что поддалась дьявольскому внушению. Булгаков объясняет причину преступления по Достоевскому: дети голодают и женщина становится преступницей.

Фрида выделена из толпы на балу. Она одна участвует в действии активно, она — преступник невольный, и, наконец, только ее загробная кара нам известна — кара совестью. Фрида как бы символизирует истинную подоплеку сатанинского бурлеска; из десятка преступлений, описанных на балу Коровьевым, восемь связаны с отношениями между женщиной и мужчиной, и одно — с отношениями между двумя женщинами. Упоминаются: «двадцатилетний мальчуган», который продал свою возлюбленную в публичный дом, и содержательница публичного дома.

Фрида—Гретхен—Маргарита... Черная королева сатанинского бала Маргарита, персонифицированное женское начало, протягивает Фриде руку, опротестовывая оба суда над нею, и человеческий и божеский. Маргарита спрашивает: «А где же хозяин этого кафе?» — и просит Воланда о смягчении загробной кары.

В одной из следующих глав мы рассмотрим трансформацию фаустианских образов в «Мастере», смещение активного начала от мужчины к женщине. Но уже сейчас мы вправе отметить отказ от этики «Фауста» в вопросе о суде, чрезвычайно важном для Булгакова. Героиня «Фауста» покорно принимает смертную казнь, что дает ей вечное бла-

* См., например, Гете. Фауст. — «Школьная библиотека». М., 1956, вступ. статья С. Тураева.

женство за гробом. По Булгакову же оба приговора неправедны. Земную кару заслуживает истинный виновник, мужчина. Небесную — женщина, но, хотя она и осуждена справедливо, она заслуживает жалости. Маргарита просит не отмены приговора, а помилования.

Фрида—Гретхен—Маргарита. Ради Фриды Маргарита совершает подвиг, более героический даже, чем ее подвиг любви. Требуя у Воланда помилования для Фриды, Маргарита убеждена, что сама она пропала, что ей осталось одно — утопиться. Она имеет право «потребовать одной вещи», предупреждает Воланд, и она вместо того, чтобы «выговорить заветные и приготовленные в душе слова» о Мастере, вдруг просит о Фриде. В масштабах романа этот суд героического милосердия противопоставлен трусливой жестокости Пилата, не желающего рисковать даже своей карьерой. И еще противопоставление — менее заметное, может быть. Маргарита объясняет свое заступничество чувством чести: она «имела неосторожность подать ей (Фриде) твердую надежду». По тексту ничего такого не видно, но вот Пилат вполне определенно обнадежил Иешуа, и у него тоже были «приготовленные в душе слова» оправдательного приговора...

Это — совершенно новая нота, ее нет ни в одном из источников «Мастера» — тема женской рыцарственности и отваги. Ведь иное дело, что Маргарита самоотверженна в любви, что она не знает страха, когда очертя голову бросается в опаснейшую — по ее мнению — авантюру и летит на бал сатаны. Она говорит: «Я знаю, на что иду. ...Я погибаю из-за любви!» (644) — но все же идет. Самоотверженность любящей женщины — тема вечная; в конце концов, преступления Гретхен тоже вызваны отказом от своего «я» ради любви; демонические женщины Достоевского тоже проявляют чудеса самоотверженности ради любимых людей. Настасья Филипповна идет за Рогожина потому, что «нож за ним ожидает» — для спасения Мышкина от самой себя...

Но рыцарственность — нет, это новое. Пойти на смерть даже не ради обещания, ради намека! Маргарита одна во всем романе отважна, как Иешуа, — хотя и не слепа, как он.

Она — не Гретхен, любящая злодея и прощающая злодеяния.

«Не блещу я красою, и, право же, не стою рыцарской руки», — поет Гретхен в опере. У Булгакова Маргарита стала рыцарем, а Фауст — трактирщиком...

Ее ведет не прощение — Латунского и Могарыча она не прощает, — но сострадание. Она как бы женская ипостась Иешуа Га-Ноцри.

РЕЗЮМЕ

В мире «Мастера и Маргариты» роль женщины очень велика, противоречива и трудно формулируема. Можно сказать, что женщина всегда «разливает масло» — как чума-Аннушка на пути Берлиоза. Она самостоятельна, но и вторична; она подчиняется мужчине и приносит ему гибель. Женщина перекидывает мостик между состраданием, олицетворяемым Иешуа, и возмездием, воплощенным в Воланде. По-видимому, только она может побудить Воланда к милосердию — вот самая удивительная ее черта. (В Варьете женский голос кричит: «Ради бога, не мучьте его!» — именем Бога просит сатану — и Воланд поворачивает лицо в ее сторону.)

Такая личностная власть Женщины над сатаной явственно перекликается с традиционной ролью Богоматери, «теплой заступницы мира холодного» (Лермонтов), с многочисленными легендами, согласно которым Дева Мария спасает грешников при жизни и смягчает их страдания за гробом — даже в аду. (Ср. роль Богоматери в финале «Фауста».) Собственно говоря, это делает и Маргарита, облегчая участь Фриды в самом сердце ада.

В рыцарственности, отваге, любви к творческому началу и в своей ведьмовской, опасной составляющей Маргарита чем-то неуловимо близка Воланду, который небрежно, как бы мимоходом карает ничтожных людишек, но спасает творца. И все женщины в романе так или иначе соприкасаются со скверной земной власти — тем же странным, противоречивым путем, как Воланд. Женское начало Богоматери как бы сдвинуто в сторону дьявола — так же, как дьявольское начало Воланда сдвинуто в сторону Христа.

18. ТРЕТИЙ МЕФИСТОФЕЛЬ. КЛАДЫ

Заметнейший член компании Воланда, его фактотум, «длинный клетчатый» с глумливой рожей, отзывающийся на имя Коровьев и на кличку Фагот — «шут, забавник», — и на феодальный титул «рыцарь»; он не черт, как Азazelло, а человек, как Гелла; он — ведьмак.

Он служит, но не услужает, как делает Азazelло. Он не шут вроде Бегемота, он кривляется перед людьми, но с Воландом он всегда серьезен. Никто не может равняться с господином, но Коровьев, перефразируя Оруэлла, меньше всех не может равняться.

Ближе всех к владыке тьмы и теней стоит человек.

Словарь Коровьева отобран тщательнейше: живая речь городского люмпена, «из простых», пообтершегося в «приличном обществе», не сильно, впрочем. Отобран жест: «попрошайка и ломака», как совершенно точно определил Берлиоз. Одна из самых чудовищных булгаковских подмен: могущественный помощник сатаны, «темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» (794), носит глумливую маску подонка городского общества, ерника и хулигана, затейщика сатанинских развлечений.

Но в этом именно качестве он оказывается сколком с Мефистофеля, третьей ипостасью булгаковской, коллективной модели Мефистофеля. (Соблазнительная мысль, якобы их всего три, персонификаций гетевского черта — как ипостасей христианского божества, — но будет еще и четвертая.) Правильней было бы даже присвоить ему первый номер, ибо ерническая, буффонадная статья Мефистофеля сильнее всего въелась в читательскую память. Воланд отчетливо смещен из гетевской трагедии в оперу Гуно; возможно, даже в шляпинскую трактовку оперной роли. Азazelло, как мы недавно убедились, ассоциируется с Мефистофелем, лишь если читатель помнит непопулярную II часть «Фауста» — или делает сопоставительный анализ, подобный нашему.

Мефистофель гаерствует постоянно. Он хохочет над тем, над чем смеяться ни в коем случае не принято, — и тогда, когда принято плакать. Он все выворачивает так, что

Фауст подчас рычит от ярости. Он мгновенно переходит от глумливых острот, от кривляний, к беспощадной правде — или, чаще, к полуправде, к вывернутой истине. Он пользуется правдой, как палач — бичом у позорного столба. Практически все, что он говорит, звучит издевательски либо по тону, либо по смыслу, либо и по тому и по другому одновременно.

Это и передано Коровьеву. Он как будто не может не кривляться, словно внутрь него вставлена мефистофельская машинка. Он балаганит, даже беседуя с королевой бала; кривляется, исполняя поручение самого мессира, — достаточно упомянуть о самой первой его речи в книге: «Турникет ищите, гражданин? ...сюда пожалуйста! Прямо, и выйдете куда надо. С вас бы за указание на четверть литра... поправиться... бывшему регенту! — кривляясь, субъект наотмашь снял жокейский свой картузик» (462).

Цинизм, право же, чудовищный — «четверть литра» за указание дороги «куда надо» — на эшафот! Уже в этом периоде он называет свое фаустианское имя: «регент». Он представляется «бывшим регентом» не для обмана; ибо на интимном ужине после бала он говорит королеве Маргарите: «Даю слово чести бывшего регента и запевалы...» (695). Отсылка к «Фаусту», где Мефистофель поет куплеты про блоху, а хор подхватывает припев. Отсылка замаскирована с подлинным остроумием. В России слово «регент» до революции понималось как звание руководителя церковного хора; поэтому оно заменилось после 1917 года словом «хормейстер». Если человек представлялся в 20—30-е годы бывшим регентом, ясно было сразу, что он — один из бедолаг, лишившихся работы. Поэтому и не приходит в голову, что «бывший регент и запевала» надо понимать, как «бывший Мефистофель». (Одновременно — отсылка к опере Гуно: песня о блохе едва ли не самое популярное место наряду с арией о золотом тельце, которому поклоняется весь род людской.)

Мефисто и Коровьев превыше всего любят втягивать людей в свои рискованные развлечения. Именно — «запевалы»: находят в людях слабое место, заводят свою партию, а дураки с восторгом подхватывают. Очень заметная параллель — фраза Воланда: «Человечество любит деньги, из че-

го бы те ни были сделаны...» (541), знакомая и по трагедии, и по арии Мефистофеля «Люди гибнут за металл». Но действует-то в Варьете Коровьев, это он осыпает зал «Дождем обманчивых щедрот // При помощи своих банкнот»*. Коровьев ведет сеанс «черной магии», а Воланд только сидит и наблюдает. Это не линия оперы, а линия трагедии. «Якобы денежные бумажки», валяющиеся в руки восхищенной публики, а затем превращающиеся в ничто, фигурируют во II части «Фауста». Линия, как обычно, повернутая — Мефистофель подсовывает «бумажки» не простодушным обывателям, собравшимся позабавиться в заштатном театре, а государственному руководству некоей империи. При дворе императора Мефистофель и Фауст служат мастерами развлечений и устраивают как бы заодно трюк с банкнотами, из-за обесценивания которых император едва не лишается короны.

История стоит того, чтобы ее пересказать. Империя тяжело больна: кругом нищета и разбой, судьи не смеют блюсти закон, полиция — карать, войска императора — подавлять мятежи. Главной бедой кажется пустая казна, и Мефистофель предлагает план, который был бы совершенно нелеп, если бы не был предложен дьяволом: найти клады, некогда зарытые в имперской земле! Замечательно, что высшие сановники план принимают — хотя и чувствуют неловкость, ибо связь с подземными сокровищами как раз и выдает черта... Но еще замечательней, что Мефисто не утруждает себя поисками, а изобретает кредитные билеты. На билетах напечатана такая нелепица: «Бумаге служат в качестве заклада // У нас в земле таящиеся клады.// Едва их только извлекут на свет, // Оплачен будет золотом билет»**.

Находка Гете действительно остроумна: дьявол подменяет свое излюбленное золото пустыми бумажками.

Булгаков заставляет Воланда сыграть в Фауста, любопытного путешественника: «...Просто мне хотелось повидать москвичей в массе, а удобней всего это сделать в театре. Ну вот моя свита... и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» (624). Коровьев служит при нем Ме-

* «Фауст», с. 407.

** Там же, с. 255.

фистофелем и выпускает свои кредитные бумажки прямо в театре, как в модели империи.

В этом перифразе самое интересное — его отдаленность. Взамен императора и двора Великой Римской империи — один из самых захудалых московских театров: не Большой, не Художественный — Варьете. Вместо денежной реформы — цирковой трюк. Место императора занял директор Варьете Степа Лиходеев, сам не помнящий, когда и как он подписал контракт с Воландом — да и подписывал ли? (Император не помнит, когда и как он ставил подпись на образце кредиток. Кроме того, Лиходеев может быть ассоциирован с директором театра из «Театрального вступления» к трагедии, директором, выпустившим на сцену сатану.) Место сановников заняли москвичи, сидящие в театре. Наконец, подоплека трюка выглядит по-иному.

Мефистофель подает идею о банкнотах, чтобы от него отвязались с требованиями обещанных кладов. Московская подоплека далеко не столь очевидна; у Воланда есть цель, которую он формулирует, сидя на сцене: «...Гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?» Коровьев подтверждает: «Да, это важнейший вопрос, сударь» (558).

(Идея обоих писателей совершенно одинакова: обнажить человеческую глупость и нелепость государственного устройства; различие лишь в сюжетных деталях.)

Изменились — по сравнению с чем? Воланд дает отметку времени в начале этого периода, прерванного Бенгальским — и по делу ведь прерванного, опасный вопрос! Ибо Воланд говорит: «...Появились эти... как их... трамваи, автомобили...» (537); то есть он был в последний раз в Москве до замены конки на трамвай.

То есть заведомо до Октябрьской революции.

До прихода власти, ширококвещательно объявлявшей, что золото как особая ценность очень скоро исчезнет и денежный обмен будет прекращен за ненадобностью.

Коровьев устраивает трюк с червонцами, проверяя исполнение коммунистической программы и всей Марксовой теории революций — о смене ценностей. И теория, и исходная программа были экономические по преимуществу:

власть менялась, в первом приближении, именно затем, чтобы отменить власть денег.

Результаты проверки: «Ну что же... они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было...» (541).

Но это о людях — о двух тысячах средних «горожан»; пока еще не о власти. Заметим, что в «московских главах» государственная власть совершенно отсутствует, в прямой противоположности со II частью «Фауста». Присутствует только милиция (проще и точнее — полиция, тем более что мы не знаем, кто фигурирует в романе, милиция или тайная служба НКВД). Полиция действует «складно и организовано», не хуже Азazelло, и своим поведением четко проявляет тенденцию закулисной власти. Так вот, в «Мастере и Маргарите» самая отчетливая из видимых тенденций — интерес власти к золоту: полиция ведет планомерную охоту за кладами.

То бишь за золотом, драгоценностями и иностранной валютой, хранящимися у частных лиц. Этот сюжетный ряд, орнаментированный золотыми игрушками Воланда — портсигаром, часами, коронками, дареной подковкой, — идет через весь роман. Начальную точку, парадоксальную реакцию Берлиоза и Бездомного на золотой портсигар, мы отметили давно. Следующая точка — глава «Нехорошая квартира», в которой с едким сарказмом обыгрывается другая сквозная тема — «исчезновения», как деликатно именует их автор. Главное, так сказать, исчезновение свершилось с прежней хозяйкой «нехорошей квартиры», вдовою ювелира де Фужере (очевидно, мастера или торговца драгоценностями)*. Она исчезает вместе с домработницей Анфисой, ибо «...Анфиса будто бы носила на... груди в замшевом мешочке двадцать пять крупных бриллиантов, принадлежащих Анне Францевне. Что будто бы в дровяном сарае на той самой даче... обнаружили сами собой какие-то несметные сокровища в виде тех же бриллиантов, а также золотых денег...» (492). Булгаков вполне прозрачно дает понять, что женщин арестовали из-за того, что они хранили свою собственность, — тут сомнений нет, вряд ли у вдовы ювелира драгоценности были

* В фамилии ювелира слышен намек на знаменитого мастера Фаберже.

ворованные... И столь же прозрачно обозначен клад — в дровяном сарае. «Сами собой обнаруженные» — это и язвительная острота, и иронический намек на дьявольские силы, которые только и могут навести на клад — и по Гоголю, и по Гете... Намек тем более заметный, что на той же странице идет следующий период об «исчезновениях»: «Набожная, а откровеннее сказать — суеверная, Анфиса так напрямик и заявила... что это колдовство, и что она прекрасно знает, кто утащил жильца и милиционера, только к ночи не хочет говорить» (492). Вот такой узелок завязан! А потом в квартиру прямо и вселяется дьявол.

Читая главу о «нехорошей квартире», любой читатель, даже каким-то чудом не слыхавший о незаконности и повальных арестах 30-х годов, может поставить жирное нотабене, задавшись вопросом о законности охоты за частным имуществом — не за средствами производства, обобщественными по генеральному закону социализма, а за простым движимым имуществом. И о законности арестов без суда — словечко «исчезновение» как раз и означает арест тайный, без возможности обратиться к адвокату, без суда впоследствии — ведь суд-то есть институт открытый, гласный! Такой читатель может и сообразить, что планомерность действий полиции подразумевает какой-то закон, или указ, или что-то в этом роде, незаконный по сути, по нормам современной государственной нравственности, — фактически не закон, а фикцию закона*.

Итак, уже при первых упоминаниях о «кладах» сошлись воедино: тема безнравственных конфискации, тема тайных арестов, тема дьявола, и все это — на фоне важнейшей для Булгакова темы законности-беззакония.

Да, мы забыли упомянуть, что Мефистофель не только обещает клады наивным правителям, но при нужде и выкапывает (Фауст соблазнял Гретхен при помощи мефистофельских находок). То же и Коровьев. Клад отыскивается по его указаниям в сортире Никанора Ивановича (глава девятая) — четыреста долларов в вентиляционном ходе. Следует арест, разумеется... Этой двойной теме — клад плюс арест —

* Тема фикции закона рассмотрена в «Евангелии Михаила Булгакова» применительно к «роману о Пилате».

посвящена особая глава «Сон Никанора Ивановича», сон о «театре», перепевающий сцену в Варьете. Можно думать, что автор обозначает центральную тему представления, ведомого Коровьевым в настоящем театре. Обозначение, разумеется, с обычным булгаковским поворотом «кругом»: Коровьев разбрасывает деньги-оборотни, а от сидящих в «театре» валютчиков требует, чтобы они сдали деньги настоящие: золото, бриллианты и конвертируемую валюту.

Само собой, и здесь отыскивается настоящий клад. Захоронка: тысяча долларов и двадцать золотых десятков спрятаны у одного из арестантов «в погребке, в коробке из-под Эйнема» (585).

И есть клад лукавый. В прошлой главе упоминались две красавицы: любовница Семплеярова в Варьете и любовница Дунчиля в «театре валютчиков». Так вот, хозяин второго театра, именуемый «артистом», — двойник такого же псевдо-артиста Коровьева; он копирует дьявольски изощренную расправу над Семплеяровым, «крохотный номерок» с разоблачением, позоря Дунчиля при жене, любовнице и толпе зрителей. Он тоже — как бы дьявол, находит «клад» при помощи очередной красавицы...

Но тема еще не исчерпана, и далеко не исчерпана. Следующий номер в нашем театрике — колдовское превращение всей выручки Варьете в доллары, фунты, гульденны, латы, кроны. «И тут же Василия Степановича арестовали» (611).

Далее слово Коровьеву: «Двести сорок девять тысяч рублей в пяти сберкассах, — отозвался из соседней комнаты треснувший голос, — и дома под полом двести золотых десятков» (625). Черт разоблачает буфетчика Сокова, притворившегося — как и валютчики — бедняком; черт в своей традиционной функции — отыскал клад... Здесь, правда, нет ареста, но Коровьев делает, возможно, и худшее (впрочем, как знать!). Он точно предсказывает кладовладельцу дату, причину и место смерти — столь же изощренная, но еще более жестокая расправа, чем в Варьете и у валютчиков.

И опять-таки тема не вся. Нам показали одно учреждение, выкачивающее клады, теперь речь о втором: глава двадцать восьмая «Последние похождения Коровьева и Бегемота», сцена в Торгсине (сокращение от названия «Торговля с

иностранцами»). Могу удостоверить: такой магазин действительно был, действительно на углу Арбата, на площади, называвшейся Смоленским рынком. Там можно было сдать золото и получить «боны», а на них в том же Торгсине купить хорошие вещи, которые иначе достать было невозможно. Насколько я могу судить, торговли с иностранцами там не было никакой или почти никакой. Булгаков так и описывает «прекрасный магазин»: «гражданки в платочках и беретиках», «приличнейший тихий старичок, одетый бедно, но чистенько» (763, 766), — вот покупатели. Единственный иностранец оказывается фальшивым. И характернейшая для нашего общественного поведения деталь, этакая Берлиозова «дипломатическая вежливость»: все понимают, что под благопристойной вывеской скрыт обман, и все притворяются, что не замечают неслыханной по тем временам роскоши магазина. Булгаков дает это одним великолепным мазком: «Коровьев объявил: — Прекрасный магазин! Очень, очень хороший магазин!

Публика от прилавков обернулась и почему-то с изумлением поглядела на говорившего...» (763). А магазин-то похож на «дамский магазин» Коровьева! Сравните общие описания и почти дословное совпадение картинок примерки обуви — женщины, топающие ногами в ковер (544, 763). Сходство не только буквалистское; во всей тональности сцены, в нескрываемом наслаждении, с которым Булгаков поджигает магазин, слышится та же самая оценка: дело скверное, унижительное, дьявольское.

Но почему тогда дьяволы же и выжигают Торгсин?

Это вопрос сквозной, он будет доносить нас еще долго: почему черти карают нечто им же подобное? В данном случае карается место, где на свой лад откапывают клады, и ответ — пока что — будет локальный, в образной системе «Фауста»: гоняясь за кладами, власти вступили в сговор с чертом. Деньги, «обеспеченные» кладами, иначе говоря, ничем фактически не подкрепленные, выпускаются той властью, которую Булгаков оставляет за кулисами. Пуская в мир свои червонцы, Коровьев обозначает цену тогдашних бумажных денег — цену бумаги, на которой они напечатаны. Разумеется, это сатирическое преувеличение, но современный Булгакову рубль был сильно девальвирован и по

сравнению с царским золотым рублем, и по сравнению с нэповским. Рабочий в те времена зарабатывал примерно 1000 рублей, а до революции — десятки, т.е. стоимость рубля упала после отмены золотого паритета в 20—40 раз. Кроме того, и на этот рубль зачастую было нечего купить — в Торгсине на золото покупаются самые простые и насущные вещи, ситец например. Это обстоятельство неявно демонстрируется и в Варьете. Модные платья, туфельки и прочие вещи, столь важные для женщин, производят сенсацию; я думаю, ажиотаж был вызван не тем, что вещи бесплатные, а по преимуществу тем, что в Москве они просто не продавались.

Теперь самое время перейти к следующей коровьевской черте, идущей, возможно, и от Мефистофеля, но скорее даже гоголевской, и в сумме — самостоятельной, булгаковской. Человеко-дьявол хулиганит; не так грубо, как угрюмый Азazelло, куда более изощренно, я сказал бы даже — изысканно.

Время настало потому, что все коровьевские шутки есть хулиганство, но особенно — в Варьете и вокруг него. Достается и правым и виноватым — даже таким абсолютно невинным получателям чертовых денег, как профессор Кузьмин. И не получавшим — тоже. Это Семплеяров и его жена, опозоренные перед огромным залом; конференсье, которому простенько и без затей откручивают голову. Хулиганство захлестывает самую отдаленную периферию Варьете, когда Коровьев заставляет петь хором зрелищное учреждение.

В некоторых случаях (с Семплеяровым, у «Грибоедова», в Торгсине) фокусам Коровьева придан специфический личный оттенок: стерпи мое хулиганство, тогда я тебя не трону. Схема хулиганского поведения, возможно, даже интернациональная, но в довоенной Москве распространенная настолько, что она казалась сугубо московской. Идет человек по улице, к нему подходит какой-нибудь вроде Коровьева — «рожа совершенно невозможная!» — и говорит, например: «Сволочь, дай закурить!» Или даже вежливо — «гражданин», — но результат один: дашь — отделаешься одной затрешиной, а вдруг и вообще пронесет. Не дашь — три оплеухи как минимум. Вариант схемы еще более гнусный: с подсад-

ной уткой. Двое-трое стоят в подворотне, а к прохожим пристаёт мальчишка — кривляется, дерзит, кланчит деньги. Если выйдешь из терпения и хоть гаркнешь на него, немедля рядом окажутся те, из подворотни, горящие праведным гневом — ребенка обидели! Тут трема оплеухами дело не обошлось, били жестоко. Вот по этой, последней схеме действуют Коровьев с Бегемотом в Торгсине, когда Бегемот жрет все подряд с прилавка, а Коровьев слезливо витийствует: «...Бедный человек целый день починает примуса; он проголодался... а откуда же ему взять валюту?» (766).

Вся свита Воланда хулиганит; все они во главе с принципалом — дьяволо-люди, и многие человеческие слабости им не чужды. Но целен один Коровьев; его маска подобрана идеально под хулигана из подворотни — самого мерзкого, с подручным мальчиком. Он один носит человеческую маску постоянно, у него всегда ернический образ — даже на балу. Он сросся со своим обликом так же, как и со своей хулиганской функцией, ибо этот облик идеально совпадает с функцией.

Явный диссонанс с величественным обликом Воланда! Однако он ближе всех к Воланду, и ему поручены самые свирепые и самые значащие фокусы, почти все окрашенные хулиганством. Перечислим их.

Коровьев:

указывает путь на эшафот Берлиозу;

доносит на Никанора Ивановича;

разбрасывает червонцы;

приказывает оторвать голову Бенгальскому;

устраивает дамский магазин, «покупательницы» которого расплачиваются публичным позором.

За ним:

расправа с Семплеяровым;

страшное предсказание буфетчику;

фокус с поющим учреждением;

наконец, два поджога — «Грибоедова» и Торгсина.

Невозможно представить себе, что весь этот функциональный ряд только окрашен ерничеством и наглостью. Напрашивается мысль, что хулиганство само по себе есть функция, преследующая некую цель.

То же самое мы заподозрили, рассуждая о хулиганстве Азазелло, но теперь появилось что-то вроде догадки: фокус с червонцами оказался пародией на власть, причем в вопросе, важном идеологически и неразрывно — по контексту — связанном с правовыми беззакониями, творимыми властью.

...Оставим на время Коровьева и в поисках ответа перейдем к последнему чину свиты, Бегемоту.

19. ПОХИТИТЕЛЬ ГОЛОВ

Очаровательнейший из персонажей «Мастера», куда более живой и реалистически выписанный, чем оба заглавных героя, — «кот, громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами» (466). Маску кота, не менее традиционную, чем маску пуделя, носит «демон-паж», лучший шут, «какой существовал когда-либо в мире» (795). Я привел первые и последние в книге авторские слова о Бегемоте. Этот человек-черт олицетворяет шутовскую статью Мефистофеля. В многослойном гетевском образе она из главных: Мефисто — остряк, бонмотист, веселящий иногда сам себя; родство и обозначено именем: Бегемот. При первом явлении Мефисто Фауст декламирует: «Я нечисть ввел себе под свод! // Раскрыла пасть, как бегемот»*.

По-видимому, в «Фаусте» это сравнение употреблено не случайно. История доктора, соблазняемого дьяволом, построена как перифраз Книги Иова (о чем еще будет речь), и сам Яхве, обращаясь к Иову, приводит бегемота как пример силы несокрушимой, не доступной никому из смертных — только Богу**.

Бегемот — на все руки мастер, он попевает везде. В Варьете показывает фокусы, в том числе палаческий фокус с отрыванием и надеванием головы Бенгальскому — как некий Персей... В компании с Азазелло он расправляется с Варену-

* «Фауст», с. 74.

** «...Это — верх путей Божиих; только Сотворивший его может приблизить к нему меч свой» (Иов XL, 14).

хой и Поплавским, вместе с Коровьевым орудует у «Грибоедова» и в Торгсине. Он обычно несамостоятелен; чаще всего он оказывается рядом с первым слугой Воланда, так что принципал называет их «неразлучной парочкой». Но специализация у него есть.

Дело Бегемота — поджоги. Для них он и снабжен примусом; а «нехорошую квартиру» он поджигает один*. Кошка — символ домашнего уюта, «древнее и неприкосновенное животное», как сказал сам Бегемот. И примус ему дан неспроста — ревуший аппарат был символом домашней жизни после революции даже в Москве, где газовые плиты почему-то бездействовали. Так вот, если один символ дома поджигает квартиру при помощи другого символа, это уже страшно, это — символ ненависти к такому дому...

Итак, о самостоятельных деяниях Бегемота.

Он является к какому-то «председателю Зрелищной комиссии» (при любви молодого государства к учреждению всяких комиссий такая могла быть вполне). Является с обычной хулиганской дерзостью, напрашиваясь на скандал. Чиновник орет на него: «Я занят!» — но Бегемот еще добавляет дерзости, и тот реагирует естественным образом: «Вывести его вон, черти б меня взяли!» — на что Бегемот ласково отвечает: «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» (606), и за письменным столом Прохора Петровича оказывается «пустой костюм»; ни головы, ни рук из этого костюма не торчит. Костюм не ощущает никаких неудобств — как всегда, кричит на каждого входящего, более того: «И пишет, пишет, пишет! С ума сойти! По телефону говорит! Костюм!» (607).

Тут, разумеется, всплывают сразу две сильные ассоциации: со щедринским безголовым градоначальником и со страхом перед словом «черт», характерным для гоголевских персонажей. Вспоминается укоризненная речь Ивана Ивановича: «Вот, таки нужно помянуть черта. Эй, Иван Ники-

* Члены свиты Воланда взаимозаменяемы в части отношений с внешним миром, например, все минимум по разу работают палачами. Это нельзя упускать из виду при анализе: основные действующие лица многофункциональны как драматургические герои; «Мастер» во многом сработан как пьеса.

форович! Вы вспомните мое слово, да будет уже поздно...» Примерно то же говорит «красавица-секретарь» своему принципалу: «Я всегда, всегда останавливала его, когда он чертыхался!»

Первая ассоциация весьма многозначительна: объектом щедринской сатиры были не мелкие чиновники, а верхушка Российской империи. Вторая, гоголевская ассоциация несет маскировочную нагрузку: получается безобидная насмешка над суеверием, которое выглядело комически еще сто лет назад. Но одновременно в этом содержится указание на источник, прямо комментирующий тему; на произведение, в котором чертыханье служит стержнем всего действия.

Обратимся к этому источнику, оставив на время в стороне Бегемота с его трюками, ибо тема черта, уносящего голову, пронизывает весь роман, начинаясь сейчас же за эпиграфом, в названии первой главы: «Никогда не разговаривайте с неизвестными». Это перифраз названия рассказа Эдгара По: «Never Bet the Devil Your Head»*. В современном квалифицированном переводе название звучит: «Не закладывайте черту своей головы», но во всех дореволюционных изданиях слово «never» переводилось. Например, в сытинском издании: «Никогда не закладывайте дьяволу своей головы»**.

В рассказе Э. По некий господин любит чертыхаться настолько, что его зовут Накойчертом, причем персонаж-рассказчик постоянно пытается его обуздать. По ходу действия Накойчерт и рассказчик забредают на крытый мост. «Внутри было жутковато и темно... Я почувствовал, как у меня сжалось сердце» (с. 337). Это первая прямая параллель, мы помним обстановку на Патриарших: не было никого, «пуста была аллея». Следующая: «Путь нам преграждает довольно высокая калитка в виде вертушки» — то же самое на Патриарших, дорогу Берлиозу преграждает турникет (это реалья; у входов на московские бульвары стояли стальные вертушки).

* Цит. по изданию: Эдгар Аллан По. Полное собрание рассказов. М., 1970. Номера страниц — в тексте, в скобках.

** Э. А. По. Необыкновенные рассказы. М., 1908, кн. 7. Предположительно, Булгаков пользовался этим изданием.

Мистер Накойчерт почему-то не желает пройти через вертушку, как все люди, а хочет перепрыгнуть через нее. «Пусть черт возьмет его голову!» — восклицает он, рассказчик открывает было рот, чтобы пожурить его за упоминание черта, как вдруг появляется хромой господин. Накойчерт мгновенно понимает, кто это; однако он упрям и отступить не хочет. То есть экзекуция совершается по требованию и в присутствии дьявола, но в то же время из-за глупого упрямства человека. Накойчерт решает прыгать, и тогда черт «...схватил его за руку и сердечно потряс ее, — глядя все это время ему прямо в лицо с выражением самой искренней и нелицеприятной благосклонности» (с. 559). Сравните с текстом «Мастера»: «Тут иностранец отколол такую штуку: встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом слова: — Позвольте вас поблагодарить от всей души!» (429).

Я уже высказывал предположение, что Воланд благодарит не ради юродства, а серьезно: мол, спасибо, теперь ты в моей власти. Вспомним, что сказал перед тем политичный редактор: «...Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге» (428). Мы это квалифицировали как ложь, ибо какая там сознательность — под давлением гигантской пропагандистской машины, при повсеместно закрытых церквях!

Продолжим движение по рассказу По. Перед прыжком легкомысленного Накойчерта дьявол «минутку помолчал, словно в глубоком раздумье, а затем взглянул вверх и, как мне показалось, легонько усмехнулся» (с. 339, 340).

Эту мизансцену Булгаков переигрывает в начале беседы на Патриарших: «Он остановил свой взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце... чему-то снисходительно усмехнулся...»

Наконец, мистер Накойчерт прыгает — позволю себе каламбур, очертя голову, и падает, так и не достигнув цели, не выйдя с моста: «Не успел я и глазом моргнуть, как мистер Накойчерт упал навзничь» (с. 340). Сравним: «Стараясь за что-нибудь ухватиться, Берлиоз упал навзничь...» (463), — не добежав до телефонной будки. Но основное совпадение далее: «...Пожилой господин... бежит, прихрамывая, прочь,

поймав и завернув в свой фартук что-то, тяжело упавшее сверху...» В «Мастере» голова также падает: «...Выбросило на булыжный откос круглый темный предмет», а затем на другом конце романа, в главе 19-й, оказывается, что и ее утащил черт: «Голову у покойника стащили из гроба», — говорит Азazelло. Отвечая на вопрос Маргариты о покраже, он прямо называет виноватого: «Черт его знает как! ...я, впрочем, полагаю, что об этом Бегемота не худо бы спросить. До ужаса ловко сперли» (539, 640). Обыгрывается и чертыханье: Азazelло появляется, стоит лишь Маргарите подумать о Мастере: «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» (И сейчас же следующая фраза — встык: «Интересно знать, кого это хоронят с такими удивительными лицами?» — о безголовом трупе Берлиоза...)

Булгаков следует за Э. По буквально до конца заимствованного сюжета. У По рассказчик говорит: «...Он попросту лишился своей головы, и как я ни искал, мне так и не удалось ее найти» (с. 340) — у Булгакова поэтому и «удивленные лица» — как ни искали голову, так и не нашли. У По мистер Накойчерт умирает какое-то время спустя после казни, о чем сообщается в лучших традициях черного юмора так: «Он ненадолго пережил эту ужасную потерю. ...Вскоре ему стало хуже, и, наконец, он скончался (да послужит его кончина уроком любителям бурных развлечений)» (с. 340)*.

И снова мы видим аналогию в «Мастере»: Берлиоз умирает по-настоящему спустя два дня после смерти; «он ненадолго пережил эту ужасную потерю»...

Итак, отметив, что Бегемот похитил обе головы — и вспльщивого чиновника, и разговорчивого редактора, — остановимся на литературной стороне дела, на разлитом использовании рассказа Эдгара По в «Мастере». Факт отнюдь не удивителен: скорее стоило бы удивляться, если бы Булга-

* Эпилог совершенно уж черно-смеховой. Рассказчик пытается требовать с «трансценденталистов» расходы по погребению покойного приятеля, но «эти мерзавцы отказались его оплатить — тогда я вырыл тело мистера Накойчерта и продал его на мясо для собак».

ков при создании своей литературной энциклопедии оставил великого американца в стороне. Фантазия в сочетании с черным юмором, иногда — с мистическим мышлением, но чаще с трезвым взглядом ученого, детективной фабулой и точным реалистическим описанием — вот что делает По в некотором роде учителем Булгакова.

Роман, разумеется, не рассказ; он не делается в едином ритме и поэтике, линии разводятся по сюжетным каналам. Разведен и рассказ об отрубленной голове; смеховая линия воплотилась в гротесковой истории безголового костюма, а трагедия, всегда — незримо — присутствующая в черном смехе, выходит наружу, когда голова катится под откос и дворники начинают засыпать лужи крови. Трагедия достигает кульминации, когда голова, лежащая на подносе перед Воландом, превращается в кубок, «желтоватый, с изумрудными глазами и жемчужными зубами, на золотой ноге, череп» (689). Специальный кубок для причастия дьявола — кровью Иуды, претворенной в вино.

Вот зачем понадобилась глупая голова мистера Накой-черта...

Позволю себе отступление — о самом Булгакове, о его нраве (в хорошем смысле этого слова). Всеми силами я стараюсь писать о нем безлично; читать роман, не думая об авторе, о бедном окровавленном мастере; но накапливаются мысли, накапливается интуитивное ощущение Булгакова как живого человека, и вдруг становится необходимо рассказать о своем ощущении своему читателю. Мне кажется, будучи сам мистификатором, он не выносил неразрешенных загадок в окружающем его интеллектуальном мире. Это видно по строению «Мастера»: автор пытается разгадать бога, построить непротиворечивую систему отношений доброго божества с миром, сочащимся злом. Но совершенно то же самое заметно и в мелочах! Все читатели, наверно, отметили пристрастие Булгакова к обороту: «Пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат», с небольшими вариациями (554, 558, 746, 799, 811). Фраза эта известна Мастеру еще до окончания «романа» как завершающая, и действительно ею кончается последняя «ершалаимская глава»; она же замыкает большой роман, и еще дополнительно эпилог.

Почему Булгаков так подчеркивает не официальную часть титула — как у королей, Пап Римских, — а «порядковый номер» римского чиновника, правителя крошечной провинции? Почему он, человек дотошный в научном смысле, позволяет себе вводить читателя в заблуждение этим псевдотитулом — ведь у некомпетентных людей создается впечатление, будто прокураторы Иудеи ходили под номерами, подобно королям?

А потому, что он увлекся исторической загадкой*. Некогда произошла путаница — как сказал бы Иешуа, — тянувшаяся очень долго, от Иосифа Флавия, т.е. с I века н.э. Флавий назвал Пилата шестым по счету прокуратором Иудеи, указав в своем перечне первым не прокуратора, а этнарха Архелая. Историки новейшего времени, уточняющие все на свете, естественно, заметили ошибку знаменитого предшественника. И естественно, произошел раскол: например, компетентный автор важного булгаковского источника, Ф. В. Фаррар, говорит о шестом прокураторе; Эд. Майер — о пятом.

Наткнувшись на это противоречие, Булгаков должен был заинтересоваться крайне, начать раскапывать проблему и копать, пока не отыщется источник, разрешающий сомнения.

Таким источником был труд Г. А. Мюллера «Понтий Пилат, пятый прокуратор Иудеи и судья Иисуса из Назарета. С приложением «Сказаний о Пилате» и списком литературы о Пилате»**. Настойчивое повторение фразы, которая нас заинтересовала, не только отражает радость от решения трудной задачи, но и отсылает читателя к этой книге.

Источник введен в литературный обиход работой И. Л. Галинской***. Меня эта находка порадовала и самим своим

* Разумеется, Булгаков не позволил бы себе увлечься, если бы это не соответствовало художественной задаче.

** G. A. Muller. Pontius Pilatus, der funfte Prokurator von Judaa und Richter Jesu von Nasareth. Stuttgart, 1888.

*** «Современные философские проблемы художественной литературы. Научно-аналитический обзор», автор обзора к.ф.н. Галинская И. Л. Институт научной информации по общественным наукам АН СССР. М., 1981, с. 28.

фактом, и потому, что она подтверждает мою гипотезу «намеренных меток». (Присутствие книги Мюллера в корпусе источников доказывается еще одним фактом. История Пилата — «сына короля-звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы» — должна быть заимствована из какого-то варианта средневековой «Поэмы о Пилате». Не сумев обнаружить в доступной литературе никакого иного варианта, кроме одного, где отцом Пилы был крестьянин, я взял на себя смелость предположить (в «Евангелии Михаила Булгакова»), что Булгакову встретился другой вариант, с дочерью именно мельника. Такой вариант и обнаружила исследовательница у Мюллера.)

Вернемся теперь (полагаю, что читатель вернется со вздохом облегчения) к нашей теме, к пропавшей голове. Так вот, сдается, что Булгакова увлекла загадка, заданная Эдгаром По: зачем черту могла понадобиться дурацкая голова сатирического антигероя? С какой целью он ее утащил в тартарары, неужели лишь потому, что Накойчерт заложил свою голову и бедняге-нечистому приходится взять заклад? Дьявол же не анатом, не морг же для дурацких голов — там, в аду! И Булгаков додумал за своего американского собрата: утащили, чтобы сделать кубок-череп с изумрудами вместо глаз, на золотой ноге... Как будто здесь слышен отзвук знаменитого «Золотого жука» Эдгара По, где тоже было золото, и камни, и мертвая голова.

В истории с головой Берлиоза мне слышится удовлетворение от находки; удовлетворение нескрываемое, ибо голова — традиционный и старинный христианский символ: голова Иоанна Предтечи; казнь Иисуса (по преданию) на том месте, где была зарыта голова Адама. Здесь есть что и есть с чем комбинировать: отрезанная голова на блюде, череп-чаша, наполненный кровью, претворенной в вино, и изуверченая голова «в резиновых руках прозектора», и голова оторванная, которую грозно вопрошают (на московском волапюке): «Ты будешь в дальнейшем молоть всякую чушь?», и головная боль Пилата, заставившая его полюбить Иешуа, и боль в виске Маргариты перед смертью. Есть голова просто отсутствующая, и есть посаженная на место, и шрам есть после возвращения на место, и еще голова украденная, о которой испуганно шепчутся. И самую главную

истину «каждому будет дано по вере его» сообщают негромко и вежливо отрубленной, но живой голове, прежде чем убить ее вместе с познанной истиной. «Бедный, бедный Йорик!..»

Отсылка к рассказу Эдгара По — блистательная находка: весь корпус христианских легенд об «усекновении главы» как бы притягивается к дьяволиаде; фигурально говоря, Берлиоз становится Иоанном Предтечей сатаны. И одновременно достигается уже не символический, а смысловой результат: читателю дают понять, что головы летят с плеч не просто в наказание, а потому, что они заложены.

Теперь надо разобраться в смысле слова «заложены».

Вернемся к Бегемоту. Похищение голов — его особая функция, достаточно сложная и в некотором смысле упорядоченная.

Берлиоза он не казнит, но крадет его голову для мессира, крадет навсегда.

Бенгальскому отрывает голову по приказу Коровьева, а затем возвращает на место по приказу Воланда.

С Прохора голову как бы снимает и уносит, а затем возвращает — все самостоятельно.

Заметно встречное движение внутри ряда: чем меньше Бегемот участвует в самом «усекновении главы», тем абсолютней она исчезает, тем страшнее вся история, и тем больше в ней участия Воланда.

Можно построить и обратный ряд: чем больше доля Бегемота в истории, тем она менее серьезна — или, по-другому, тем больше в ней балаганного элемента. История-то с чертыханием — явно шутовская.

Вспомним, что Бегемот и есть лучший шут в мире, причем настоящий, придворный — шутками своими обнажающий суть происходящего. Своей затеей с «безголовым костюмом» он повторяет на буффонадном уровне трагедию Берлиоза и тем демонстрирует ее смысл: голова редактора была заложена нечистому. (Дальше мы увидим, что шутовские игры вокруг казней, назначенных Воландом, Бегемот ведет и в других случаях.)

Предположим, все так и есть, но прежний вопрос остается: а чем, собственно, Берлиоз «заложил» свою голову? Он не лез к сатане, как Бенгальский; не чертыхался, как Про-

хор, — а кару получил самую страшную — двойную смерть! И похищают по-настоящему только его голову. Загадка; с ней придется разобраться подробней.

20. НЕ ЗАКЛАДЫВАЙ ГОЛОВУ ЧЕРТУ

Прибегнем к обычному допущению: Булгаков косвенно указывает на вину Берлиоза, о которой нельзя было сказать прямо. Провинился; «заложил голову» когда-то прежде, а на Патриарших только «прыгнул», то есть упорствовал в своей вине.

Именно это я и пытался доказать, интерпретируя сцену на Патриарших как суд, а не случайную встречу. Суды назначаются после совершения преступления. Мы помним также, что Берлиоз ни на йоту не отступил от стандартной манеры поведения и вел себя как обычно — упрямялся, подобно герою По.

Сделаем следующий шаг и предположим, что вина Берлиоза была похожа на чертыханье этого героя — нечто постоянное, монотонное, повторяющееся изо дня в день. Не одноразовое прегрешение.

У Берлиоза может быть несколько вин. Прежде всего, конечно, руководство литературной травлей Мастера и, возможно, других каких-то писателей. Другой вариант — доноительство. Тоже вполне в духе времени... Берлиоз ведь «прыгнул» на пути к телефону — бежал звонить «куда надо». Не исключается ни то, ни это. Однако же трудно предположить, что он каждый день затевал новую травлю или на кого-то доносил — сколь ни часты бывали такие дела в 30-е годы, все же они оставались не рядовыми. Не монотонными, во всяком случае.

Шарада: что делал литератор и литературный мэтр в те годы ежедневно и непременно?

Конечно же, лгал. Ответ помещен во второй вариант «усекновения главы», в казнь Бенгальского, который лгал, перевирая слова Воланда, подгоняя их под конформный стандарт «впечатлений иностранцев» от СССР.

«Так что же говорит этот человек?» — спрашивает мессир, и «клетчатый помощник» звучно, на весь зал отвечает: «А он

попросту соврал!» — и еще дает усиление: «Поздравляю вас, гражданин, соврамши!» (538). Форсированная реакция на то же действие, после которого Воланд жал руку Берлиозу и благодарил.

Мы имеем рабочую гипотезу: усекновение головы производится в наказание за конформную (заданную обязательной социальной установкой) ложь.

Конферансье Бенгальский такой ложью обязан был грешить всегда — это несомненная реалья 30-х годов; о редакторской работе и говорить нечего: в первой главе Берлиоз тем и занимается в присутствии читателя — наставляет Бездомного, как именно надо лгать. Внимательно присмотревшись, мы заметим, что Прохор-председатель грешит тем же: как полагается чиновнику, он врет, что занят («Ничем вы не заняты», — рубит ему Бегемот). Для этого буффонадного повтора сюжета выбран заезженный советской сатирой вариант, вроде «Прозаседавшихся» Маяковского: «Вижу, сидят людей половины...»

Но великий шут Бегемот на пустяки не разменивается. Его сатира — всегда настоящая; это подчеркивает аллюзия с безголовым градоначальником Салтыкова-Щедрина. Руководителю, оказывается, голова вообще не нужна... Таков второй метафорический смысл, несущий в себе настоящую сатиру.

Мы пришли к одному из вопросов, важнейших для анализа многослойного булгаковского текста. В самом деле, если лукаво-наивная история с Прохором Петровичем служит комментарием к главной казни романа, вскрывает ее смысл, то и сама комментирующая история вторично объясняется через казнь Берлиоза! Повседневная ложь бездельника-чинуши попадает в категорию конформных, обязательных деяний вместе с ложью о свободе совести и ложью об оценке нашей действительности иностранцами. Получается, что Прохор выселен из своего костюма не за то, что он скверный работник (а такое впечатление лежит на поверхности), но за то, что он именно хороший работник с точки зрения своего общества — лжет как полагается. То же и Берлиоз.

Но ведь тема караемых официальных лиц в «Мастере» сквозная. Лиходеева карают за служебное несоответствие,

Варенуху за лганье по телефону, целое учреждение — за видимость «общественной работы», и так далее. Всего таких наказанных девятеро. И все они, кроме Берлиоза и Бенгальского, караются по видимости за служебные прегрешения — так же, как и безголовый Прохор. Позволительно спросить: а нет ли и здесь подобных перевертышей, не скрываются ли под винами, лежащими на поверхности, иные, подведомственные уже не микросатире вроде «Прозаседавшихся», а настоящему социальному разоблачению?

Не заложили ли все эти люди голову дьяволу?

И кто, в конце концов, подразумевается под дьяволом (или чертом)? Ведь если следовать скрупулезно за булгаковским рисунком, то чертыхался, призывая на свою голову Воланда и компанию, один лишь Прохор Петрович. Он вроде бы Накойчерт. Но Берлиоз, история которого предваряется перифразом названия рассказа о Накойчерте, он-то не чертыхался и вообще не верил в дьявола! А именно его голову и уносят самым ужасающим образом... Именно он заложил голову по-настоящему; он, а не Прохор. То есть чертыханье действительно маскировочный ход, как мы и предположили с самого начала. Или — условное обозначение, которое, как только что было сказано, расшифровывается через историю Берлиоза. Не слово «черт» грозит бедою, не дьяволу закладывают голову, а власти предержавшей. Ибо в угоду ей лгут, доносят, травят творцов.

Такова рабочая гипотеза, которую, разумеется, надо еще основательно проверить.

РЕЗЮМЕ

Мы вправе, по крайней мере, заподозрить, что тройным сюжетом, обыгрывающим рассказ Э. По, писатель давал опаснейший намек на власть, намек, в свою очередь, метафорический. Эта, последняя метафора должна звучать так: «Не закладывай голову дьяволу власти, сотрудничая с нею». Может быть, было бы правильнее сказать: «Дьяволу идеологической власти» — кровь льется потоками только при казни двух идеологов. Власть, таким образом, есть как бы «настоящий дьявол» в противоположность Воланду. И еще о черты-

ханье: идеологический работник тех лет обязан был на каждом шагу поминать имя «великого вождя и учителя».

21. ЗАГАДКА РИМСКОГО

Далее, у них столь несносные, противные полицейскому уставу обыкновения, что уже в силу одного этого они не могут быть терпимы ни в одном просвещенном государстве. Так, например, эти дерзкие твари осмеливаются, буде им это вздумается, совершать прогулки по воздуху...

Э. Т. А. Гофман. «Крошка Цахес»

Приступим к систематической проверке гипотезы, изложенной в предыдущей главе, на сей раз сформулировав гипотезу осторожней: под расправами демонов скрывается смысл, не совпадающий (или противоречащий) с истолкованием, помещенным писателем на поверхности. Материал обширен; составим таблицу с перечнем всех пострадавших-одиночек, указав их вину — либо объявленную в тексте, либо ту, на мысль о которой читателя явно наталкивают. Будет применено понятие «приставать к сатане», поскольку демоны прикладывают особые усилия, отваживая непрошенных визитеров и вообще не по уму любопытных. Укажем баллы наказания — для сравнения объявленной вины с тяжестью кары, — прошу обратить на них особое внимание. (Разумеется, баллы вполне условные; за максимум принята двойная казнь Берлиоза, за минимум — наказание, не имеющее отдаленных последствий.)

Рассмотрев «таблицу наказаний», мы видим странное положение двух человек: финдиректора Варьете Римского и бухгалтера Ласточкина. Последний пострадал без малейших видимых причин; его присутствие в списке жертв настораживает чрезвычайно. Незаметный бухгалтер неизвестно за что подведен под арест, хотя служащий он, по-видимому, образцовый. Это как бы дезавуирует обвинения, предъявляемые почти всем другим персонажам.

№	Персонаж	Линия сюжета	Репрезентации*
1	Берлиоз	литература	2+3
2	Бездомный	литература	5+5
3	Лиходеев	Варьете, квартира	1+1
4	Никанор Иванович	квартира	2+1
5	Бенгальский	Варьете	0+2
6	Варенуха	Варьете	1+2
7	Римский	Варьете	2+1
8	Бухгалтер Ласточкин	Варьете	1+0
9	Поплавский	квартира	1+0
10	Буфетчик Соков	Варьете	1+0
11	Прохор Петрович	Варьете	0+1
12	Семплеяров	Варьете	0+2
13	Майгель	полиция	0+1

* Репрезентации — индекс внимания, уделенного данному персонажу Булгаковым; первой цифрой указывается количество глав, посвященных персонажу, второй — эпизодов.

** Кара совершена по суду или слову Воланда.

Таблица провинностей

Вина явная и/или обозначенная	Балл наказания	Палач
конформное лганье, некомпетентность	10	Коровьев**
конформизм, плохой поэт	4(?)	Воланд**
служебное несоответствие	1	Воланд, Бегемот**
«выжига и плут»	4	Коровьев**
конформное лганье, плохой конференсье	6	Бегемот, Коровьев
лганье по телефону, лез в дела сатаны	3	Азazelло, Бегемот, Гелла
лез в дела сатаны	8	Гелла, Варенуха
вина неизвестна	4	?
выжига, приставал к сатане	1	Азazelло
выжига, приставал к сатане, служебное несоответствие	6	Коровьев**
служебное несоответствие, чертыхался	1	Бегемот
конформное поведение, приставал к сатане	2—3	Коровьев
доносчик, приставал к сатане	9	Азazelло**, Абадонна

В самом деле, все, кроме бухгалтера и финдиректора, плохие работники. Берлиоз некомпетентен, Бездомный пишет плохие стихи, председатель домкома берет взятки, Семплеяров ничего не может поделывать с театральной акустикой (806) и т. д. Даже насчет Майгеля, доносчика, иуды, есть любопытный намек, что его деятельность через месяц должна кончиться (690) — скорее всего, потому, что он, бывший барон, оказался плохим шпионом...

Ласточкину ничего такого предъявить нельзя, равно как и Римскому. Сейчас мы разберем это подробнее, но бухгалтера нельзя даже обвинить в том, что он, подобно Римскому, пытался вмешиваться в дела сатаны.

Обратим внимание на литературную нагрузку, несомую бухгалтером: он демонстратор. Его глазами последовательно показывается пять сцен.

Последняя сцена, в банке, есть то, что он по-настоящему демонстрирует.

В самом деле, там происходит нечто нелепое. Едва Ласточкин говорит служащему, что он из Варьете, как появляется агент НКВД. Бухгалтер предъявляет истинную драгоценность — с точки зрения власти — валюту, за которой идет погоня на протяжении всего романа, — и его почему-то арестовывают! Нелепость очевидная, она с дьявольским хитроумием подчеркивается-маскируется именно игрою с валютой. За ней, за пакетом с гильденами и всем прочим, подсунутым слугами Воланда, остается незамеченным простой факт: бухгалтера ждали в банке, чтобы арестовать за причастность к Варьете. Для тех, кто знает практику МВД, сюжет ясен: за Ласточкиным приехали на службу, не нашли и устроили засаду в банке. Времени хватило, пока он ездил по руководящим учреждениям...

Нагрузка на этого малозаметного персонажа, таким образом, достаточно сложная. Его судьба говорит ясно, что, во-первых, Воланд карает советских служащих отнюдь не за плохую службу; и, во-вторых, стихия арестов, многократно показанная в «московских главах», есть воистину стихия — нечто бессмысленное: хватательный рефлекс власти. (См. ту же тему 497, 534, 641. «Но за что?» — как шепчет сам себе Римский.)

Коллега и непосредственный начальник Ласточкина Римский имеет ту же функцию плюс еще одну: его история показывает почти что напрямую, за что карает Воланд. Соответственно, Римский — заметный персонаж, уступающий по репрезентации только Бездомному.

Всем его описанием категорически отмечается предположение, что он может быть наказан за плохую работу. Римский исполняет свой долг безупречно. Нас все время убеждают, что он — человек расторопный и организованный. Это чувствуется уже в его разговоре по телефону с Лиходеевым (498). Он предусмотрителен в делах. «А мне до крайности не нравится эта затея...» — ворчит он об ожидаемом сеансе черной магии (520). Чутье у него выдающееся: «...Финдиректор как будто более похудел и даже постарел, а глаза... утратили свою обычную колючесть и появилась в них не только тревога, но даже как будто печаль» (528).

И ведь это — когда ничего еще не произошло, кроме таинственного перемещения Лиходеева в Ялту! Здесь же Римский делает то, что редкому администратору под силу: диктует телеграмму, одновременно сам записывая свои слова. В главе о сеансе предусмотрительность Римского подчеркивается снова. Испортился телефон: «событие почему-то окончательно потрясло финдиректора» (534). Так и ждешь, что он отменит сеанс, по крайней мере, до возвращения Лиходеева. Но Римский — деловой человек, от ответственности не уклоняющийся. Его ум и чуткость подчеркиваются форсированно: «Чуткий финдиректор нисколько не ошибся» (567); он сравнивается «с сейсмографом любой из лучших станций мира» (570). Затем его характеристику усиливает Варенуха: «Догадался, проклятый! Всегда был смышлен...» (573).

Это педалирование преследует две цели. Кроме уже названной, есть другая: показывается положение безупречного работника в не зависящей от него идеологической ситуации. Оно ужасно. Начальство не станет потом учитывать, что преступников, покалечивших конференсье, несших со сцены неподобное, разбрасывавших государственные кредитные билеты, наводнивших улицу голыми женщинами, — что этих преступников формально выпустил на сцену Лиходеев. Он выпустил — подписав контракт, это верно, — но физи-

чески-то выпустил Римский. Оставшись за главного в театре, он не сумел «предотвратить безобразие», не пресек, не остановил, не прекратил! И политическое обвинение, разумеется, будет: как это советские люди бросились на заграничные буржуазные тряпки?! Римский все это понимает: «...Приходилось пить горькую чашу ответственности. ...Надо было звонить, сообщать о происшедшем, просить помощи, отвориться, валить все на Лиходеева, выгораживать самого себя и так далее. Тыфу ты дьявол!» (568). (Прошу читателя отметить последние три слова.) Человек, знающий ситуацию 30-х годов, даже не спросит: «Но за что?» — понимая, что выгородить себя Римскому не удастся и ему, пусть сто раз хорошему работнику, не избежать расправы за чужую вину, скорее всего — лагеря.

Если уж схватили бухгалтера, то что говорить о его начальнике, оставшемся за директора театра!

И расправа следует. В финале романа «старенький-престаренький, с трясущейся головой, финдиректор» подает заявление об уходе из Варьете. То есть история кончается именно так, как она должна была кончиться без ведьм и вурдалаков. «Да, его хорошо отделали», как скажет Воланд о Мастере...

Неизбежность такого исхода, очевидная для любого человека, знакомого с «реализмом жизни» того времени, тщательно замаскирована всем строением рассказа о Римском. Абзац о горькой чаше ответственности обрамлен, с одной стороны, скандалом у подъезда Варьете — дамы в сорочках и панталонах, милиция, «развеселые молодые люди в кепках», — а с другой стороны, страшным хулиганским предупреждением по телефону: «Не звони, Римский, никуда, худо будет» (569).

Булгаков систематически навязывает читателю именно этот ответ на вопрос «за что?»: не реагируй, худо будет — ту версию вины Римского, которую мы и зафиксировали в таблице прегрешений. Выключаются телефоны, и междугородный, и московский; предупреждают по телефону Варенуху — в том же хамском тоне: «Варенуха... ты русский язык понимаешь? Не носи никуда телеграммы» (527); потом при избивании в уборной: «А тебя предупредили по телефону, чтобы ты их никуда не носил?» (529). Мы и начинаем считать, буд-

то Римского превратили в «старенького-престаренького» за действия, могущие доставить сатане беспокойство.

Это — подмена. Финансовый директор оказался случайно, поневоле связанным с идеологическим скандалом — в том его вина. Подмена совершенно такая же, как с Варенухой. Избитый и обращенный в вампира якобы за то, что нес телеграммы в НКВД, он получает буффонадное объяснение: «Хамить не надо по телефону. Лгать не надо по телефону. Понятно? Не будете больше этим заниматься?» — совершенно в стиле газетной «критической» сатиры, и Варенуха в том же дурацко-балаганном стиле отвечает: «Истинным... то есть я хочу сказать, ваше ве... сейчас же после обеда...» (708).

Его избили и превратили в «вампира-наводчика» так, как если бы он и в самом деле добрался до НКВД. (Болтовня Азazelло о его вранье, в свою очередь, комментируется «артистом» из «Сна Никанора Ивановича». Арестованного Дунчиля он обвиняет, называя «поразительным охмурялой и вруном» (582).)

Рассудим, зачем нужны были сложные охранительные мероприятия существам, могущим и летать, и исчезать, — демонам? Зачем надо было, к примеру, отбирать портфель с телеграммами у Варенухи (и предварительно предупреждать его, чтобы не носил, т. е. не выполнял приказа Римского и оказался плохим работником)? Без всякого шума и насилия исчезли документы из портфеля Никанора Ивановича, даже копии злополучной переписки с Римским исчезли из ялтинского угрозыска — за тысячу километров от Москвы! Трюки с документами демонстрируются в главе «Извлечение Мастера», причем один из них — совсем ненужный. История болезни Мастера летит в камин, и Коровьев резюмирует: «Нет документа, нет и человека» (705). (Хотя как раз для больниц этот советский лозунг не действует, и Мастера, естественно, «хватаются».)

Во всей истории с Лиходеевым и скандалом в Варьете ничего нельзя скрыть. Лиходеева видели десятки свидетелей в Ялте — дело ясно и без телеграмм и прочего. Скандал с Варьете, несомненно, сразу привлек внимание НКВД к Воланду. Каких разоблачений можно было ждать от бедняги финдиректора, если в свидетелях 2500 человек, среди них —

работники милиции, да и мало ли кто еще по должности находился в огромном зале Варьете! Хулиганское стремление к «шито-крыто» Булгаков лукаво придает свите могущественного мага, отнюдь не стремящегося к тайности действий — напротив, поместившего свое тайное имя на театральных афишах (к слову, афиши впоследствии исчезают бесследно со стендов — право, этот фокус куда сложнее, чем изъятие телеграмм из портфеля).

Иными словами, все маски, надетые Булгаковым на этот сюжет, им же и приподнимаются: дьяволы обходятся с хорошими работниками точно так, как реальная полиция тех лет. Это сатира — полновесная, щедринская — на святая святых советской системы: идеологическо-полицейский аппарат. И одновременно здесь та же линия, что мы обсуждали в предыдущих главах: не закладывай голову дьяволу власти. Ведь хороший работник, стремящийся соответствовать своим служебным задачам, поневоле втягивается в полицейскую машину. Римский и Варенуха были обязаны информировать НКВД об исчезновении Лиходеева; не так и важно, что они ненавидели бездельника-директора: информировать надо было для спасения своей шкуры. (Последнее можно сказать о Берлиозе и Бездомном при знакомстве с Воландом.)

Итак, мы должны исправить таблицу провинностей. Ласточкин, Римский, Варенуха наказаны за то же, за что и литераторы, — за конформизм, за сотрудничество с «истинным дьяволом».

Сатанинская сущность власти хитроумно демонстрируется историей Варенухи. Только что мы отметили, что его обратили в «вампира-наводчика» — как и поступал НКВД с людьми, попадающими в его орбиту. В таком качестве он расправляется с Римским — он и ведьма Гелла. Так вот, двойная, человеческо-дьявольская сущность ведьмы проясняется для читателя через аналогии с Панночкой из «Вия», а такая же сущность вампира — через рассказ А. К. Толстого «Упырь»*. (Разъяснение действительно полезное: не всем известно, что вампиром (упырем, вурдалаком) в мифах ста-

* А. К. Толстой. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1969, т. 2.

новятся, а не рождаются, причем становятся помимо своей воли. Это зараза — вроде инфекционной болезни.)

Рассказ А. К. Толстого заявляет о себе в тот момент, когда Варенуха приходит в кабинет Римского с огромным сиячком, «нездоровой бледностью» и шеей, обмотанной кашне. «Если же к этому прибавить... отвратительную манеру присасывать и причмокивать, резкое изменение голоса, ставшего глухим и грубым, вороватость и трусливость в глазах, — можно было смело сказать, что Иван Савельевич Варенуха стал неузнаваем» (572). Прочитав эти строки, читатель, помнящий «Упыря», понимает сразу, что поцелуем Геллы Варенуха был превращен в вурдалака и кашне покрывало след поцелуя-укуса. «...Каким образом узнать упырей? ...Они, встречаясь друг с другом, щелкают языком. ...Звук, похожий на тот, который производят губами, когда сосут апельсин»*.

В другом месте: «...Щелканье старого чиновника обратилось в неопределенное сосание» (с. 16), и еще: «...щелкал и сосал попеременно» (с. 26) — запоминается... Тот же чиновник говорит «грубым голосом» при исполнении, так сказать, обязанностей упыря (с. 58). Поцелуй-укус в шею обыгрывается в рассказе несколько раз; слова Геллы: «Дай-ка я тебя поцелую» — перифраз жеманного лепета ведьмы Пепины: «...Позволь мне дать тебе поцелуй» (с. 49). У героев «Упыря» Булгаков заимствовал и нездоровую бледность Варенухи. Глухой голос и изменение зора взяты из рассказа «Семья вурдалака»**, во всех изданиях А. К. Толстого публикуемого рядом с «Упырем».

Следующий признак: «Он не отбрасывает тени!» — отчаянно мысленно вскричал Римский» (573). Это — традиционное качество призрака, описанное, кроме иных мистических произведений, во втором рассказе А. К. Толстого, сопутствующем «Упырю», — «Встрече через триста лет»***.

Как обычно, Булгаков озаботился поставить прямую метку. Спасшийся от вурдалаков Римский описывается так:

* Там же, с. 7. Далее страницы указываются в скобках в тексте.

** Там же, с. 74—101.

*** Там же, с. 102—125. Оба вспомогательных источника были написаны по-французски и несравнимо хуже «Упыря».

«Седой как снег, без единого черного волоса старик» (575). Сравните: «...Волосы мои седы, глаза мои впалы, я в цвете лет сделался стариком» (с. 36), — говорит герой «Упыря», также чудом спасшийся от кровопийц.

Перебирая в памяти рассказ Толстого, читатель, может быть, и вспомнит, что упыри были обыкновенными людьми: бригадирша и статский советник, т. е. принадлежали к обычному для литературы девятнадцатого века кругу персонажей — такие же литературные обыватели, как финдиректор или администратор в веке двадцатом.

Разумеется, ничто дурное не происходит помимо дьявола. В «Упыре» он фигурирует как «высокий человек в черном домино и в маске» (с. 59), взгляд которого убийственен: «...Из-под черной маски сверкнули на меня невыразимым блеском маленькие белые глаза, и взгляд этот меня пронзил как электрический удар» (с. 49). Это не «настоящий», традиционный черт-соблазнитель, а черт-убийца, являющийся в тот момент, когда люди, ему подчиненные, творят злодеяние.

Глаза, сверкающие убийственным блеском из-под черной маски, — и глаза Абадонны, глаза самой смерти, скрытые под черными очками.

Аналогии работают, по задаче Булгакова, превосходно. Они, с одной стороны, маскируют суть происходящего — что с Римским расправились совершенно таким же путем и с тем же результатом, как если бы расправлялись власти. С другой стороны, та же суть проявляется: расправа над невинным — дело не чисто дьявольское, а человеческое.

Гипотезу о голове, которую не следует закладывать дьяволу власти, можно считать подтвержденной — по первой проверке. Однако появились новые вопросы. Как мы должны теперь понимать роль Воланда? Почему его приближенные творят человеческое зло? Почему они следуют здесь не за судьей Воландом, а за убийцей Абадонной? Наконец, если в романе сатирически переигрываются действия властей, то почему этому перифразу придан суперхулиганский оттенок, почему слуги владыки принимают облик битых, бледных, хриплых городских подонков, исконных врагов власти?

22. ОПЯТЬ КОРОВЬЕВ. О ХУЛИГАНСТВЕ

О делах, разобранных в прошлой главе, Воланд не знает: «Какой такой Римский?» — спрашивает он. А ведь есть и еще такой же вопрос: «А отчего этот дым там, на бульваре?» (775), на который Азazelло отвечает докладом: «Это горит Грибоедов». Воланд знает далеко не все о фокусах своей свиты.

Оперный хор: каждый ведет свою партию в единой партитуре, именуемой традиционным обликом черта. Хулиганство не принадлежит Воланду, это — собственная партия свиты. Он ведет басы, там — тенора-подголоски.

В таблице провинностей мы отметили шестерых, наказанных по соизволению мессира; остальные, очевидно, пострадали от самодеятельности свиты.

Однако это еще не все. Кроме единичных жертв, были и группы: люди, с которыми расплачивались чертовыми деньгами; покупательницы в «дамском магазине» Коровьева; служащие поющего учреждения.

Отмечаем: деньги разбрасывал Коровьев, магазин открыл он же, пение хором инициировал опять он. За ним — вместе с Бегемотом — два поджога зданий, битком набитых людьми, Грибоедова и Торгсина.

Дела громкие, демонстративные, противопоставленные делам начальника тайной полиции сатаны, Азazelло.

Кажется, мы поняли, зачем Азazelло действует тайно, пытается замести следы и т. п. Это часть пародии на НКВД, которое все делало тайно. Мы не разобрались с другим, с хулиганским почерком этих действий. Но вспомним, что демонстративный Коровьев и шукарь Бегемот тоже хулиганят — только весело, а не угрюмо, как Азazelло.

Коровьев и Бегемот разыгрывают маленькие спектакли в стиле уличного балагана — раешника или кукольного театра Петрушки*. Коровьев — регент, т. е. профессионал, человек сцены. Еще раз вспомним: человек, выдумавший этого удивительного гаера, воистину слова не молвил в простоте,

* Воланд говорит Бегемоту: «Вылезай, окаянный ганс!» Это фаустианская аллюзия; Ганс-дурак упоминается в сцене «Погреб Ауэрбаха» (строка 2191). Ганс — персонаж, видимо аналогичный Ивану-дураку.

и каждое его слово, будучи сказано, катится, как колобок, по всему роману — а наше дело его поймать.

Регент... Бывший регент нашел себе применение, прямое — дирижировать хором. (Это — первый и последний случай, когда он действует один. Дирижер-то всегда один...) Учреждение, его нанявшее, руководит Варьете: филиал Зрелищной комиссии (или «Городской зрелищный филиал»), занимающийся «облегченными развлечениями». Учреждение деморализовано своим заведующим, помешавшимся на общественной работе, на кружках: «по изучению Лермонтова, шахматно-шашечный, пинг-понга и кружок верховой езды» (609). Общая характеристика деятельности: «Очки втирал начальству!»...

Снова, как кажется, благонамеренная советская сатира и буффонадное наказание: является черт, карающий гадких очковтирателей, и заставляет все учреждение войти в хорошей кружок и начать произвольно, без возможности не участвовать, безостановочно петь «Славное море, священный Байкал».

Вы правильно поняли, читатель: это отнюдь не микросатира, а снова Большая Сатира, булгаковская, но отыскать комментирующий источник было при жизни автора труднее, чем найти неизвестный черновик Пушкина, ибо источник был конфискован НКВД. Это — маленькая повесть «Собачье сердце»*. (Почему Булгаков изменил собственному правилу для «Мастера» — что источник должен быть доступен, — поразмыслим позже.) Цитирую: «Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила все лампы? Да ее вовсе и не существует. ...Это вот что: если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха»**. «Я вам скажу, доктор, что ничто не изменится к лучшему в нашем доме, да и во всяком другом доме, до тех пор, пока не усмирят этих певцов!» (с. 145).

В литературе важно не только, что говорится, но и кто говорит; так вот, мы привели высказывание одного из носи-

* М. А. Булгаков. Собрание сочинений. Анн-Арбор, Ардис, 1983, т. 5, с. 119—210.

** Там же, с. 144. Далее страницы в тексте, в скобках.

телей абсолютной истины — по Булгакову, — профессора медицины Преображенского, «человека факта», как он сам себя рекомендует. И он знал, что говорил.

Хоровое пение «Интернационала» после любого собрания и иного общественного мероприятия было после революции нормативным действием, как «Боже, царя храни» в гимназии до революции. В «Собачем сердце» устами носителя абсолютной истины Булгаков превращает этот акт в символ всей нормативной псевдодеятельности — бесконечных собраний, митингов и прочего, и заявляет, что псевдодеятельность, считавшаяся священной, разваливает хозяйство. В «Собачем сердце» обозначен символ коллективного самообмана; в «Мастере» идет сатира на этот символ, сатира язвительная и параболическая, бьющая прямо в центр идеологического здания.

Разумеется, она бьет и по обывателям — плачут, да поют, — но мишень Булгакова — не обыватель, а власть, непреодолимая сила, заставляющая петь против воли.

Воспользуемся случаем, чтобы разобраться несколько в правилах булгаковской тайнописи. Предыдущий трюк Коровьева был в Варьете, с чертовыми деньгами. Трюк расшифровывается легко, через классический источник — «Фауста». Фокус с пением при жизни Булгакова не поддавался прочтению — хоть клади под микроскоп, ибо ключ был спрятан от читателя надежнейше. Объяснение теперь кажется ясным: деньги — это экономика, а она не входила в священный круг запрещенных тем; более того, инфляция и голод выдавались — в лучших христианских традициях — за достоинства бытия. Сытость и «тряпки» — идеалы буржуазные, нам их не нужно! Посему, если бы кто-то и расшифровал в трюке с червонцами пародию на инфляцию, особой реакции бы не последовало: ничего, пусть посмеивается над временными трудностями, получит он свою любезную сытость... Но пародия на акт, считавшийся священным, на норматив показательной благонамеренности была по меркам тех дней прямой «контрреволюцией», деянием смертельно опасным — не в переносном смысле! — и ключ к такой пародии следовало спрятать как можно дальше.

Поэтому же Булгаков отнес фокус с пением в самое незаметное из мыслимых московских учреждений; и не просто

в незаметное, но занятое подчеркнуто несерьезным делом — «облегченными развлечениями», и даже не в самое облегченно-развлекательное учреждение, а в его филиал!.. Мол, не извольте беспокоиться, не настораживайте бдительность — чепуха, игрушка, к делу строительства коммунизма не относится.

Выбором центрального места действия, Варьете с его руководящими комиссиями, Булгаков дополнительно ориентирует поверхностного читателя на микросатиру.

Из тринадцати жертв Воланда восемь связаны с чем-то средним между цирком и кабаре. Если задуматься, разительное противоречие с фигурой Воланда, заместителя Бога на земле!

Увести действие как можно дальше от настоящей власти, от хозяев Москвы, дергающих за ниточки своих кукол, — вот что было одной из основных цензурных задач Булгакова. И он увел — на привычный плацдарм официальной сатиры; чем цель мельче, тем безопасней...

Чтобы несоответствие между масштабами Воланда и места действия не бросалось в глаза, Булгаков построил сюжет так, что все контакты оказались случайными; дьявол соприкоснулся с Варьете — вот и люди, связанные с Варьете, попадают в беду... «Мастер» построен, как роман в пути, как серия встреч людей, случайно оказавшихся в одно время в одном месте, подвернувшихся друг другу по дороге. У них нет прошлого и почти нет будущего; сам Мастер не помнит своего прошлого — даже имени жены. Это выдержано и в «романе о Пилате» — из жизни Иешуа показан один-единственный эпизод, его встреча с Пилатом.

Но вернемся к скрытой сатире.

Обнаружив этот прием в третий раз, мы вправе с некоторой уверенностью считать, что подозрения о причинах расправы над служащими Варьете подтвердились. Это макросатира на необузданную свирепость, с которой неизбежно встретится чиновник, выпустивший на сцену «идеологически невыдержанную» группу лицедеев. Он будет растоптан неизбежно, хотя он ни в чем не виноват, хотя вся вина на бездельнике Лиходееве, посаженном в директорское кресло безголовым руководителем. Если чуть добавить фантазии, можно представить себе, что Воланд пародировал и то, как

власти должны были поступить с Лиходеевым. Его как своего человека — безголового — вовремя отправляют на курорт, чтобы отвести беду.

И стала понятна история с Поплавским.

Она, правда, должна рассматриваться в связи с «квартирным вопросом» — но больно уж она иллюстративна, пустим ее в разбор сейчас. Поплавский ведь наказан якобы как выжиг, за то, что желал нечистым способом переехать из Киева в Москву. Простите, что, однако, плохого в таком намерении? Михаил Афанасьевич Булгаков переехал из того же Киева в Москву по своим соображениям, желая быть ближе к большой литературе, и не видел в том ничего дурного! Почему гражданин должен прибегать к махинациям, чтобы жить там, где ему удобнее и лучше?

Потому, что власть и такой свободы не допускает, а для недопущения существуют милиция и паспортная система с обязательной «пропиской». Ее, эту конкретную лапу власти, изображают Бегемот и Азazelло. «Паспорт! — тявкнул кот и протянул пухлую лапу. — ...Каким отделением выдан документ?» (616) — нормальное начало любого действия, производимого чином милиции. Ну, затем демоны хамят и измываются (что в милиции тоже бывает и бывало) и резюмируют: «...Потрудитесь уехать к месту жительства» — что совершенно уж типично в подобных случаях.

Не микросатира на выжиг, мечтающих «прописаться» в квартирах покойных племянников, а полновесная сатира на власть, попирающую свободу граждан и унижающую их достоинство.

Теперь, наконец-то, о хулиганстве. Зачем оно подпущено — хотя бы в истории, только что разобранный? Почему демоны не ограничились вежливым приказом — который, без сомнения, был бы выполнен, — а нахамили подчеркнута дерзко и демонстративно: вывернули чемодан, съездили по шее курицей, спустили с лестницы?

Снова из охранных соображений, чтобы больше не приставал?

Нет, здесь опять сатира, причем огромная и страшная.

Не станем, однако, спешить.

Мы задали первый вопрос о хулиганстве, удивившись несоответствию между скрытым и явным обликом древнейше-

го из чертей, Азazelло. Потом отметили противоречия еще более разительные: рыцарь, принявший облик городского люмпена и хулигана; несовместимые понятия, символические образы молнии и бандитского ножа, молнии и общественной уборной; все охулиганивается, все принижается. Здесь можно помянуть М. М. Бахтина с его сквозной идеей амбивалентности, с его же идеей карнавального действия — все это, несомненно, присутствует и создает фон, общую тональность, наилучшим образом соответствует сатирической задаче. Еще Рабле так решал задачу сатиры, и его Панург был отъявленный хулиган.

Но Рабле не приходилось строить двойную сатиру, скрывая истинную ее цель. Рабле любил поохотаться.

Великому юмористу Булгакову было не до смеха. Линия хулиганства «пережата», она сквозная; последнее, что делают дьяволы, уходя из Москвы, — свистят, как уличные. Не только они сами — все их порождения хулиганят: котенок дерет голову буфетчику, деньги кусают за палец, одежда исчезает в наименее удобную секунду.

Есть в романе замечательная сценка: «Паскудный воробушек припадал на левую лапку, явно кривлялся, волоча ее, работал синкопами, одним словом, — приплясывал фокстрот... как пьяный у стойки. Хамил, как умел, поглядывая на профессора нагло. ...Сел на подаренную чернильницу, нагадил в нее (я не шучу), затем взлетел вверх, повис в воздухе, потом с размаху будто стальным клювом клюнул в стекло фотографии... разбил стекло вдребезги и затем уже улетел в окно» (631).

Это не просто описание дьявольского фокуса, это как бы эталонный перечень хулиганских поступков: кривлялся — приплясывал фокстрот — как пьяный у стойки — хамил — нагло — нагадил — разбил вдребезги...

Общая сводка, так сказать: дьявольский воробушек делает то, что обычно вытворяют прототипы булгаковских чело-веко-дьяволов, пьяные у стойки... Зачем Булгаков заставил его издеваться над профессором медицины Кузьминым, абсолютно ни в чем не повинным? Да он и изображается без насмешки — не мог Булгаков издеваться над ученым врачом... И к Варьете он непричастен, и никаких охранных действий над ним производить не требовалось — исчезли бы

коровьевские червонцы, он бы подумал, что пациент очередной уташил (на что есть специальный намек: Кузьмин проверяет, не украдены ли пальто).

Так вот, я подозреваю, что «профессор Кузьмин» — как бы другое имя профессора Преображенского из «Собачьего сердца», которому в действительности нахамил и нагадил трактирный обитатель. (И профессору из «Роковых яиц», и из «Адама и Евы»...)

В «Собачьем сердце» — два сюжета, фантастический и сугубо реалистический. Фантастика: хирург превращает собаку в человека, вшивая в ее мозг человеческий гипофиз. Этот «человек с собачьим сердцем» становится копией мертвого донора, некоего Клима Чугункина, о котором известно лишь то, что занесено в историю болезни: «... 25 лет, холост. ...Судился 3 раза и оправдан: в первый раз благодаря недостатку улик, второй раз происхождение спасло, в третий раз — условно каторга на 15 лет. Кражи. Профессия — игра на балалайке по трактирам.

...Печень расширена (алкоголь). Причина смерти — удар ножом в сердце в пивной...» (с. 166).

Тут уж не фантастика. Знакомый мотив: нож, трактир, пивная... И еще одна тема, знакомая по «роману о Пилате», — судебная власть, которая судит не по букве закона, а по иным, в принципе противозаконным установлениям: каторга на 15 лет условно — это же насмешка над юриспруденцией! (Право, одна из лучших булгаковских острот!)

Такой вот человек формируется из бывшей собаки — и живет в квартире своего создателя. Гомункул, принявший «наследственную» фамилию Шариков, ведет себя с наглостью, свойственной подобным людям: хамит, бьет стекла — как и воробушек... Три разбитых стекла упомянуты в повести. Гадит — профессор напоминает ему, что надо аккуратней пользоваться уборной. Фокстрот не пляшет, зато играет на балалайке... Он еще не развернулся, безобразничает относительно умеренно, но жизнь в доме становится невыносимой и при этой хулиганской «умеренности»: у профессора Преображенского видны те же симптомы, что у профессора Кузьмина, — гипертонические приливы, расстроенные нервы.

Беда в том, что Преображенский не имеет физической возможности расстаться с Шариковым — «квартирный во-

прос» не позволяет. Собственно, не будь проклятого «вопроса», не было бы и трагедии — поселить бывшего пса отдельно, и вся недолга... В «Собачем сердце» абстракция «вопроса» персонифицирована в председателе домового комитета (домкома) Швондере.

Тут нужна справка. В 20-е годы домком был административным и отчасти полицейским органом с довольно большой сферой власти. Домком распоряжался жилым фондом и руководил домом как некоей коммуной. (Никанор Иванович из «Мастера» был председателем несколько иного домкома, не 20-х, а 30-х годов, когда городские власти окрепли и соответственно убавилось влияние домкомов.) Так вот, комитет пытается отобрать у профессора две комнаты из семи. Решение, заметим, великодушное — в те времена на одного человека полагалось не больше одной комнаты. Но коса находит на камень. Профессор лечит крупных государственных руководителей; квартира остается при хозяине, зато он наживает врага — председателя домкома Швондера.

И Швондер натравливает хулигана на профессора — такова смычка обоих сюжетов. Так Булгаков еще в 1925 году, за 15 лет до последней редакции «Мастера», описал процесс, о результате которого Воланд обмолвился четырьмя словами: «Квартирный вопрос... испортил их». Для современного читателя, в массе своей знакомого лишь с отзвуками жилищного кризиса, «Собачье сердце» — бесценный комментирующий материал к «Мастеру».

Швондер — стандартный микрофункционер 20-х годов; человек недалекий и абсолютно убежденный в том, что все установления начальства есть высшее благо. Это крошечный робот власти, но робот убежденный, что его до некоторой степени оправдывает*. Он оценивает людей не по нравственным критериям, а по классовой принадлежности. Вор, хулиган, пьяница оказался Швондеру ближе, чем профессор с его университетским образованием и безупречной трудовой жизнью. «Товарищ по классу» и «классовый враг»...

* В булгаковской галерее микроадминистраторов Швондер — не из худших. В рассказе «Дом № 13» есть такая характеристика домкома: «Все три человека, которым досталась львиная доля Эльпитовских ковров» (т.е. ковров бывшего хозяина дома).

Ненавидя ученого, Швондер ставит на хулигана, и — чудо! — по рекомендации никому не известного председателя домкома этого хулигана делают администратором более важным, чем рекомендатель*. И все понимающий профессор Преображенский предсказывает: «...Швондер и есть самый главный дурак. Он не понимает, что Шариков для него более грозная опасность, чем для меня. Ну, сейчас он всячески старается натравить его на меня, не соображая, что если кто-нибудь в свою очередь натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки» (с. 196).

Это — предсказание страшного конца функционеров революции.

В обществе, разрушенном войнами, революциями, террором, этом невероятно мобильном — по российским понятиям — обществе не осталось традиционных фильтров на пути к власти. Оно стремительно бюрократизировалось по совершенно объективной причине — вся экономика перешла в ведение государства и потребовала для управления целой армии чиновников. Теми же факторами был вызван свирепый жилищный кризис в Москве: масса народу ехала в столицу. Ехала по причинам психологическим, ибо личные связи, привязывавшие людей к месту, были обрублены революцией. И по причинам социальным — власть в провинции принадлежала совсем уж случайным людям, жить под нею было просто опасно. Наконец, в новой столице формировался центральный бюрократический аппарат, и московских функционеров не хватало. Особенно много ехало евреев — революция сделала презируемых изгоев людьми, сняла «черту оседлости», открыла путь в запретные до того столицы — отсюда еврей Швондер.

Но мы говорили о формировании новых структур власти. Важнейшим критерием было социальное происхождение: «наверх» пропускались люди, которые до революции считались наименее пригодными для исполнения власти — социальные низы, — и, напротив, люди из бывших верхов отфильтровывались. (Поэтому особо котировались евреи —

* Несомненная гофманиада! У Гофмана уродца, «альрауна» Цахеса преобразует фея, и уродец, не умеющий даже говорить, становится первым министром.

они до революции были людьми, не допускаемыми к власти.) Перестал действовать такой важнейший критерий формирования бюрократии*, как образовательный ценз, ибо среди кандидатов почти не было образованных людей. Не работал фильтр общественного мнения, репутации — общественные группы только складывались. Иными словами, оказались утраченными здоровые критерии формирования бюрократической структуры: принадлежность к привилегированному слою (дающая чувство ответственности), образование (гарантирующее компетентность) и репутация (гарантирующая нравственное поведение).

Разумеется, здесь набросана самая приблизительная картина, на деле все было много сложнее. Не следует также полагать, что дореволюционная власть была хорошей — она была плохой, как всякая бюрократия, построенная на принципе сословных привилегий, что унаследовала послереволюционная система, сменившая лишь начало отсчета.

В этом все дело. Форма асоциального поведения, именуемая хулиганством, свойственна по преимуществу низам общества. Но именно из низов рекрутировались функционеры новой власти. Среди них неизбежно оказывались Шариковы; они карабкались на вершины власти, становились ее сутью, оставляли от своих коллег рожки да ножи: в драке хулиган активнее, чем порядочный человек...

Об этом и говорится: «Боже мой, я только теперь начинаю понимать, что может выйти из этого Шарикова» (с. 196). И, хоть это не авторская речь, мне слышится голос самого Булгакова.

В рассказах 20-х годов есть еще Рокк («Роковые яйца») — такой же благонамеренный дурак, как Швондер. Кальсонер в «Дьяволиаде» уже не таков — он отнюдь не бескорыстен. В «Мастере» остались беспринципные администраторы: хитрец Берлиоз, пьяница и хулиган Лиходеев, безголовый Прохор. Прямолинейные, тупо-убежденные швондеры уже съедены, власть стала дурной, хулиганской.

Зачирикали воробушки с железными клювами.

* Понятие «бюрократия» применяется здесь не в хулительном смысле, а лишь обозначает хорошо организованную структуру управления.

Свита Воланда пародирует эту новую власть, власть шариковых, ни в грош не ставящих человеческую жизнь и достоинство; дурную, хулиганскую власть.

Небольшое отступление. То, что мы знаем теперь о методе Булгакова, заставляет сделать одно предположение. Он должен был, пусть самым отдаленным намеком, дать сжатую формулу, характеризующую государственную ситуацию. Подумав это, я вернулся к «кружку по изучению Лермонтова», который плачущая барышня назвала первым, перечисляя кружки, организованные заведующим «облегченными развлечениями» (609). Почему вдруг Лермонтов? Реально ли это? Расспросив людей, причастных к пропаганде литературы в 30-е годы, я узнал, что Лермонтов и вправду почитался пропагандистами. Его изучали широко, но специфически. Рекомендовалось читать бунтарскую поэму «Мцыри», но особенно, как абсолютную хрестоматийную ценность, — «Смерть Поэта», запрещенную при жизни Лермонтова. Конечно же, «кружок» должен был первым долгом заняться этим стихотворением, тем более в 1937 году, когда отмечалось столетие со дня смерти Пушкина.

Так вот, в «Мастере» дается хоть и сатирическое, но исчерпывающее объяснение такому пиетету — в мысленной речи Рюхина: «...Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» (489). Дантес-Геккерен — белогвардеец; то есть Пушкин — свой, а Лермонтов, столь яростно обличавший Дантеса, — почти что большевик... Тем более что он обличал и царский двор, а этим наша пропаганда всегда занималась с упоением.

Да, но как он обличал!..

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..
Но есть и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед*.

* М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1969, т. I, с. 268.

Это восьмистишие удивительно точно соответствует и реальности 30-х годов XX века; и трон был — прочный, как николаевский... Не менее точно оно описывает роль Воланда — насколько мы успели в ней разобраться. Еще деталь: в старых публикациях печаталось не «грозный суд», а «грозный судия». Воланд есть именно грозный судия, взявший на себя Божий суд, презирающий «звон злата», столь дорогой закулисным властителям булгаковской Москвы.

* * *

Мы пришли к ситуации, очень неприятной для аналитика. На предыдущих страницах было проявлено отношение Булгакова к сталинизму. Стала понятна цель, но остался вопрос о средствах. Признав компаньонов Воланда дьявололюдьми, мы признали их право на собственную психологию. Их действия должны быть внутренне оправданы, и определением «сатира» здесь не обойтись. Ладно, демоны изображают хулиганов, передразнивая власть; но зачем они это делают? Хотят ее чему-то научить, эту власть? Вряд ли: хоровое пение в жалком «филиале» ничему не научит ЦК ВКП(б). И поджог Дома литераторов не изменит литературных дел, и участь Римского не отвадит других администраторов от служения дурной власти...

Если отвлечься от общей задачи Булгакова и рассматривать изолированный мирок романа, а в нем квазиобщественную деятельность чертей, то деятельность оказывается бессмысленной. Грозный судия показал себя один лишь раз, при суде над Берлиозом, а затем удалился в таинственное молчание (с этим мы должны будем разобраться непременно). А свита занялась деятельностью бессмысленной — но психологически объяснимой, ибо людям в высшей степени свойственны поступки, не имеющие внешней практической цели. Коровьев — человек, он носит человеческий титул: рыцарь. И он же — главный шут, заводила, регент Воландова маленького хора.

Так вот, не есть ли его глумливый хохот — человеческий смех бессилия? Не высмеивает ли он, как всякий шут, как сам Булгаков, то, чего изменить не в состоянии?

О Воланде говорится: «Всесилен! Всесилен!» — на деле же он очень далек от всемогущества... Казнить редактора, свес-

ти с ума поэта — такие номера земная власть проделывает постоянно. Отправить на курорт от беды подальше — сам человек может «с собой так устроить». Единственное невозможное, что Воланд творит, — устраивает Мастера и Маргариту в ином, загробном мире, не здесь, не на земле. Воланд и свита могут убить, поджечь, изглумиться, но повернуть всю земную жизнь не может никто.

Бессилие мистических сил в романе всеохватывающе: Бог вообще не имеет отношения к земным делам; сатана обречен земле, но исправить ее не может*. Будучи первоначален, как Бог, он может спокойно взирать на людскую скверну, может улыбаться.

Но человеко-демоны, состоящие на его службе, спокойствия лишены, они на земле — среди своих и, будучи бессильны их исправить, глумятся.

Так «человеко-боги», ангелы в традиционных христианских легендах, плачут о человеческих бедах и ничтожестве.

Эта теологическая парадигма имеет прямое отношение к этике Булгакова: если дьявол не генерирует земное зло, если даже дьяволу зло противно, то виноват в зле человек. Знаменитый казус о свободе воли и о божественном соизволении Булгаков решает однозначно: «сам человек и управляет»; решает с гротесковым преувеличением: не через Бога, но через дьявола.

Человеко-черты, видимо, есть самые подходящие образы для пародии на человеческую скверну: по методу сближения. Далеко не безразлично, кто шаржирует; представьте себе, что это делают не глумливые черты, а плачущие ангелы, — тональность произведения станет иной. В «Мастере» обе стороны взаимно окрашивают друг друга. Миляга Бегемот становится пугающим в мундире для хулиганских трюков — в грязном пиджаке, с примусом под мышкой. И власть в нашем ощущении становится еще более отталкивающей из-за того, что ее передразнивают дьяволы. Когда палачи выстраивают шаржи на палачей, выходит даже не удвоение, а возведение в степень... Не теологический, а образный, метафорический поворот: власть эта — дьявольская.

* Тема земного бессилия Бога была рассмотрена относительно подробно в «Евангелии...».

В этом фокусе сходятся все намеки: власть выпускает чертовы деньги, обращающиеся в резаную бумагу; она, подобно черту, похищает людей из их домов; ей закладывают головы; ее функционеры измываются над людьми — или, подобно вурдалакам, загоняют людей в гроб. Таков «иной дьявол», присутствие которого мы заподозрили достаточно давно.

Но я отвлекся от очень важной мысли о человечности булгаковских демонов. Человечность всегда трогательна, и она, собственно, есть единственный настоящий предмет описания для литератора. В пандемониуме «Мастера» более всех человечны, конечно же, Коровьев и Бегемот, и все их совместные трюки окрашены вполне земным негодованием. Они самостоятельно, под снисходительным взглядом мессира, ведут свою безнадежную войну, искореняя человеческую скверну там, где она им встречается, — в Варьете, у «Грибоедова», в Торгсине. Здесь они вроде даже не служат своему господину — о поджоге «Грибоедова» Воланд не знает, — это их война. Так и хочется сказать: с ветряными мельницами воюют длинный тощий рыцарь и его коротышка-спутник, толстяк... Сражаются против зла, на вечном пути, как Дон-Кихот и Санчо Панса. Поэтому, может быть, Коровьев-рыцарь и упоминает Дон-Кихота, когда они стоят, подобно героям Сервантеса, у входа в трактир и смотрят на едоков...

Мы ненадолго расстанемся с ними. Настало время перейти к следующему виду зла, отмеченному самим мессиром, — «квартирному вопросу». Но прежде позволю себе отступление, которое, по сути, отступлением не является, а продолжает тему этой главы.

23. ОТСТУПЛЕНИЕ: О ПРОФЕССОРАХ И СОЦИУМЕ

Одна наука чиста, ибо она отвлеченна; она не имеет дела с людьми, ей чужды задачи пропаганды.

Э. Ренан. «Жизнь Иисуса»

Если читатель помнит, в предыдущей главе я назвал профессора Преображенского «носителем абсолютной истины». Этот термин надо расшифровать потому, что некото-

рые булгаковеды придерживаются иного мнения о профессорах Персикове и Преображенском, считая их объектом сатиры, т. е. заблуждающимися персонажами, а не выразителями истинной авторской мысли, ради которой сатира была написана. Мне это кажется ошибкой — разумеется, добросовестной. Она обусловлена привычкой литературоведов к прямолинейной компаративистике, к тому, что всем своим творчеством отвергал Булгаков, переворачивая любой сюжет, который он использовал. Другая причина — попытка взять булгаковский текст с налета, без расшифровки полускрытых высказываний*.

Попытаемся разобраться. Критики усматривают в «Рокковых яйцах» и «Собачем сердце» сюжетное сходство с «Пищей богов» и «Островом доктора Моро» Г. Уэллса; сравнивают «Собачье сердце» с «Франкенштейном» М. Шелли. Сходство несомненное, но из него делается ложный вывод, якобы Персиков и Преображенский, эти новые демиурги, наказаны собственными же творениями. (О «Пище богов», в которой возмездия нет и на которую Булгаков сам ссылается, критики на этот случай забывают.) На деле же герои Булгакова не мнят себя демиургами, как делали их коллеги в эпоху научной эйфории, в XIX веке. Они не пытаются сознательно «вылепить гомункулов», подобно героям М. Шелли и Г. Уэллса; они не имеют никакой цели, лежащей вне чистой науки. В терминологии Т. Куна, они — «нормальные ученые», занятые разгадкой головоломок, подброшенных им природой. Персиков находит свой «луч» ненамеренно; он озабочен только его исследованием; катастрофический результат его открытия обусловлен вмешательством дурного общества. Процесс показан последовательно и развернуто, в нем участвуют все социальные слои: сначала малограмотные журналисты насильственно вырывают у профессора секрет; затем появляется типичный — тоже малограмотный — функционер Рокк; завершает дело кто-то «сверху», по-видимому из Кремля. Непосредственный толчок трагедии дают

* Пример последнего времени — удивительно беспомощная работа: Михаил Крепс. Булгаков и Пастернак как романисты. Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Анн-Арбор, Эрмитаж, 1984.

чиновники, занятые импортными операциями, — вместо куриных яиц Рокк получает змеиные (чуть дальше я приведу комментарий Булгакова — слова Преображенского). Наконец, убивает Персикова не Франкенштейн, а представитель самой массовой социальной страты, простонародья, «низенький человек на обезьяньих кривых ногах». Убивает, так сказать, классично, по российскому погромному методу: вместо настоящих виновников находит козла отпущения. Все это резко подчеркивается тем, что профессор выделен из дурного социума. Даже не выделен — противопоставлен. Ученость и мастерство противостоят безграмотности и разгильдяйству; скромность — модной шумихе; научная осторожность — тупой самоуверенности. Образ Персикова, одинокого чудака-профессора, только кажется традиционным; добавив к смешному традиционному герою коллективного антигероя, Булгаков вознес первого на пьедестал; из объекта насмешки, хотя бы и деликатной и уважительной, превратил в идеального героя. О своем глубочайшем почтении к таким людям он и сам говорит последней фразой повести: «...Что-то особенное кроме знания, чем обладал в мире только один человек — покойный профессор Владимир Ипатьевич Персиков».

Объектом осуждения и насмешки стал социум.

Сейчас же после «Роковых яиц» было написано «Собачье сердце», где тема в булгаковской манере вывернулась наизнанку: сменилась общественная ориентированность главного героя. Сохранился профессиональный облик ученого: профессору Преображенскому даны те же компетентность, мастерство, талант, абсолютная преданность работе. И одиночество сохранилось как некий признак мастерства. Зато отношение к обществу сменено целиком. Он обществом не пренебрегает; он его изучил — как природу, и ловко пользуется этим знанием. Ловкость акцентируется: ее замечает даже пес Шарик. Проницательность профессора удивительна — в прошлой главе я приводил его суждения. Интересно, что среди его высказываний есть и осмысление предыдущей булгаковской повести, трагедии Рокка-организатора: «Это никому не удастся, доктор, и тем более — людям, которые, вообще отстав в развитии от европейцев лет на 200, до сих

пор еще не совсем уверенно застегивают свои собственные штаны!» (с. 144, 145).

Преображенский не подчиняется безвольно обществу, он ведет игру с позиций знания и в конечном итоге выигрывает. Но счастливый конец кажется натянутым. (Здесь нет места для разбора, замечу лишь, что эпилог отпадает от основного текста.) Фактически побеждает Шариков — суперобщественная в контексте повести личность. Социум победить нельзя, даже зная его вдоль и поперек, — таков истинный смысл вещи, как бы спрятанный от самого автора; думаю, что в те годы Булгаков еще пытался не доверять собственной проницательности... Иными словами, история Преображенского тождественна истории Персикова: соприкосновение ученого с обществом чревато неизбежным монстром на обезьяньих кривых ногах.

Ссылаются на то, что Преображенский винит себя за насилие над природой. Ну, это наивно. Если бы не «квартирный вопрос», никакой трагедии бы не было — а «вопрос»-то не природный, общественный... Дело не в ложном направлении исследований, не в цвете персиковского «луча»; творец обречен заранее — едва он соприкоснется с обществом, шариковы его затравят. Так что вины ученого здесь нет никакой. Разговоры профессора о его вине обусловлены научной добросовестностью, его истинной ахиллесовой пятой в обществе, где власть имеет не Знание, а наихудшая форма невежества.

Через пять лет Булгаков создал еще один образ ученого-естественника, гибрид из двух предыдущих, причем такой, что любые разговоры о его вине просто невозможны. Это профессор Ефросимов из пьесы «Адам и Ева». Психологически он «большой ребенок», как и Персиков — замкнутый, неуклюжий, отгороженный от повседневных дел; но в то же время, он способен к точной оценке макросоциальных явлений не меньше, если не больше, чем Преображенский. В высказываниях Ефросимова отчетливо прослеживается булгаковское отношение все к тем же проблемам — но уже в модификации 1931 года.

В «Адаме и Еве» тема еще раз вывернута наизнанку. Если в ранних вещах общество обрушивалось на творца, то здесь творец сам восстает против общества, причем не только своего, российского. В мире, одержимом идеей химичес-

кой войны, он изобретает средство абсолютной защиты, чтобы война стала невозможной. Столкновения Ефросимова с макросоциумом не происходит; мир гибнет буквально за минуты до этого столкновения, но писатель совершенно отчетливо дает понять, чем оно должно было закончиться: панацея Ефросимова стала бы оружием, щитом, дополняющим химический меч. То есть не помогли бы лучшие намерения творца, его гениальная изобретательность: дурное общество в принципе непобедимо.

При невнимательном чтении «Адама и Евы» может показаться, что гибель несет в себе любой социум, и коммунистический, и капиталистический. Такой аспект целиком не исключается. Однако же признаки дурного, «дьявольского» общества, окружающего и преследующего Ефросимова, принадлежат к тому же специфически национальному кругу. Полицейский произвол, доносительство, конформизм, торжествующее хулиганство, обязательное хоровое пение — вот что несет гибель и творцу, и всему миру.

И все это демонстрируется либо самим профессором, либо при его помощи как персонажа-демонстратора.

Тема мудреца, противопоставленного послереволюционной России, организует и последний роман Булгакова. Мудрый и высокообразованный Мастер есть инвариант тех героев, которых мы перечислили. Он одинок, чуждаковат, не вписывается в социальную среду, и так далее. Он изобретает свою собственную панацею, долженствующую указать обществу на причину бед и открыть путь к спасению, — «роман о Пилате». И разумеется, общество его губит. В «Мастере и Маргарите» Булгаков вдобавок сделал то, что нельзя выполнить в маленьких повестях и пьесе: снабдил центрального героя-мудреца поддерживающими персонажами. Бездомный, познав истину, становится профессором-историком; профессор же Стравинский, психиатр, есть единственный периферийный персонаж, показанный с абсолютным уважением. Его клиника — островок человечности в хулиганском море Москвы. Стравинский нашел панацею; он по мере сил исправляет зло, причиненное дьявольскими силами. Возможно, он выражает общественную антиидею: с социумом нельзя бороться, можно лишь заживать раны, которые он наносит людям.

Мне кажется, я имею основания утверждать, что профессора служат носителями булгаковской истины в конечной инстанции.

24. «КВАРТИРНЫЙ ВОПРОС»

К московскому жилищному кризису Булгаков обращался десятки раз. Он написал отдельное эссе «Московские квартиры» и затрагивал эту тему везде, где позволял реквизит. «Собачье сердце» построено на кризисе; в «Дьяволиаде» упоминается коммунальная квартира; в «Театральном романе» — жалкая комнатуха Максудова и еще два беглых наблюдения. «Роковые яйца»: «В 1919 году у профессора отняли из 5 комнат 3. Тогда он заявил Марье Степановне: — Если они не прекратят эти безобразия, Марья Степановна, я уеду за границу».

Уже в начале 20-х годов Булгаков понимал, что жилищный кризис — «безобразия». Но в тот момент писатель считал безобразия временным и надеялся, что через самое короткое время оно кончится. «...Ожил профессор Персиков в 1926 году, когда соединенная американо-русская компания выстроила... в центре Москвы 15 пятнадцатизэтажных домов, а на окраинах 300 рабочих коттеджей, каждый из 8 квартир, раз и навсегда прикончив тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919—1925»*.

«Страшный и смешной»... Спустя 15 лет, когда Булгаков писал «Мастера», его скромный план постройки шести-семи тысяч квартир был давно перекрыт, но терзания москвичей продолжались, и это через 20 лет после начала кризиса!

Достаточный срок, чтобы испортить людей, как и сказал Воланд. Смешно было лишь вначале, когда бедствие казалось преходящим. В какой-то момент стало страшно. «Мargarита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Margarита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире» (632) — это уже в «Мастере».

Не надо считать «ужасы» преувеличением. Даже те сравнительно немногие люди, которые обитали душа в душу с со-

* Булгаков. Дьяволиада. М., «Недра», 1925, с. 45, 47.

седами по коммунальной квартире, жили неестественно, хотя бы они сами ничего дурного не замечали. А плохие отношения под собственным кровом воистину ужасны. Вспомним карикатурное изображение «коммуналки» в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова — поротого розгами Васисуалия Лоханкина. Пороли его за рассеянность, он не гасил свет в уборной. Булгаков повторяет сюжет с полнейшей серьезностью, без тени сатирического нажима: «Свет надо тушить за собой в уборной... а то мы на выселение на вас подадим!» (651). Все-таки на «вы», вежливо... Булгаков на то и был писатель Божьей милостью, чтобы чувствовать за людей уродливость жизни в общей квартире; на то и мыслитель, чтобы понять, до какой степени жители Москвы испорчены «квартирным вопросом», даже те, кто не хамят друг другу в открытую. «Обе вы хороши...» — заметила по этому поводу Маргарита (и погасила вежливым склочницам примусы). На Мастера написали донос, желая «переехать в его комнаты», — крайнее проявление «испорченности», и заметим: Воланд никак практически не покарал доносчика Алоизия Могарыча! Диагноз уже поставлен: «квартирный вопрос испортил их...», чего теперь с них спрашивать?

В «Мастере» жилищный кризис не просто упоминается; это лейтмотив. Первая картина — квартира в переулке у Остоженки, с ванной комнатой, где ванна «в черных страшных пятнах от сбитой эмали» и почему-то нет электрического освещения. (Комментарий — в «Собачем сердце»: «Вначале каждый вечер пение, затем в сортирах замерзнут трубы, потом лопнет котел в паровом отоплении и так далее» (с. 142).) Там же «на плите в полумраке стояло безмолвно около десятка потухших примусов. Один лунный луч, просочившись сквозь пыльное, годами не вытираемое окно...» (468). Опять примус, знаменитый примус, орущий и воняющий керосином прибор — в столице, почему-то лишенной газовых и электрических кухонь. «Около десятка» — значит, никак не менее пяти семей жили в квартире... Картина! Да, и еще деталь — из-за вынужденных контактов между семьями раздолье развратникам — Бездомный сунулся в ванную и «голая гражданка, вся в мыле» приняла его за соседа-любовника. Еще рисунок с натуры: в МАССОЛИТе длиннейшая очередь, начинающаяся «уже внизу в швейцарской», в комнату

с надписью на двери: «Квартирный вопрос», «в которую ежесекундно ломился народ».

Следующая картина — через 20 страниц, глава «Нехорошая квартира». В ней реальнейший «квартирный вопрос» соединяется с не менее реальными «исчезновениями» и все вместе мистифицируется; здесь есть и второй тип исчезновений — связанный с «квартирным вопросом»: «директор Варьете, используя свои бесчисленные знакомства, ухитрился» добыть комнату своей бывшей жене — поэтому она и смогла исчезнуть... И на фоне всего этого Воланд, как заурядный квартирный склочник тех лет, «подает на выселение» Лиходеева: «...Так что кое-кто из нас здесь лишний в квартире. И мне кажется, что этот лишний — именно вы!» (499).

Замечательно, что Коровьев тут же это «выселение» обосновывает на стандартном языке квартирной склоки: «жутко свинячат», «пьянствуют», «начальству втирают очки» — пусть так, но почему из дому-то выселять? Нисколько не лучше, чем пресловутый свет в уборной...

Полная энциклопедия квартирных страстей дается еще через главу, эдак неприметно, скороговоркой, в одном длинном периоде. Едва успел погибнуть Берлиоз, как к Босому начали звонить по телефону, а затем и лично являться с заявлениями, в которых содержались претензии на жилплощадь покойного. Заявлений было «тридцать две штуки». «В них заключались мольбы, угрозы, кляузы, доносы... указания на несносную тесноту и невозможность жить в одной квартире с бандитами... два обещания покончить жизнь самоубийством и одно признание в тайной беременности» (510). Не надо улыбаться, читатель. Сатира сатирой, но все здесь истинно — в чем свидетель каждый москвич, помнящий ситуацию до 1960 года. Истинно и то, что доносы из-за жилья были явлением не исключительным.

Еще заметка: выиграв сто тысяч, главный герой «бросил свою комнату на Мясницкой... — Уу, проклятая дыра! — прорычал гость» (555). И затем горделивое описание жалкой квартирки в подвале: одна комната «совсем малюсенькая», зато другая — «громадная комната, четырнадцать метров», и почему-то особо упоминается водопровод... Таково качество хорошего жилища во время кризиса!

Еще картинка: киевский экономист Поплавский получает телеграмму о гибели племянника-москвича. Идет авторская ремарка: «Телеграмма потрясла Максимилиана Андреевича. ...Нужно было суметь унаследовать квартиру племянника на Садовой» (613). Такие ситуации потрясают людей и сегодня.

Последнее — шутовской рассказ Коровьева о «пятом измерении» (666), о человеке, без конца обменивавшем квартиры, чтобы получить пятикомнатную, и угодившем то ли в ссылку, то ли в тюрьму за махинации с жильем. (Напомню, что по булгаковскому счету для интеллигентного человека 5 комнат — совсем не много. У профессора Персикова было как раз столько, а у профессора Преображенского — семь, и все они были, по Булгакову, нужны. Неизвестный махинатор пострадал, таким образом, невинно.)

Очень интересна история с Лиходеевым, только что нами упомянутая: сам сатана выступает в роли гаера, пародирующего обычное поведение людей.

25. ПЯТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ. ИВАН КАРАМАЗОВ

Был «важнейший вопрос»: изменились ли эти горожане «внутренне»? Главное здесь — последнее слово; его смысл выделен и контекстом («автобусы, телефоны и прочая аппаратура»), и синтаксическим ударением. Изменились ли люди, войдя в социалистическое общество? — вот о чем спросил Воланд. Коровьев поставил опыт и получил ответ, тоже важнейший, — людей испортили. Как именно жилищный кризис их портит, мы только что видели, но есть еще философское осмысление. Его дает Коровьев — в форме шутовской параболы.

Королева прибывает на «весенний бал полнолуния», и Коровьев ведет ее по гигантским, еще темным покоем. «Где это все помещается?» — спрашивает Маргарита. «Самое несложное из всего! — ответил он. — Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов» (666), затем идет байка. Причем двойная: сначала о «квартирном вопросе», потом об «исчезновении» махинатора.

Слова «пятое измерение» повторяются еще четырежды. Привычное сочетание — шутовская болтовня содержит серьезнейшую отсылку; методологически надо ожидать именно серьезнейшей — пятикратное повторение оборота-метки в «Мастере» встречается не часто. Итак...

Это «Братья Карамазовы»; знаменитая философская беседа Ивана с Алешей. Говорит Иван: «...Если Бог есть и если он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал он ее по евклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства*.

Мы уже обращались к величайшей из книг Достоевского. Была проведена параллель между спором о Боге в преамбуле «Мастера» и глумливую речь черта-приживала о материальных доказательствах «того света», о доказанном черте и недоказанном Боге и о том, что в черта верить не ретроградно (глава 8). Проводилась параллель со «свидетелем» (как черт Ивана Карамазова, так и Воланд присутствовали при гибели Иисуса), а также параллель между сумасшествием Бездомного и приступом безумия, охватившим Ивана Карамазова на суде. На поверхности был до сих пор черт. Старшего из братьев Карамазовых вроде и не было; он появился лишь сейчас, в словах Коровьева. Но карамазовский черт есть порождение больного мозга, «кошмар Ивана Федоровича» — так он и называется. Его глумливая болтовня — искаженное отражение мыслей реального персонажа. На литературоведческом жаргоне он именуется двойником Ивана; иными словами, мысли черта можно с известными коррективами считать мыслями Ивана.

Таким образом, мы не начинаем, а продолжаем цепь отсылок к мучительным вопросам Ивана Карамазова о страшной несправедливости жизни; вопросам, приведшим его — уже в болезненном бреде — к мысли о том, что черт «доказан», а Бог — нет. Это выражает главное содержание Иванова «бунта»: дьявол свое участие в земных делах проявляет, а Бог — нет. И слова о «трех измерениях» есть, соб-

* Достоевский, т. 9, с. 294. Далее до конца главы страницы даются в тексте.

ственно, философский оборот, суждение о таком, предавшем людей, Боге.

Но внутри разговора Ивана с Алешей слова о Боге, земле и трех измерениях пространства, только лишь и доступных для человеческого ума, есть всего лишь «суждение первое» — как сказал бы философ.

Второе суждение: «Между тем находились... геометры и философы», считавшие, что Вселенная создана в большем числе измерений.

Силлогизм: если это так, то вопрос о существовании Бога Иван Карамазов не имеет права решать и никому не советует. «Все это вопросы совершенно несвойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях» (с. 295). То есть когда сам Бог ограничил наше понимание следствий, где нам рассуждать о причине, о бытии Бога?

Вывод: раз так, если мы не можем судить об источниках бытия и даже о существовании Бога, мы не можем через Бога и его соизволение оправдывать мерзость, творящуюся в «Божьем мире».

Отсюда Иван Карамазов делает личный вывод: «...В окончательном результате я мира этого божьего — не принимаю, и хоть знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе. ...Пусть даже параллельные линии сойдутся и я это сам увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму» (с. 295—296).

Для теологии Булгакова крайне важны два последних вывода; надеюсь, это уже понятно читателю. Зато самое первое суждение: «Если Бог есть...» нуждается в комментарии: почему Иван Карамазов так жестоко скрепляет существование Бога и геометрические свойства Вселенной?

Дело в том, что Бога и геометрию скрепил Кант. Бытие высшего существа он доказывал через гармоническое устройство Солнечной системы (т. н. «космологический аргумент». В начале исследования разбирался «нравственный аргумент»). «Аргумент» примерно таков: законы движения планет столь совершенны и просты, что их создателем нельзя считать естественно-природное воздействие. Сотворить сверхсовершенный мир мог только сверхразум. Возможное возражение: зачем понадобился Бог, если планеты вращаются без какого-либо сверхъестественного воздействия из-

вне, по законам тяготения? Ответ Канта: совершенство именно в том, чтобы один раз создать систему, а затем уже не вмешиваться в ее работу: «Там, где природа действует по необходимым законам, ее действия не нуждаются в поправках, исходящих непосредственно от Бога...»

Иван Карамазов связывает геометрию Вселенной с понятием Бога следом за Кантом, почти буквально повторяя ход его рассуждений — великий философ начинал свою цепь построений не с самой небесной механики, а с ее истинного научного фундамента, евклидовой геометрии. Он блестяще знал геометрию и особенно восхищался тем, что все ее теоремы выводятся из минимального числа аксиом. Это тоже возводилось у него к Богу.

Таким образом, кантовский Бог есть как бы исходный геометрический постулат, положенный в основу мира. И он же есть абсолютная основа нравственности. В основе мертвой и живой природы помещается, фигурально говоря, триединое начало: оно Бог, оно же Нравственность и оно же Геометрия.

Как мне кажется, такое строение мира должно было чрезвычайно импонировать Достоевскому. Но вот появились геометрии Римана и Лобачевского, и одно из кантовских начал перестало быть единственно возможным. Даже начало начал — аксиомы потеряли свой абсолют, появились иные измерения пространства, параллельные линии стали пересекаться...

Я думаю, Достоевского это пошатнуло. Во всяком случае, Иван Карамазов реагирует на риманову геометрию настолько серьезно, что сомневается в бытии Бога: «если Бог есть»...

И так уже вышло, что при жизни Булгакова, в его зрелые годы стала греметь теория относительности Эйнштейна. Это была сенсация, объединение геометрии с космологией: пространство действительно четырехмерно, параллельные линии должны сходитья не в воображаемом геометрическом, а в действительном Космосе. Для булгаковского поколения Достоевский оказался провидцем и здесь. И о пристрастии Эйнштейна к Достоевскому было достаточно хорошо известно.

Болтовня Коровьева о фантастическом за-эйнштейновом пятом измерении в связи с жилищным кризисом не ме-

нее серьезна и не более буффонадна, чем его же болтовня о писателях и гниющих ананасах. Это скрытая отсылка к первоосновам мира; значок, указывающий на Канта и Достоевского, искателей добра и справедливости. На своем языке шута Коровьев говорит тем, кто может его понять, что страдания из-за жилья — не мелочи, якобы недостойные внимания коммунистов, а нарушение нравственного закона. «Пятое измерение» обозначает дьявольское дополнение к миру, созданному — перефразируя Достоевского — в эйнштейновой геометрии...

Следом за Иваном Карамазовым идет Коровьев, его второе литературное отражение, когда связывает геометрию Космоса с мучениями людей. Ибо так и поворачивает Иван:

«Я хотел заговорить о страданиях человечества вообще, но лучше уж остановимся на страданиях одних детей. ...Если они на земле тоже ужасно страдают, то уж, конечно, за отцов своих... съевших яблоко — но ведь это рассуждение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное» (с. 298).

Выходит, люди страдают невинно — то есть не за грехи даже, ибо дети не успели нагрешить (вспомним Волаанда!). И затем Иван говорит о детях. Такого вопля ужаса, такого обвинения, направленного против Бога и людей, мне кажется, нет в мировой литературе — по крайней мере, обвинения, произнесенного верующим писателем. Турок, «раздробляющий головку» младенцу; семилетняя девочка, иссеченная розгами; пятилетняя девочка, тельце которой родители «обратили в синяки» и «наконец дошли и до высшей утонченности: в холод, в мороз запирали ее на всю ночь в отхожее место, и... обмазывали ей все лицо ее калом и заставляли ее есть этот кал...» (с. 303).

Усилить обвинение уже невозможно; еще шаг, еще крик — повествование уйдет из литературы в публицистическую проповедь. И конечно же, конечно — как бы ни смотрел сам Достоевский на «Божий мир», в страшных словах литературного героя вопиет душа писателя: «Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил се-

бя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей...» (с. 307)*.

...Перечитывая «Мастера», я все время думаю о литературной эстафете, принятой Булгаковым. Нет, это дурное сравнение; не палочку поднял он, а сизифов камень, и потащил его вверх, навстречу грохочущему камнепаду слов о высшей гармонии коммунистического будущего — увертываясь, закрывая руками голову, падая. Он даже не мог никому из героев передоверить свои мысли, он мог только извернуться — и велеть Коровьеву, сколку с черта Ивана Карамазова, переиграть слова самого Ивана. Чтобы будущий читатель, на которого Булгаков рассчитывал, раскрыл «Братьев Карамазовых», нашел место о «большем числе измерений» — и увлекся, и стал читать, и добрался до таких слов Ивана: «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу вернуть обратно» (с. 308).

Таково политическое кредо Булгакова в «Мастере и Маргарите». «Не по карману» было ему и его народу платить за вход цену, которая с него спрашивалась. Этот политический тезис теснейшим образом связан с его этическими воззрениями, о них уже кое-что говорилось, но основное еще впереди. «Квартирный вопрос» для него никоим образом не мелочь, а вопрос и политический, и этический, ключевой — как для Ивана Карамазова ключевым, показательным было страдание детей.

* «Бунт Ивана Карамазова», как и многое в мировоззрении самого Достоевского, вызван тем, что христианская догма не содержит источника зла, равного по могуществу Богу. Очень точно сказал Эд. Мейер в цитированной уже работе: «...Проблему зла и человеческой греховности современное религиозное учение, поскольку оно отклоняется от прежнего догмата и оставило сатану в покое, устраняет, по мере возможности, из своего кругозора; оно довольствуется тем, что составляет себе представление о боге на основании этических требований, не задаваясь вопросом, как с этим примирить организацию реальной жизни» (цит. произв., с. 30). Возвращая сатану в этико-религиозную структуру, Булгаков как бы следует указаниям немецкого историка — но, как всегда, переворачивает их по-своему.

Коммунистическая гармония рисовалась утопистам прежде всего как всеобщая сытость и благоустроенность*. Но вот устроили это гармоническое общество — а вышел обман. Дьявольское «пятое измерение» появилось, к которому приходится прибегать, чтобы жить по-человечески...

Поэтому люди если и изменились внутренне, то в худшую сторону — их испортили.

Связывая человеческое жилье с этико-философскими проблемами, Булгаков одновременно напоминает нам об ином Достоевском, уже не о христианском философе, а писателе-гражданине. «Муза его любит людей на чердаках и подвалах», — сказал об этом Достоевском Белинский. Его истинные страдальцы, и дети, и взрослые, — не жертвы ту-рок или сумасшедших маньяков, а бедняки, живущие всегда в ужасных условиях. Истинные — обиденные; те, кого он начал описывать едва ли не первым в Европе, бедные люди. Макар Деушкин из «Бедных людей» с его комнатенкой, выгороженной из кухни, где стоит «гнилой, остро-услас-щенный запах какой-то» и с такой духотой, что «чижики так и мрут», с постоянным шумом, не дающим заснуть, и развратом: «а иногда и такое делается, что зазорно и рассказывать». Его соседи занимают в этом «содоме» впятером одну «комнатку». «Преступление и наказание»: «каморка» Раскольниковы, похожая на гроб, — крюк на двери можно отворить, не вставая с кровати. Жилье Мармеладовых — «беднейшая комната шагов в десять длиной», снова с вонью, духотой, с дверьми, открытыми на черную лестницу и в какие-то «внутренние помещения», откуда «неслись волны табачного дыма». В этом аду они живут с двумя детьми, причем мать семьи в чачотке. «Идиот»: врач из провинции, ютящийся в петербургском доходном доме; снова жена и двое детей,

* Виднейший литератор-утопист В. Маяковский написал, например, стихотворение «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», 1928 г. Там отчетливо объясняется значение жилья: «Как будто пришел к социализму в гости»; концовка: «Влажу и думаю — очень правильная эта наша советская власть». Сравнение утописта Маяковского с антиутопистом Булгаковым вообще интересно. В пьесе «Клоп» Маяковский предсказывал, что через 50 лет, в 1979 г. клопов можно будет найти только в музее.

снова надо пробираться через «крошечную кухню», потом через «ужасно низенькую» клетушку, чтобы попасть в жилую комнату, которая еще «уже и теснее предыдущей».

«Братья Карамазовы» — то же самое в избе, занимаемой Снегиревыми. Снова живут четверо (да пятая приехала в гости), больных сначала двое, потом трое. Действительно — «недра», как и сказал Снегирев. Разумеется, душно, и, само собой, через комнату протянута веревка и что-то сушится. Так везде. Ад, устроенный людям на земле. И вот что надо заметить: у Раскольниковых была хотя каморка, да отдельная, то же у Деушкина — свои стены, своя «келья», в которой надежду еще можно хранить. У Снегирева надежды нет. Раскольников идею Достоевского выражает прямо: «А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как ненавидел я эту конуру!»* Булгаков откликается: «Уу, проклятая дыра!»

Такова далеко не полная библиография «квартирного вопроса» у Достоевского. Настойчивыми возвращениями к теме дурного человеческого жилья Булгаков утверждает свое кровное родство с Достоевским. Два символа ада: веревка с бельем и орущий примус — вот знаки единства миропонимания.

Но у Достоевского из-за подвальной конуры доносчики не посылали людей на верную гибель. Это уже — новация социалистической России. Иуда за горсть серебряных монет отправил Иешуа на казнь. Могарыч донес на Мастера за право жить в подвальных комнатухах...

...Первой вспыхивает «нехорошая квартира», потом валютный магазин, потом Дом писателей. Три темы, кажущиеся веселенько-сатирическими: «квартирный вопрос», «валюта», «массовая литература», — этими пожарами объединяются. Поджигая свою квартиру, подвал Мастера, Маргарита кричит: «Гори, страдание!» Не квартиры и не магазин жгли, а страдание...

Мы пока оставили проблему «билета на вход». Постараемся о ней не забыть, ибо Иешуа Га-Ноцри убили за предсказание «будущей гармонии»: «Человек перейдет в царство истины и справедливости». Отложим это пока что; еще не

* Достоевский, т. 5, с. 435.

все маски разгаданы, и начатое надо закончить. Из свиты как будто извлечено все возможное; пора обратиться к принципалу. Вернемся к первому упоминанию о Достоевском в этой работе, к теме карамазовского черта.

26. ЧЕРТ ИВАНА КАРАМАЗОВА

Отсылка Воланда к нему обозначена с тончайшим остроумием: Воланд то хромает, то нет. Автор при первом явлении Воланда констатирует: «Ни на какую ногу описываемый не хромал», а затем, рассказывая о бале, сообщает, что Воланд прихрамывал. То есть хромота получается не дьявольская, символическая, а простая человеческая — от болезни, Гелла лечит его больное колено и Маргарите позволяет принять участие в лечении. О болезни своей Воланд говорит так: «Приближенные утверждают, что это ревматизм... но я сильно подозреваю, что эта боль в колено оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в тысяча пятьсот семьдесят первом году в Брокенских горах, на Чертовой Кафедре» (674).

Подчеркнутая отсылка к «Фаусту», потому, во-первых, что Брокен — традиционное место шабаша по немецким поверьям и туда Гете поместил действие Вальпургиевой ночи. Во-вторых, Воланд намекает на эротическую близость с ведьмой вполне в духе гетевского шабаша*.

Итак, взамен конского копыта — легкая хромота; Мефистофелева постоянная хромота передана Азazelло. И причина болезни Воланда более чем человеческая: венерическая болезнь считается постыдной, а ведь чем стыдней, тем человечней! Деталь чрезвычайно приметна грубостью, и вот она-то и служит отсылкой к карамазовскому черту, и снова многозначительной. Читателя отсылают к странному месту в бредовой беседе, где черт как бы отклеивается от Ивана, оборачивается самостоятельной фигурой, и происходит сле-

* Датировку (1571 г.) идентифицировать не удалось. Скорее всего, речь идет о каком-то из ранних литературных предшественников Гете по теме «Фауста».

дующий разговор: «...А я вот такой ревматизм прошлого года схватил, что до сих пор вспоминаю.

— У черта ревматизм?

— Почему же и нет, если я иногда воплощаюсь. ...Сатана sum et nihil humanum a me alienum puto*.

— ...А ведь это ты взял не у меня, — остановился вдруг Иван как бы пораженный, — это мне никогда в голову не приходило, это странно...»**

И о лечении есть: черт вылечивается не магическим способом, а вполне по-человечески — патентованными средствами: «Купил нечаянно, выпил полторы склянки, и хоть танцевать».

Таким образом, Булгаков одновременно отсылает читателя и к Гете, и к Достоевскому. Замечательно то, что сюжетный ход в сценке лечения тоже заимствован — из книги М. А. Орлова «История сношения человека с дьяволом»***. По описываемому там ритуалу шабаша, дьяволу полагается являться на празднество больным. «Чем именно и в чем выражалась болезнь, история умалчивает; но зато объясняется, что гости шабаша усердно ухаживали за больным хозяином и ставили ему банки»****.

Итак, сифилис — ибо: «Я сатана, и ничто человеческое мне не чуждо»... Мы и прежде замечали, что Воланд, при всем своем величии и гордыне, явно очеловеченный дья-

* Я (сатана), и ничто человеческое мне не чуждо.

** Достоевский, т. 10, с. 166.

*** М. А. Орлов. История сношений человека с дьяволом. СПб., 1904, с. 37. Источник указан М. Чудаковой.

**** Книга Орлова оставила в «Мастере» и другие следы. От нее — грязная рубаха Воланда (дьяволу полагается служить «чертову мессу», надевая «грязнейшую рубаху») и еще кой-какие детали. Представляется интересным кредо Орлова о месте сатаны в сознании европейцев: «Христианство объявило злого духа «сатаной» (т. е. противником), врагом благого божества, как бы противоположением божества. ...И вот народ, все еще пропитанный духом своего древнего язычества, никак не мог... понять это новое воззрение на духа мрака и зла: для него он все еще был бог, и он служил ему, угождая ему в чаянии благодати» (с. 7). Не так важна культурологическая ценность этого мнения, но Маргарита и Мастер от Воланда «чают благодати». Ср. воззрения Д. Штрауса (6-я глава) и Эд. Мейера (10-я глава).

вол — как и Мефистофель. Однако же именно из-за ощущения величия и заодно из-за достоверности, жизнеподобия облика Воланда его трудно отождествить с карамазовским бесо-человеком. Коровьев — иное дело: в его поведении очень много от черта-ерника и приживала, но мессир!

Чтобы понять суть связей Воланда с идеями «Братьев Карамазовых», нам придется внимательно разобраться в том, что нагородил вокруг своего черта Достоевский.

Этот фантом чудовищно, непристойно болтлив; за потоком словесного мусора практически незаметно, что он — по-своему — логичен и последователен. Вот он сказал: «ничто человеческое мне не чуждо»; затем болтовня на добрых 10 страниц, и, когда голова пошла кругом и мы забыли то, прежде, тогда внезапно выскакивает: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренне желает добра. Я был при том...» (с. 177) — дальше мы уже цитировали, о Голгофе и «осанне».

Нотабене: он объявляет себя анти-Мефистофелем, ссылаясь на слова, которые Булгаков вынес в эпитафию. Да, но кем он себя объявляет? Ведь «единственный человек во всей природе», любящий истину и желающий добра, — Христос, Бого-человек! Высший дух, обремененный слабой и страдающей плотью...

И вот у Булгакова дьявол, тоже в человеческой плоти, претендует на высшие духовные качества Иисуса Христа. Затем и нужен ревматизм — подчеркнуть сходство...

То есть уже у Достоевского появляется дьяволо-человек, поставленный на традиционное место Бого-человека, владыки и управителя «мира Божьего». И он, этот дьяволо-человек, объясняет — почему мир так плох, почему Иван от него отказывается: «...Скрепя сердце исполняю мое назначение: губить тысячи, чтобы спасся один. Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно!» (с. 177, 178). Гибель царствует в мире потому, что им управляет не Бог, а

его подменыш, сатана. Но окончательная цель у них единая — «получить праведного»...

Теперь, выстроив конспект, мы видим, что Булгаков на свой лад следует схеме Достоевского. Воланд далеко не всегда хочет зла и отнюдь не постоянно совершает добро — он тоже «совершенно напротив». Воланд, несомненно, «любит истину» и, судя по его деятельности, «искренне желает добра». Но мир таков, что изменить его нельзя; Воланд находит «одного только праведного»... — подставим: Мастера — и губит несколько душ и позорит сотни «честных репутаций». Опозоренных женщин у дверей Варьете, наверно, и были сотни.

Разумеется, Воланд не губит и не позорит для «получения праведного», но к сравнению Мастера с Иовом мы уже подошли вплотную — по другой линии рассуждений, через «Фауста». И на «Фауста» ведь ссылается Достоевский...

Карамазовский черт-кривляка — один из главных прототипов Воланда; Мефистофель — только объект сравнения. Воланд, напротив, есть анти-Мефистофель, анти-Фоланд (как Мастер есть анти-Фауст, с чем мы скоро начнем разбираться). Разумеется, кажется очень странным то, что для столь величественного образа был взят столь отталкивающий прототип, черт Ивана. Однако же и это можно объяснить булгаковской любовью к подменам: черт Достоевского — сам подменыш.

Достоевский как никто умел генерировать спектр взаимоисключающих мыслей и распределять их по разным персонажам, оставаясь как бы в стороне*. Но в «Братьях Карамазовых» автор никоим образом не нейтрален; весь роман выдает его мучительные, иовианские сомнения в благостности Творца. Специфическая карамазовская чернота, может быть, затем и выдумана, чтобы одному из опороченных Карамазовых делегировать еретическую мысль: «Я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу принять»... Мысль же, объясняющая дурное устройство мира, — о власти Иисуса, узурпированной слугами дьявола, инквизиторами, — отодвинута еще сильнее, ибо сам Иван от нее как будто отказался. А окончательная, так сказать, ересь,

* См.: М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1967.

идея власти дьявола, отбрасывается жестом почти истерическим, судорожным: передачей черту-приживалу. Кошмарное «другое я» Ивана, с отзвуком цинизма и сладострастия Карамазова-отца, с неожиданной, страшной самостоятельностью четвертого брата Карамазова, Смердякова, этот персонаж воплощает в себе всю карамазовщину. И уже сверх того он дьявол, то есть лжец и отец лжи. Многослойная система дезавуирования, я думаю, говорит о том, что идея власти дьявола кипела в писателе как истина, в которую нельзя поверить.

«Слушай меня, я взял одних деток, для того чтобы вышло очевиднее. Об остальных слезах человеческих, которыми пропитана вся земля от коры до центра, — я уж ни слова не говорю. ...Люди сами, значит, виноваты, нечего их жалеть. ...Но ведь это лишь евклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться! Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, — мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя. ...Но вот, однако же, детки, и что я с ними стану тогда делать? ...Слушай: если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети? ...Для чего они-то тоже попали в материал и унавозили собою для кого-то будущую гармонию? Солидарность в грехе между людьми я понимаю, понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе, и если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне непонятна. Иной шутник скажет, пожалуй, что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками» (т. 9, с. 305, 306. Далее — «от высшей гармонии совершенно отказываюсь».).

Эта речь Ивана Карамазова — здесь приведена лишь четверть ее — пронзительно и безысходно искренняя; Достоевский не играет в литературу, это вопль души, прорывающийся сквозь стальную логику, евклидову геометрию страдания. В ней нет разрывов; возражения Алеши — о «едином безгрешном и его крови» — звучат нарочито-беспомощно. И, завершая эту логику, Достоевский заставляет Ивана тут же рассказать притчу о власти дьявола — о Великом Инквизиторе и Христе, а затем, отодвинув финал рас-

суждения на приличную дистанцию в 400 страниц, выводит черта. Подставляет на место Бого-человека своего дьявола-человека...

Еще раз: присутствие дьявола в теологии было невыносимо для писателя; перевертыш «Бог-дьявол» он подает как бред безумца — но невольно все время проговаривается. Черт ерничает: «И вот единственно по долгу службы и по социальному моему положению я принужден был... остаться при пакостях. Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости» (т. 10, с. 177). Понятно, здесь имеется в виду божество вообще — «кто-то»; по логике Ивана обвинение резонное, но возможен-то и иной вариант трактовки! Господь ведь послал к человеческим «пакостям» Иисуса: таков, в сущности, «долг службы» и «социальное положение» Сына Человеческого... Во всяком случае, это издевка над сущностным христианским многобожием: мол, если вы переложили вину со Вседержителя на дьявола, не воображайте, что с Бога снята истинная ответственность...

Булгаков извлек из всего этого стержень и построил вокруг него истинную теодицею — оправдание Бога, для чего и пришлось разрушить каноническую фигуру Христа, разделить ее на светлого Иешуа и «оставленного при пакостях» дьявола. Собственно, первую часть перестройки я отметил в «Евангелии...». Божество абсолютно отстранено от земных дел и никакой ответственности за них не несет; судьбами людей — в том числе Иешуа Га-Ноцри — управляет социальное устройство, земная власть. Я даже назвал это «социальным предопределением». Теперь мы вправе заподозрить, что Воланд оставлен при социуме. Достоевский, возможно, подразумевал, что черт оставлен творить пакости, но выразился оба раза неточно: «при» и «оставлены в удел», то есть во владение оставлено нечто чужое. Но Воланд — точно при чуждом ему человеческом зле, при «солидарности в грехе».

Мы уже задумывались над реакцией Воланда на гибель ребенка: «Он не успел нагрешить» — Воланд как будто пакостничает лично, хотя и через посредство Абадонны. Правда, воюют люди сами по себе, подчиняясь своим законам, социальным, — но ведь Воланд доволен, он улыбается! Вряд ли он доволен потому, что невинное дитя, по традиционному поверью, попадает в рай, — нет, здесь явственно слышна

перекличка с Иваном Карамазовым. Воланд оказывается тем «шутником», который радуется, что дитя не успело добавить свой грех в общую чашу человеческих грехов, не успело стать «солидарным с отцами»...

Это — страшно. Тогда уж проще бы уничтожить всех детей и тем остановить поток скверны. Страшно; так и называется эта старая идея — Страшный суд, на котором должны происходить подобные дела: «Горе беременным и кормящим сосцами в те дни» — как предрекал Бого-Человек, для таких казней он и обещал сойти на землю вторично.

То есть Воланд не только «любит истину и желает добра», не только облечен в брэнную плоть. Он, подобно Христу, ведет за собой ужасающий призрак апокалипсиса. Но он, в противоположность Христу, целен, он делает свое, оставляя для Иешуа Га-Ноцри возможность провозглашать идею отказа от кары: «Все люди хорошие»...

Мысль о том, что гибель ребенка имеет какое-то отношение к апокалиптическим ужасам, подтверждается не только логически, но и образно. Абадонна в одной из своих ипостасей — персонаж Апокалипсиса, орудие Бога Сына, скрытое в преисподней, в «кладязе бездны». Булгаков сделал «кладязь бездны» оком Воланда.

Впрочем, вопрос нельзя считать разрешенным; мы получили лишь намек на связь Воланда с идеей Страшного суда.

* * *

Вернемся к карамазовскому черту — разговор о нем еще не закончен. По замыслу писателя он, видимо, служит отражением душевных мук Ивана, параболой его больной совести. Он грызет своего «хозяина» так, как иных беспощадных к себе людей грызет внутренний голос. Поначалу это не очень заметно; к концу же видения фантом перестает вещать о Боге и дьяволе и беспощадно разоблачает несчастного Ивана, вскрывая подлинную причину его отказа от веры в Бога.

В «Мастере» вопрос о вере и неверии затронут только в первой и третьей главах.

Обсуждая эти главы, мы обнаружили за «диспутом» Воланда с Берлиозом тему личной нравственности, обвинение Берлиоза — но как бы в отрыве от его веры в Бога (точнее,

его неверия). Теперь спросим себя: а нет ли и здесь аналогии, ведь в обоих случаях речь идет о личной нравственности подсудимого?

Разберемся. Воланд произносит обширный монолог о роли горних сил в жизни смертных. Мы касались этого монолога — в связи с предупреждением о скорой гибели под трамваем. Но суть и центр речи в ином, в вопросе: «...Ежели бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?» (430). Не так важно, кого он имеет в виду: Бога или себя; обозначена именно вера в Бога. А затем Воланд говорит: «Позвольте же вас спросить, 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 завтрашний день?»* (430).

Прочтем это внимательно. Сравнение «тысячи лет» с «завтрашним днем» нарочито неудачно; смысл высказывания таким сравнением не усиливается, а ослабляется, ибо срок чересчур велик. Эффективно было бы указать на продолжительность человеческой жизни, как максимум, на сотню лет. А в самом смысле речи имеется прямой разрыв. Зачем бессмертному существу, для которого тысячелетие не короткий, а «смехотворно короткий» срок, утруждаться «устроением» под трамвай редактора? Иное дело, что нам эту кажущуюся несообразность придется в своем месте разобрать, но при чтении вся цитированная фраза кажется торчащей над поверхностью текста как острый камень над водой.

Привычно ухватимся за этот знак. Аналогия (слова о тысяче лет) имеется в речи черта о юношеском сочинении Ивана Карамазова «Геологический переворот» — как сказали бы теперь, в «рецензии на ненаписанное». Сравнив, проходится снова ахнуть: черт произносит тоже монолог, также обширный и на ту же тему — о вере в Бога и о жизни людей. Излагаю его содержание, отмечая логическую последовательность.

* Оборот «лет в тысячу» может иметь в контексте «Мастера» и самостоятельное значение. Он выглядит намеком на тысячелетнее Царство Божие, наступление которого ожидалось в раннем христианстве после второго пришествия Спасителя, т. е. в самом близком будущем.

Ситуация, из которой исходил Иван: «...Новые люди... полагают разрушить все и начать с антропофагии» (с. 78).

План Ивана: «...Разрушать ничего не надо, а надо всего только разрушить в человечестве идею о боге...»

Цель Ивана: «Само собою, без антропофагии падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность...»

Предполагаемый результат: «Люди совокупятся... для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог. Ежечасно побеждая уже без границ природу...», человек испытает высшее наслаждение. Любовь, освященная религией и традицией, рухнет и «будет удовлетворять лишь мгновению жизни...» (с. 179).

То есть расчет на внутреннее изменение каждого члена общества.

Это преамбула обвинения; она уже очень интересна, если прочесть ее глазами Булгакова — интеллигента, сформировавшегося до революции. Он ведь помнил исходную ситуацию: перемены требовались настоятельно. Наверняка знал и о планах «новых людей», и об их объявленных целях. Вовсю пропагандировались предполагаемые результаты. Но спустя 20 лет после революции стали видны и настоящие результаты: без антропофагии отнюдь не обошлось; идею Бога разрушили; природе «побеждали» энергически — тоже антропофагическим способом, руками заключенных; «человеко-бог» разгуливал по кремлевскому кабинету; только со «счастьем и радостью» как-то ничего не вышло. И еще одно не вышло: любовь земная оказалась чересчур прочным институтом и не поддавалась новаторским начинаниям. Эту радость отобрать не удалось...

Такова причина, по которой Булгаков надел на свои отсылки столь глухую маску: откровенно указать на «Геологический переворот» было бы самоубийством.

Но мы прервали изложение, не дойдя еще до слов, использованных в «Мастере» как метки.

Личный вывод Ивана: «Но так как, ввиду закоренелой глупости человеческой, это, пожалуй, еще и в тысячу лет не устроится, то всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно. ...В этом смысле ему «все позволено». Мало того: если период этот и

никогда не наступит, но так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и... перескочить... нравственную преграду прежнего раба человека. ...Для бога не существует закона!» (с. 179).

Резюме черта: «Все это очень мило; только если захотел смошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил...» (с. 179, 180).

Здесь нужны комментарии; общий и по «Мастеру». Общий: если первая половина монолога гротескно описывает идеи социалистов, то во второй половине как результат этих идей представляется ницшеанский образ «сверхчеловека». А ведь «Так говорил Заратустра» Ницше выпустил спустя несколько лет после «Братьев Карамазовых»; Достоевский предугадал и его идеи, и органическое родство их с уже наличествующими социалистическими теориями.

Слова Воланда о «тысяче лет» — отсылка к этому обвинению. Черт Булгакова обращается к «начитанному редактору», который мнит себя — как и Иван Карамазов — идейным человеком («...Тут неизвестный повернулся к Берлиозу»). И указывает ему на истинную подоплеку его «идейности» и его отказа от Бога: стремление стать над законами людей, «перескочить всякую нравственную преграду прежнего раба». На «мошенничество», иными словами.

Вспомним, что сам Берлиоз упоминает о Шиллере, сказавшем якобы, что кантовское нравственное доказательство может «удовлетворить только рабов». Возможно, здесь опять отсылка к Достоевскому. Смысл, во всяком случае, совершенно тот же.

Обратимся теперь ко второй метке «Геологического переворота», помещенной в «роман о Пилате». Привожу ее в контексте. Пилат спрашивает:

«— И настанет царство истины?

— Настанет, игемон, — убежденно ответил Иешуа.

— Оно никогда не настанет! — вдруг закричал Пилат таким страшным голосом, что Иешуа отшатнулся» (448).

Идея Иешуа совершенно ясна: «царство истины и справедливости» (447) — нечто подобное тому, о чем мечтал юный

Иван Карамазов — и Кампанелла, и Маркс, и все утописты. Предположим, мы согласились, что здесь действительно отсылка к монологу черта, и тогда получается удивительная картина. Иешуа оказывается чем-то вроде позитивного изображения, оттиснутого с портрета-негатива Ивана Карамазова, обрисованного чертом! Можно цитировать черта прямо, без изменений:

«...Новому человеку позволительно стать человеком-богом, даже хотя бы одному в целом мире... и с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба человека...» Ведь Иешуа воистину новый человек и человеко-Бог одновременно; он, конечно же, один такой — да он и говорит: «Я один в мире» (438); он с поразительной легкостью «перескакивает» нравственную стену. Но не ту, что подразумевал Иван, а злобу, недоверие, враждебность. Сменена посылка: взамен «закоренелой глупости человеческой» — «все люди добрые», поэтому мысль Ивана «никогда не наступит» сменилась уверенным «Настанет, игемон»... Такова «санкция истины», необходимая Иешуа, и здесь нет ни намека на мошенничество: прежде чем провозгласить свое кредо, он сам стал первым гражданином идеального царства счастья и радости.

Булгаков, таким образом, довел до абсолютного выражения известную идею Достоевского о том, что стройку нового общества надо начинать с переделки человеческих душ, с «внутренних изменений». И конечно же, булгаковский «сверхчеловек» абсолютно противоположен сверхчеловеку по Ницше.

Тем удивительней выглядит этот узел ассоциаций, взятый вместе. Почему связка с «Геологическим переворотом» дается через Пилата? Почему Булгаков заставил его, «очень умного человека», наделенного пророческим даром, с яростью отрицать «царство истины»? Признаться, я изрядно разбил себе лоб, пытаясь это истолковать без применения карамазовских аллюзий*.

* О пророческом даре см. «Евангелие...», в главах «Лунный сон» и «Четвертое прочтение»; о трактовке слов Пилата — в главах «Личности» и «Отступление в источники».

Непонятно прежде всего то, что в горестную минуту прощания Пилат сам заговаривает о «царстве». Почему он это делает? Игемон — несомненный эгоцентрист, испытывающий в момент действия глубокое горе: он посылает на смерть первого в его жизни человека, который смог пробить скорлупу его одиночества. И вдруг этот чиновник, функционер, профессиональный военный принимается расспрашивать свою жертву об ее философских воззрениях! И, только утолив любознательность и дав волю полемическому гневу, задает естественные вопросы о вере в богов, о жене — тоскуя и «не понимая, что с ним происходит» (448)...

Это можно психологически объяснить — но довольно сложным путем. Уже осознав свою вину, Пилат все еще пытается переложить ее на Иешуа, на его «безумные идеи», пропаганда которых повлекла за собой беду. В том же разговоре о «царстве истины» Пилат ясно указывает на нелепость главной идеи Иешуа: «все люди добрые». Далее, Пилат «очень умный человек», а умным людям свойственно сохранять философичность даже в тяжкие минуты жизни.

И все-таки сценка кажется несколько неестественной. Ярость Пилата форсирована: «страшный голос» кричащего; испуганное движение слушателя; авторская ремарка — сравнение с командным воплем Пилата в Долине Дев. Вспомним, что игемону свойственна внешняя мягкость в обхождении — пусть пугающая, но ровная и неизменная.

Мне кажется, здесь намеренный разрыв, мета, сходная с той, что мы отметили в монологе Воланда о «тысяче лет»; приметный знак на криптограмме. Читателю надлежит как бы запнуться — и увидеть, что тема обеих сцен одна, что Воланд и Пилат имеют в виду одно и то же. Вдумаемся: Воланд говорит, что человек не в состоянии предложить план на тысячу лет, обращаясь к лицу, занятому пропагандой коммунистической утопии. Но ведь и Пилат говорит с утопистом!

Разница лишь в том, что Воланд не произносит слова «никогда» — оно подразумевается, ибо в человеческом масштабе «тысяча лет» и «никогда» суть одно и то же. Пилат попросту повторяет мысль Воланда, только никак ее не комментирует, но зато придает своему «Оно никогда не настанет!» истинную, необходимую в данном случае, отчаянную интонацию...

Москва разъясняется через Ершалаим, как мы уже не раз отмечали.

И все это, как к вершине треугольника, сходится к одному из самых ядовитых, беспощадных, пророческих обличений социал-атеизма в творчестве Достоевского! Отсылка, невероятно усиливающая все акценты; Пилат, «свирепое чудовище», властитель-трус, становится одновременно мудрецом, с пронзительной ясностью понимающим социальное бытие. Он мыслит одинаково с Воландом — не случайно, по видимому, оба они ассоциируются с евангельским Иисусом*. Но есть нечто, еще более трагичное, чем эта дьявольская правда Пилата. Иешуа Га-Ноцри, «прозрачный кристалл» страдания, оказывается связанным с Берлиозом, своей духовной противоположностью — с мутным, грязным кристаллом, искажающим действительность, «мошенником»...

Может быть, здесь — самая странная и самая горькая система оппозиций во всем романе. Иешуа, лишенный какого-либо страха, — и трус Берлиоз, Иешуа, воплощенная правдивость — и лжец Берлиоз; один, ставший поэтом вечным владыкой иной жизни — и второй, лишенный вечности, любой вечности, даже «тьмы»... Цепь противопоставлений можно бы продолжить, и вот что из нее следует: единственная точка соприкосновения этих персонажей — приверженность идее «грядущей гармонии». Не важно, какая приверженность, искренняя до предела, как у простодушного Иешуа, или мошенническая, как у хитреца Берлиоза, ибо сама по себе подчиненность утопической идее определяет их личные судьбы. Оба они не могут «ручаться даже за свой завтрашний день», как говорит Воланд; оба слепы, ведь и Иешуа на суде, когда приговор уже вынесен и гибель неотвратима, не замечает ее — как и Берлиоз!** И к ним обоим смерть приходит даже не завтра — сегодня... Несомненно, есть и различие, даже большое: одно событие описано реалистически, другое — фантастически. Иешуа убит обществом, социальным предопределением, а Берли-

* См. «Евангелие...», глава «Предварительный итог» (Об интерпретациях).

** См. «Евангелие...», главы «Второй пергамент». «Личности (продолжение)» и «Четвертое прочтение».

оз — выдуманным персонажем, символом высшей кары. Но здесь опять можно вспомнить о контексте времени, о дате, аккуратно обозначенной писателем: 1937 год. И о том, что мы разбирали недавно: кары Воланда пародируют действия социальной власти. Воистину, не одна тысяча идеологов-коммунистов поплатилась в тот год головой как бы в уплату за искреннюю или показную приверженность Идее...

В этом нет, разумеется, ни малейшего осуждения Иешуа; осуждается только христианская по своей сути коммунистическая утопия — та же, которую осудил Достоевский. А еще точнее, та вечная, и прежде, и теперь сущая власть Общества, которая обращает идеи добра в идеи зла.

РЕЗЮМЕ

Теологический ряд, затронутый в этой главе, тесно связан с аналогичным социальным рядом. Функция земного суда, земной кары и вообще причастность канонического Христа к человеческой скверне отобрана Булгаковым у Иешуа Га-Ноцри и передана Воланду. Читатель, ознакомившийся с «Евангелием Михаила Булгакова», заметит, что в точности такая же операция проделана с парой героев-антагонистов в «ершалаимских главах»: суд, власть, предсказания Страшного суда переданы властителю Иудеи, Пилату, так что он становится «как бы богом». Аналогия получается чрезвычайно сложная, но в ней проясняется суть Воланда, его приземленность, близость к механизмам государственной власти, суда и кары. Пилат в своей функции властителя приподнимается до библейского божества; Воланд в этой же функции принижается до человека. По Булгакову, именно так евангелисты принизили Христа, заставив его быть судьей. (Поэтому он абсолютно отводит Иешуа от любой и всякой власти и суда. Только отказавшись от любой связи с обществом, Иешуа получает качество Света, некоего божества по Булгакову.)

«Мастер и Маргарита» — не теологический и не философский трактат; от романа нельзя ждать логической ясности. Двойственность Воланда, его причастность к добру и злу есть в художественном смысле отражение двойственности мира. Его черная сторона соприкасается с человеческими установлениями; светлая сторона — с ценностями, не подлежащими

земной власти, — творчеством, храбростью, любовью. Но по своей, так сказать, должности дьявола он больше «при пако-стях». Его сходство с Иисусом — резкий и горестный ответ Достоевскому и, видимо, всем, возлагающим надежду на Спасителя. Устройство мира таково, что даже дьявол, стремящийся к добру, не властен исправить людей. Социум подчиняется самому себе, дьявол может только его пародировать, «губя тысячи, чтобы спасся один», ибо сам Бог ничего другого не смог бы сделать...

Социологический ряд вторгся в эту главу против логики исследования, поэтому еще не время подвести итоги. Зафиксирую пока одно: булгаковская оценка действительности, по-видимому, целиком совпадает с прогнозом Достоевского о психологической подкладке и общественных последствиях социалистических утопий.

Остальное — зарубки на память для последующего анализа. Нам предстоит разобраться в следующих вопросах: насколько полно отражены в «Мастере» антиутопические идеи Достоевского; насколько верно предположение, что Берлиоз ассоциирован с «мошенничеством» в духе Ницше?

И два последних, тягостных вопроса: почему Воланд оказался «шутником», радующимся смерти ребенка? Какова структура механизма, связывающего праведника и подлеца, Иешуа и Берлиоза?

Часть вторая МАСТЕР И ИЕШУА ГА-НОЦРИ

Я хорошо знаю, что такое дьявольские искушения и что одно из самых больших искушений — это навести человека на мысль, что он способен сочинить и выдать в свет книгу, которая принесет ему столько же славы, сколько и денег.

*Мигель де Сервантес Сааведра.
«Дон-Кихот»*

Кто называется «асуфи»? Тот, кого похитили на улице, и он не знает ни отца своего, ни матери своей.

Мишна, Кидд. IV. 2

27. ИОВ, ДОСТОЕВСКИЙ, БУЛГАКОВ

Сатана, творящий «пакости» с соизволения Бога, появился в литературе нашей экумены едва ли не 25 веков назад, в Книге Иова. И тогда же, по-видимому, в большую литературу вошла тема сомнения в божественной справедливости. Неудивительно, что в «Братьях Карамазовых» есть топик «Иова» — изумляет, скорее, отвага Достоевского, решившего вновь обсуждать столь древний и знаменитый этический сюжет.

В этом смысле Достоевский опять-таки оказывается учителем Булгакова.

Сюжет «Иова» прост и страшен. Живет на земле очень богатый и очень праведный человек, Иов. В беседе с сатаной Яхве указывает «противостоящему» на него: «И сказал Господь сатане: обратил ли ты внимание твое на раба Моего Иова? Ибо нет такого, как он, на земле: человек непорочный, справедливый, богобоязненный и удаляющийся от зла»*. Сатана возражает — богобоязненность Иова цела, мол, до тех пор, пока его охраняет Всевышний. Тогда Бог дает дьяволу карт-бланш на любые издевательства над Иовом,

* Иов I, 8.

позволяет отнять все, кроме здоровья и жизни. Мир несчастного праведника рушится: гибнут его стада, огнем и острием меча поражены отроки-слуги, десятеро его детей. Но Иов остается тверд в вере. Бог и сатана не успокаиваются: Иов поражен «проказою лютою от подошвы ноги его по самое темя его». Праведник ропщет, он даже сомневается в справедливости Бога и с ним самим вступает в дискуссию, но в конце концов остается при вере, за что и получает все обратно: новые стада, новых слуг, жен и детей.

Карамазовский черт странным образом перевирает Книгу Иова: чтобы «поддеть» его, губили не души и репутации — жизни, и не один десяток, видимо, кроме десяти детей, у Иова было «весьма много прислуги». Бог в этой книге выступает сущим турком — из тех, «раздробляющих головки младенцам». Частный апокалипсис для Иова и его окружения устраивается не дьявольскими всадниками, не железной саранчой, а силами, традиционно подлежащими власти божества: войной, грозами и ураганами. Дьяволу только поручается устройство «пакостей», затем он убирается вон со сцены. На ней как будто только два героя, Бог и его «раб», праведник.

Книга Иова трактуется христианской традицией ограниченно: праведник спасшийся, оставшийся верным Создателю.

Роль Сатаны чисто служебная; трагедии погибших людей словно бы не существует.

* * *

Очередной раз прошу читателя быть терпеливым: предстоящий комментарий весьма существенен и в части Достоевского, и в части Булгакова.

Для меня нет сомнения, что Бог по «Иову», этот «затейщик низостей» (Филон Александрийский), был для Достоевского неприемлем. И еще менее приемлема идея оправдания кого бы то ни было с помощью условной фигуры дьявола.

«Братья Карамазовы», в сущности, есть полемика с «Иовом», именно с замалчиванием главного — гибели невинных. Poleмика пронизывает весь роман, начиная с сю-

жета: история страданий детей грешника. Она поддерживается вставным сюжетом о гибели Илюши Снегирева, убитого бедностью, — а бедность эта вызвана грехом его отца, пьянством. Примечательно, что адвокат «Иова», иеромонах Зосима, обсуждает как раз замалчиваемую в Библии моральную проблему гибели детей: «Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы? Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит... в тихую умиленную радость» (т. 9, с. 366).

На этот намеренно ложный ход Достоевский отвечает беспощадным ударом, словами Снегирева-отца: «Не хочу хорошего мальчика! не хочу другого мальчика! — прошептал он диким шепотом, скрежеща зубами» (т. 10, с. 68)*.

Ад на земле — «там скрежет зубов»...

Этим все сказано: суть не в спасшихся — для той жизни, а в погибающих сейчас, здесь.

Этой контридее подчинено все строение «Братьев»: космическая идея праведника, проводимая в «Иове», сменилась предельно приземленной идеей грешника — Карамазова-отца. Страдания детей, вызванные стихийными бедствиями и военными набегами, сменилась бытовыми страданиями, вызванными злой волей человека.

То есть обусловленными людской «натурой» — термин Достоевского — или «внутренним» — термин Воланда.

На этот «важнейший вопрос» и указывается словами Ивана Карамазова, как бы уточняющими — да наверно, так и было задумано — снегиревский вопль. Иван говорит: «Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами!»

Не Бог, не Сатана — обыкновенный сельский барин — вот мучитель.

Такова в конечном итоге нравственная философия Достоевского в «Братьях Карамазовых». Он, в отличие от автора «Иова», не желает ссылаться даже на условную фигуру дьявола, пользоваться его именем как иносказанием: безнравственность не должна прикрываться формулой «нечис-

* В «Подростке» Макар Иванович прямо опровергает Зосиму: «...Невозможно сие!»

тый попутал». Поэтому черт Ивана изображается жалким гаером. находка гениальная! Больной мозг Ивана творит этот фантом, пытаясь переложить вину на дьявола, снять груз с совести, — и вот что выходит...

Формула Достоевского: «если нет Бога, то все позволено» должна бы звучать на самом деле так: «если есть дьявол самооправдания, то все позволено». Этот метафорический, человеческий дьявол бичуется в «Бесах» — «мошенничество» оправдания мерзостей через социальную идею*.

Поэтому черт Ивана остается гаером, пока он опровергает идею Христа, личной ответственности, совести. Но он становится вдруг мудрым и пронизательным, обличая грешника Ивана Карамазова (это мы обсуждали в предыдущей главе).

То есть, отрицая и иовианского дьявола-вредоносца, и протестантского дьявола-соблазнителя, писатель как бы ввел третьего дьявола — социального обличителя.

Вот этого дьявола мы находим и у Булгакова. Созданный им образ грозного судии генерализует идею социального обличения. Все земные действия Воланда и компании тракуются в этом ключе. Нет сомнения, булгаковский сатана больше принадлежит социуму, чем личности; он как будто даже удален от зла, которое более всего потрясло Достоевского — человеческого, «натуры» — того, за что сам человек должен отвечать перед совестью, не прикрываясь именем Бога или черта. Но вот в «Идиоте», романе в принципе социальном, Достоевский генерализовал образ мелкого беса, сидящего в каждом человеке, до макросоциального, почти космического могущества. (И я снова подозреваю, что высмеивал он то, чего более всего опасался.)

В сцене дня рождения Мышкина речь о дьяволе заводит самый гнусный из персонажей романа, чем-то похожий на карамазовского черта, ростовщик и сутяга Лебедев.

Этот «дурно одетый господин, нечто вроде заскорузлого в подьячестве чиновника», неглуп, изумительно беспринци-

* «Бесы» не рассматриваются по методологическим причинам: в тексте «Мастера» не найдены метки этого романа. Кириллов говорит: «Жизнь есть, а смерти нет совсем» (ср. слова Иешуа, 744), но трудно предположить, что Иешуа связан с Кирилловым.

пен и готов к любому унижению, но ухитряется быть нужным всем, хотя все его презирают; он, как дьявольский смазчик, подливает по капле масла в суставы сюжета, едва события замедляют движение к страшному финалу. Он склонен к трансценденции, проповедует по Откровению Иоанна, Апокалипсису — но предсказывает не явление Христа, а власть сатаны. Он кричит: «Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково владевает человечеством до предела времен еще нам неизвестного. Вы смеетесь? Вы не верите в дьявола? Неверие в дьявола есть французская мысль, есть легкая мысль. Вы знаете ли, кто есть дьявол? Знаете ли, как ему имя? И не зная даже имени его, вы смеетесь над формой его, по примеру Вольтерова, над копытами, хвостом и рогами его, вами же изобретенными; ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и рогами, вами ему изобретенными»*.

Здесь уж яснее ясного, что апокалиптика нужна мерзавцу Лебеву для самооправдания, но каков образ! Сатана, эмансипированный от власти Бога, «владевает человечеством». Владевает и в общем, и в частном, воплощая в себе и горную власть, и «закон саморазрушения», свойственный человеческой душе. Только что, рассматривая параллели между гаерствующим чертом и Воландом, мы убедились, что булгаковский сатана действует по схеме, заданной Достоевским. Теперь, читая описание великого сатаны, мы видим портрет Воланда: действительно, владыка, «великий и грозный дух»; он — явно выдуман; верно, что без копыт и хвоста, и, что самое замечательное: «Знаете ли, как ему имя?» — и никто не знает (см. гл. 12).

Внешний облик Воланда скомпилирован по лебевской формуле: «вами же изобретенное»; она возведена в художественный принцип. Воланд сидит в позе, «изобретенной» скульптором Антокольским; смотрит глазами, вымышленными А. Грином; болеет по Достоевскому; одевается по Орлову; носит шпагу, как Мефистофель; делает «shake hands», как черт Эдгара По. Поверх всего наброшен, как плащ, услов-

* Достоевский, т. 6, с. 424.

ный облик, изобретенный театральным художником для оперы Гуно: «Ведь даже лицо, которое вы описывали... разные глаза, брови! Простите, может быть, впрочем, вы даже оперы «Фауст» не слыхали?» (551).

В этом периоде переворачиваются слова Лебедева. Для идентификации сатаны привлекается французская опера («французская мысль!»), написанная по мотивам немецкой трагедии и поставленная в России. Ход сверхлитературный, гипербола самой сатиры — ход, порученный сумасшедшему герою, единственному, знающему литературное имя владыки.

Но ведь истину можно познать, только сойдя с ума: только тогда и полезешь под стол — искать чертей!

«Принцип Лебедева» в своем роде задает строение романа. В «Евангелии Михаила Булгакова» он был обозначен как формула: «за каждой деталью ищи источник»; роман опирается на мир литературы — мир выдумки, в которой истина. Такова большая цель, но есть и другая, наверно, не менее важная. Пока мы не можем ее сформулировать отчетливо, но примерно так: Воланд содержит нечто, существенно большее, чем карамазовский черт; Воланд — грозный судья, он олицетворяет не самообвинение людей, а обвинение общества как целого; метасоциальное. Разумеется, такая функция свойственна и большой литературе, но в фигуре мессира есть что-то самодовлеющее, вторичная мистика; он все-таки отмечен знаком «ока Божьего».

Булгаков как бы возражает Достоевскому: не заблуждайтесь, учитель... Дьявол — это очень серьезно, он не должен быть объектом насмешки; как вы сами объяснили, он выдуман людьми, но выдуман не только для самооправдания, и не только для самообуздания. Доля дьявола есть не только в человеке, но и в обществе, и это, может быть, самое скверное...

28. «ИОВ». ГЕТЕ. БУЛГАКОВ

«Фауст» в некотором роде прославил Книгу Иова. Прославил парадоксальным образом — заменив философствующего Бога язвительным и ученым дьяволом при формальном

сохранении сюжета. «Фаусту», как и «Иову», предпослан «Пролог на небесах», в котором Бог сговаривается с дьяволом насчет своего «раба»; заключают то же самое пари — поддастся ли этот слуга нечистому. Поддаться не значит в данном случае отказаться от Бога, но — как можно понять — прекратить деятельность, угодную Богу. Смена ценностей, совершенно точно отражающая разницу между иудаизмом и протестантством, но прежде чем анализировать различия, подчеркнем сходство: Бог и сатана действуют в сговоре, иницируя зло на земле. Совпадают и развязки: оба Божьих раба выдерживают испытание и получают награду, сколь дьявол ни старается их погубить.

Вне сюжетного скелета все смещено. В «Иове» дьявол действует одномоментно, в «Фаусте» Мефистофель ведет сюжет. Снова протестантский фокус, о новой роли дьявола в религиозном мирозерцании говорилось еще в 1-й главе*. Но это все-таки не этическая, а теологическая деталь, интересующее же нас различие заключено в деятельности двух «рабов Бога», Иова и Фауста.

О первом говорит сам Яхве: «непорочный, справедливый, богобоязненный и удаляющийся от зла». Второго представляет Мефистофель:

Да, странно этот эскулап
Справляет вам повинность божью,
И чем он сыт, никто не знает то же.
Он рвется в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует у неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли**.

И действительно ведь странно! По традиции и иудаизма, и христианства истинной доблестью — без лукавства и самобмана — считались нравственные достоинства. По Далю,

* Подозреваю, что к концу жизни Гете ощутил двусмысленность своей первоначальной отсылки к «Иову» (ведь больше 20 лет прошло от первой публикации I части до окончания работы!), и насытил финальную сцену ангелами, блаженными взрослыми и младенцами, и поручил окончательный суд Богоматери.

** «Фауст», с. 43.

например: «Праведник, праведно живущий; во всем по закону Божью поступающий, безгрешник»*. Как видно, это совпадает с иовианским определением, но ни в коем случае не с гетевским.

Ибо Гете вводит новый «закон Божий» — деятельность превыше всего. Это мы уже отмечали (в начале 17-й главы) и уже говорили о безнравственности Фауста в его отношениях с Гретхен. Однако в системе отчета трагедии это поведение оказывается нравственным, ибо Фауст попадает в рай. Речь не о договоре Фауста с дьяволом; это — литературная условность, в конце концов. Но Фауст лжет, развратничает, убивает, сеет смуту. Весь комплекс установлений Нагорной проповеди исключен из этики «Фауста», вся она стягивается в один принцип: необходима созидательная деятельность на благо общества.

Спешу оговориться: я не пытаюсь дать здесь свою оценку этики Гете. Само время велело ему заменить фикцию богоугодной деятельности настоящей деятельностью. Я только пытаюсь понять, как его идеи преломлялись в творчестве писателей последующих поколений.

Итак, созидательная деятельность. Фауст был праведником на свой лад, принадлежащим времени и культуре Гете. В знаменитой работе Макса Вебера «Протестантская этика» есть слова, которые кажутся прямо относящимися к «Фаусту»: «Богу угодна социальная деятельность христианина, ибо он хочет, чтобы социальное устройство жизни соответствовало его заповедям и поставленной им цели. ...Любовь к ближнему обретает своеобразный объективно безличный характер, характер деятельности, направленной на рациональное преобразование окружающего нас социального космоса. Ибо поразительно целесообразное устройство этого космоса, который... очевидно, предназначен для того, чтобы идти на «пользу» роду человеческому, позволяет расценивать эту безличную деятельность на пользу общества как угодную богу и направленную на приумножение славы его»**.

* Владимир Даль. Толковый словарь. М., 1955, т. 3.

** М. Вебер. Протестантская этика. М., изд. ИНИОН, 1973, т. 2, с. 22, 23.

В «Фаусте» есть пример такой «обезличенной любви» — практически по приказу Фауста его слуги-черты убивают двоих стариков, домик которых мешает землеустроительной деятельности.

И вот, спустя всего 30 лет после публикации II части трагедии, Достоевский пишет «Преступление и наказание» — с двойным убийством именно ради «безличной деятельности на пользу общества».

Русской культуре, в принципе антипротестантской, гетевские «наполеонады» исходно должны были казаться позорительными.

Позже, в «Карамазовых», Достоевский стянул все воедино: «губить тысячи, чтобы спасся один», Мефистофелю подмену добра злом, покорение природы и «преобразование социального космоса». Стянул к уничтожающей формуле: «все дозволено», и шабаш!*

Но Достоевский ведь еще только смотрел вперед, только опасался торжества «бесов». Булгаков это торжество ощутил на собственной шкуре.

Под «бесами» я подразумеваю не одних лишь послереволюционных правителей и идеологов. Булгакову было 23 года, когда столкнулись, захлебываясь кровью, два многомиллионных человеческих вала — Первая мировая война. Велась она с обеих сторон как «удобная Богу безличная деятельность на пользу общества».

На самом себе он ощутил красный, белый, жовто-блakitный и иных цветов террор. Голод, разруха, унижения — все «на пользу общества»... Потом — непередаваемый, цепенящий ужас 30-х годов, и тогда же, как будто своих терзаний не хватало, на родине Гете поднялся коричневый призрак — совершенно уже не скрывающий своего дьявольского естества (не знать об этом чужом ужасе было невозможно, ибо с начала 30-х годов наша пропаганда всеми способами, от газетных заметок до иллюстрированных альбомов, рассказывала о преступлениях гитлеризма). Как было не вспомнить о Фаусте?

«На пользу общества!»

* Достоевский, т. 10, с. 179.

Этот лозунг преследовал его, когда он начинал, писал, сжигал, переделывал «Мастера и Маргариту». Поэтому он, быстрый и блестящий импровизатор, сделал столько редакций — жизнь обгоняла его, «устроители общественной пользы» гнали мир в пропасть, с каждым днем все больше обесценивая, расплывая, топя в ямах с негашеной известью само понятие общественного блага.

Так был написан роман о новом Фаусте, безумно боящемся общества с его «пользой», и новом Мефистофеле, способном лишь бессильно пародировать «полезную деятельность».

Это были годы, когда геометрия мира выстроилась не по Риману, а по Лобачевскому: параллельные линии общества и личности не сошлись, а разбежались в «социальном космосе».

29. АНТИ-ФАУСТ

Содержание этой главы можно свести к единственной фразе: Фауст рвался вон из своего кабинета, а Мастер бежал от мира в свой подвал-кабинет. Но вот какая хитроумная деталь подпущена Булгаковым: кабинет доктора Фауста называется *museum*, а ненавистное для Мастера место работы — музей...

Все не так просто. Не от рабочего стола бежал Фауст, и не к столу стремился Мастер. Один к людям, другой от людей.

Все очень не просто, ибо суды над двумя героями произведены разные: Фауст принят в рай, а Мастер «не заслужил света, он заслужил покой». Гете полагал Фауста идеальной личностью, Булгаков своего героя хоть отчасти, но осудил.

За что? Ответить на этот вопрос в ракурсе «Фауста», видимо, невозможно, ибо Мастер слишком хороший человек (и христианин) по сравнению с Фаустом.

Фауст начинает перевод Евангелия от Иоанна с грубого искажения смысла: «В начале было Слово» он переводит как «В начале было Дело». Поворот антидуховный (и для русского уха несколько пугающий — «слово и дело»), хотя потом

Фауст и переиначивает стыдливо: «В начале была Мысль»... Мастер же, напротив, весь образ Христа-Слова по Иоанну доводит до логического совершенства, не оставляя своему герою никакого оружия, кроме слова.

Следующий шаг. Работа над священными книгами — величайшая заслуга для христианина. Так вот, немедля после появления сатаны Фауст оставляет эту работу, Мастер же — начинает.

Булгаков последовательно исправляет дурную логику «Фауста». Мефистофель по приказу Вседержителя отводит Фауста от работы над писанием. Воланд никому не подчинен, но его попечением Мастер выигрывает «огромную сумму в лотерею» и получает возможность оставить музей, чтобы начать свой евангельский труд. (В тексте ни слова не сказано об участии сатаны в истории с лотерейным билетом, но по всему духу «Мастера» эта история дьявольская. Большие случайные деньги, по традиционным воззрениям, идут от черта.)

Последнее совпадение-противостояние: Мастер в своем роде столь же образованный человек, как Фауст. Он знаком и с чернокнижием — знает тайное имя сатаны, например. Но, в отличие от прототипа, он черной магией не балуется, договора с сатаной — подписанного кровью — не заключает и вообще ничего от сатаны не просит.

Разительное противопоставление человеческих качеств! Ведь Фауст требует от Мефистофеля любви и тела Гретхен, потом Елены Прекрасной, и молодости, и денег, и драгоценностей, и участия в шабаше, и путешествий — дьявольских полетов. А Мастер даже деньги тратит в высшей степени скромно. Не путешествует — работает над Писанием.

И различие в деяниях. Злою волей Фауста Гретхен попадает в тюрьму, потом — на плаху, пока Фауст развлекается. Мастер своей любовью спасает Маргариту от смерти*, а в тюрьму попадает сам. Даже дважды — сумасшедший дом тоже его тюрьма.

* См. 556: «Она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста». Не исключено, что здесь очередной перепев «Фауста»: перед явлением Мефистофеля доктор собирается отравиться.

Мастер противоположен Фаустовой идее деятельности во всех смыслах. Он сам не делает ничего. Даже не сам знакомится с Маргаритой. О целомудренном, то есть «не мужском», не активном, его отношении к возлюбленной мы уже говорили. Сейчас речь о другом повороте: если разобраться в отношениях Мастера и Маргариты с миром и дьявольскими силами, то выяснится, что роли крестообразно переменены. Маргарита заняла место активного персонажа, Фауста, а Мастер — пассивного, Гретхен. (О женском начале бытия говорилось в 17-й главе.)

Предположим, их действительно свела на Тверской свита Воланда. Но знакомятся они по инициативе Маргариты: «...Увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно»; «Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам»; «И вообразите, внезапно заговорила она...» (555). И чуть дальше: «Так мы шли молча... пока она не вынула у меня из рук цветы, не бросила их на мостовую, затем продела свою руку... в мою. И мы пошли рядом» (556).

Так она ведет его в сатанинское пространство — в зону, оставленную людьми для дьявола: «И не было, вообразите, в переулке ни души»...

(Вспоминается оперное: «Позвольте предложить, прекрасная, вам руку!.. — Не блещу я красою и, право же, не стою рыцарской руки...»)

Мастер до конца остается праведником по «Иову» — он «удаляется от зла» всеми силами. Маргарита толкает Мастера к мирской суете — а он отчаянно, судорожно ее оправдывает: «...Он ее, которая толкала его на борьбу, ничуть не винит, о нет, не винит!» (559). И гибнет, ибо его незаконное дитя, его роман становится всем виден... Как беременность и роды тихой героини Гете. И Мастер убивает роман — как Гретхен убивает ребенка.

Это цепь прямых подмен в реалистическом сюжете. В «дьяволиаде» подмены, пожалуй, тоньше и интересней.

Мефистофель-Воланд подкупает деньгами не Гретхен, а Фауста-Мастера, и не для грешных действий, а для богоугодных. Однако по меркам социальной среды эти действия — величайший грех, «религиозная пропаганда». На него обрушиваются кары: людское осуждение и тюрьма. Преследова-

ние и казнь Гретхен были злодеянием, если судить по-человечески, но ведь казнь была законной — а Мастера казнили противозаконно.

В дьяволиаду «Фауста» здесь вплетается дьяволиада «Иова»: кары настигают праведника. Его травят, он лишается своего детища, он заболевает страшной болезнью — но, превосходя в терпении даже Иова, ни секунды не ропщет. И совершенно в манере Книги Иова зло творится руками дьявола. Ибо первым псом в затравившей Мастера своре был «критик Ариман». (Мы уже достаточно хорошо освоились с символической системой романа, чтобы предположить: имя зороастрианского дьявола, «духа тьмы и олицетворения зла»*, применено Булгаковым не случайно. И теперь, в ракурсе «Фауста» и «Иова», можно считать подтвержденной прежнюю догадку: настоящие дьяволы — не Воланд и его приближенные, а власть и ее ариманы. Почти подтвержденной, но не доказанной: пока нам не хватает источника, окончательно проясняющего этот вопрос.)

Центральный перевертыш сопровождается несколькими менее существенными. Азazelло является к Маргарите как Мефистофель к Фаусту и соблазняет ее исполнением желаний. Как Фауст, она приходит на шабаш, сопровождаемая не самим владыкой, а второстепенным дьяволом. На шабаше ей также является женщина со шрамом на шее (Гелла). Фауст требует, чтобы нечистый освободил Гретхен из тюрьмы — здесь Маргарита просит Воланда об освобождении Мастера.

Наконец, блестящая символическая подмена. Мефистофель приводит к тюрьме черных адских коней, но Гретхен отказывается уйти из тюрьмы, от суда — отказывается сесть на адское отродье. Маргарита же первая вскакивает на одного из трех черных коней, храпящих у домика Мастера, его новой, добровольной тюрьмы.

* Энциклопедический словарь Ф. Павленкова, ст. «Ариман», В современном написании — «Ахриман». Эд. Мейер, которого мы уже цитировали, считает Ахримана прототипом христианского сатаны, так же как всю христианскую идеологию полагает развитием зороастризма.

На первый взгляд, можно вздохнуть с облегчением — кое в чем мы разобрались. Очевидно, всей системой переиначиваний «Фауста» Булгаков дает понять, что этика нового времени, этика деятельной перестройки мира для него, Михаила Булгакова, неприемлема. Его праведник — человек, удалившийся от мира. Его мораль — схимническая мораль не-сотворения зла путем отказа от мирской деятельности. Он отказывается от Фауста и более чем принимает Иова: делает своего Иова не богачом, а нищим, не отцом семейства, а одиночкой; иудейского праведника, богатого скотовода, он заменяет традиционным христианским бессребреником и аскетом.

Но — опять-таки на первый взгляд, ибо Мастер удаляется от мира не для молитв и поста, а для творчества. И праведность его — на таких условиях — обусловлена иной этико-теологической структурой мира.

Земное зло не принадлежит Богу — ни прямо, ни через сатану. Оно принадлежит только людям, и так было всегда. Поэтому на землю послан не Бого-человек, а дьяволо-человек, Воланд, — он к мирской деятельности ближе, хотя повернуть людей к добру он не может, сколько бы ни хотел. Приверженность к сатане-Воланду не считается грехом, что видно по судьбе Маргариты, разделившей судьбу праведника.

В этической системе Булгакова сохранены два элемента традиционного христианства: сострадание и любовь земная. Маргарите прощается деятельность, ибо то, что Фауст делал для себя и для общественного созидания, она делает для любимого человека.

Однако в этой, по видимости стройной конструкции есть одна смущающая деталь. Мастер — истинный праведник, но Булгаков не наградил его «светом» — раем. Это тем более удивительно, что он писатель, причем писатель по преимуществу. Он даже лишен имени: «мастер» — со строчной буквы. Его творением, «романом» объясняется лестное внимание Воланда и Иешуа; роман как-никак прочитывается на небесах. Мастер почти приравнен к Иешуа, они кончают земной путь одинаково — в начале грозы весеннего полнолуния. Можно до-

бавить еще соображения «от противного» — антигерои-писатели Берлиоз, Бездомный (в начале), Рюхин; писательский клуб, выжженный огнем, и т. д. Вспомним также, что «Мастер и Маргарита» суть «литература о литературе». Образ Воланда, напигованный литературными аллюзиями; образы Иешуа и других героев, также пролитературенные; все строение романа — мир литературы, просвечивающий через реальность, и социологическая мысль, раскрывающаяся через этот условный мир.

Воспользуемся этими соображениями, чтобы понять вину мастера. Он творческий человек, и вина должна быть творческая. Для начала обратимся к теме, которую мы почти не затрагивали до сих пор: изображение литературного микромира Москвы.

30. СЫТЫЙ ПО-ГОЛОДНОМУ НЕ РАЗУМЕЕТ

В большом мире людьми двигает стремление облагодетельствовать человечество. Маленький мир далек от таких высоких материй. У его обитателей стремление одно — как-нибудь прожить, не испытывая чувства голода.

*И. Ильф, Е. Петров.
«Золотой теленок»*

Источник — рассказ А. Грина «Фанданго»*. Комментарий, формирующийся при совместном чтении рассказа с «Мастером», я назвал бы драматическим. Нечто тревожное заметно уже в самом факте выбора: рассказ слабый. Но вот — это единственный обнаруженный мной источник-спутник, принадлежащий перу советского писателя, опубликованный незадолго до начала работы над «Мастером» и существенно важный для понимания романа в целом. Совместное прочтение «Фанданго» и «Мастера» проявляет этическую

*А. С. Грин. Собрание сочинений в 6 т. М., 1965, т. 5, с. 545—598. На участие «Фанданго» в «Мастере» указала М. Чудакова. Рассказ датирован 1927 г. (Сноски даются в тексте, в скобках.)

оценку литературного мира Москвы, советской литературы того времени; то есть вскрывает горячую точку булгаковского этоса.

Соответственно, анализ будет подробным.

Автор рассказа, Александр Грин, мог быть прототипом Мастера: писатель талантливый и своеобразный; творец, одержимый литературным трудом; литератор, абсолютно противопоставленный советской литературной догме, писавший обычно о выдуманных странах и непонятных временах. По формальным признакам — прямой прототип, но с одним отличием. В годы, когда от писателей требовали следования «социалистическому реализму», романтико-мистические вещи Грина довольно широко публиковались.

Поставим на этой загадке осторожное нотабене и приступим к анализу.

В технике есть термин: «скелетная схема»; это наиболее общее изображение сложной структуры. Так вот, скелетные схемы «Фанданго» и «Мастера» полностью совпадают. Дьявол прибывает под видом профессора в столицу, устраивает для жителей бесплатную раздачу экзотических вещей и исчезает, оставив за собою смятение. Из всех горожан он выделяет одного, вводит его в особое течение времени — внутри которого герой женится — и благодетельствует его и жену. При этом действие происходит не в гриновской выдуманной стране, а в Петрограде, второй русской столице. Очень важно, что дьявол не ортодоксальный — с рогами и копытами, а литературный человеко-дьявол, пришелец из других книг*.

Место, куда является человеко-дьявол Бам-Гран в Петрограде, КУБУ — учреждение вполне реальное, «Комиссия по улучшению быта ученых» при Совете Народных Комиссаров РСФСР.

Булгаков также описывает реальное учреждение — Московский дом писателей, или «Дом Герцена», на Тверском бульваре. (Дом функционировал до начала 30-х годов.)

* Бам-Гран фигурирует в «зурбаганских» рассказах Грина того же времени.

Еще одно структурное совпадение: заезжий дьявол адресуется не к рядовым обывателям, не к «черни», а к элите духа — так же, как Воланд к писателям.

Следующий ракурс: КУБУ был специально создан как место раздачи материальных благ; лишь после конца разрухи Дома ученых стали элитарными клубами. Действие Грина происходит еще до того, и особняк КУБУ описывается как скопище кладовых «в нижнем этаже бывшего дворца». Толпится голодный интеллигентный люд, стоят длинные очереди — идет раздача пайков.

Булгаков представил дом литературного объединения 30-х годов — не благотворительной организации, клуба — тоже местом раздачи материальных благ, соответствующих времени. Дачи, путевки, кассы — и «длиннейшая очередь» к двери с надписью «Квартирный вопрос». Очередь и у плаката, обещающего «творческие отпуска», — «но не чрезмерная, человек в полтораста» (472)... Описание иронически резюмируется: «Всякий посетитель... попав в Грибоедова, сразу же соображал, насколько хорошо живет счастливцам — членам МАССОЛИТа...» (Тема «Грибоедовского ресторана» будет разобрана позже.)

Центральный эпизод «Фанданго» — передача экзотических подарков в Доме ученых. Она предварена характерной интермедией, которую Булгаков использовал в сцене с Берлиозом и Бездомным: «Да профессор ли он? ...Говорят, что эта личность не та, за кого себя выдает! ...Будто, говорят, проверили полномочия, а печать-то не та, нет...» (с. 564). Между тем пришельцы заваливают зал КУБУ баррикадой тюков и принимаются их открывать (разумеется, работает свита — Бам-Гран сохраняет величественную неподвижность*.

«Всем, а также и мне, стало отменно весело» (с. 366), — замечает рассказчик. (У Булгакова: «зрители с веселым ошеломлением увидели»... (542).) Но в тюках оказываются курительные свечи, кисея, белые шляпы и т. п. — предметы изыс-

* Чтобы не затягивать изложение, оставляю в стороне отметки сходства между Бам-Граном и Воландом — детали одежды, поведения и т. д. Например, у Бам-Грана «черно-зеленые глаза», а у Воланда «Правый глаз черный, левый почему-то зеленый».

канные и радостные, однако бесполезные для людей «с напряженной заботой о еде в усталых глазах». Подарки Бам-Грана возбуждают озлобление, единодушное и вполне резонное — но, по мнению автора, плебейское и вызванное отсутствием эстетического чувства. Нарочито уродливый человек, статистик (профессия говорит сама за себя), требует разоблачения «фантомов»: «Чушь, чепуха, возмутительное явление! Этого быть не может! Я не... верю, не верю ничему! Ничего этого нет, и ничего и не было! ...Не достоверно! Дым!» (с. 572).

Запомним этот период: он обыгрывается в «Мастере» трижды, приобретая огромный этический смысл.

Статистик Ершов убедительно обосновывает свою «плебейскую» реакцию на белые шляпы: «Я ломаю шкаф, чтобы немного согреть свою конуру. ...Жена умерла. Дети заиндевели от грязи. Они ревут. Масла мало, мяса нет — вой! А вы мне говорите, что я должен получить раковину из океана! ...Скройся, видение, и, аминь, рассыпья!» (с. 575).

Удивительно, что такой горестный и человеческий вопль изображается сатирически-гневно. Удивителен не только единичный факт авторской этической глухоты, но скрытый за ним протест против фундаментальной традиции русской литературы — сострадательности. В сущности, Грин написал сатиру на отцов-страдалцев у Достоевского: Мармеладова, например, и Снегирева, причем последний вспоминается сразу. Он кричит почти то же, когда сановный врач велит ему, голытьбе, везти умирающего ребенка в Сицилию.

Если Булгаков читал «Фанданго» — а я намерен привести еще ряд аргументов в пользу того, что читал, — то он, зоркий и пронизательный читатель, должен был отметить эту нелепую сатиру.

И вот, он создал свою сатиру на Грина, буквально выворачивая наизнанку сюжет его рассказа, но ни в коем случае не упуская из вида задач Большой сатиры. Попытаемся разобрататься в этом.

Прежде всего, он меняет условия социологического эксперимента. Грин предложил экзальтированно-красивые вещи голодным и презрел их за то, что они это отвергли. Булгаков предлагает практичные и красивые вещи сытым

людям и радуется их «веселому ошеломлению». Радуется тому, что людям нужна красота. Грин не прав — говорит Булгаков этой сюжетной оппозицией; если люди сыты и предложенная им красота вписывается в быт, то реакция будет иной: и белые шляпы примут, и кисею.

Однако такое сочувствие «обывательским потребностям» категорически противоречило императивной идеологии 30-х годов, и его необходимо было замаскировать. Булгаков применил все ту же маску «дьявольского наказания»; прикрыл сочувствие микросатирой. Коровьевская одежда исчезает в самые неподходящие минуты — наказание общественным срамом... Уже здесь можно увидеть прямую сатиру на поведение властей: мол, захотели хорошей одежды, как буржуи, — не выйдет: голыми будете ходить. Но дан и прямой ключ к сцене в Варьете: осуждение красоты, требование «разоблачения», поручено представителю власти, Семплеярову (см. 545). Он требует, в сущности, того же, что Ершов: «Аминь, рассыпья!»

Поведение женщин в Варьете кажется нечистоплотным — бросились на бесплатную одежду... Но в 30-е годы красивую и модную одежду почти невозможно было купить, разве что в Торгсине (что Булгаков и показывает, см. 865). Женщины бросились на сцену не потому, что вещи бесплатные.

Тональность сцены в Варьете задана словами Воланда: «Квартирный вопрос... испортил их». Мы видели, что «вопрос» — одна из форм нищеты; то есть людей испортили нищетой — вот сострадательный смысл сатиры Булгакова. Власть их испортила.

Вернемся к «Фанданго». Если смотреть на эту вещь булгаковскими глазами — как я пытаюсь делать, — то замечается странное сходство между идеологией Грина и официальными установками. Грин требовал от обывателя аскетического презрения к хлебу насущному ради абстрактной красоты. По Булгакову, жилье и хорошая одежда насущно необходимы*, — а официальная идеология требу-

* Право человека, причем именно трудящегося, на перво-классную одежду, жилье и еду Булгаков декларирует в «Собачьем сердце».

ет презрения к этому «хлебу насущному». Ради чего — известно: ради абстрактной идеи. Напомню: речь идет о 30-х годах, когда еще был жив пропагандистский культ нищенского образа жизни во имя «грядущей гармонии» (Достоевский). Экзальтированный аскетизм Грина, при всей путанности и мнимом аристократизме, примыкает к этому официальному культу. Поэтому, может быть, Грина и печатали так широко вплоть до реакции 30-х годов. Противореча официальной линии по внешним признакам, он существенно ей соответствовал, ибо призывал к тому же — к гордой нищете.

Идея эта с абсолютной и наивной отчетливостью выражена в ответе гриновского дьявола, Бам-Грана, на вопль Ершова о голодающих детях: «Безумный! Так будет тебе то, чем взорвано твое сердце: дрова и картофель, масло и мясо, белье и жена, но более — ничего! ...Мы уходим в страну, где вы не будете никогда!» (с. 575). Подставьте вместо «страны» — «социализм», и получится речь стандартного пропагандиста того времени*.

Короткий конспект сказанного выше. Грин поставил ложный эксперимент — предложил абстрактную красоту голодным. Обыватель ее отверг, потребовав хлеба. Магический персонаж облил обывателя презрением, заняв позицию официального пропагандиста.

Булгаков ставит чистый эксперимент: хорошие красивые вещи предложены сытым людям. Вещи приняты обывателем с восторгом. Магический персонаж сочувствует обывателю. Идеологической власти передан отказ от «обывательских ценностей». (Отказ усиленный: параллельно проходит тема денег, где тоже есть требование: «Аминь, рассыпья!» — исходящее от Бенгальского, «заложившего голову».)

Еще один аспект гриновской феерии. Ершов не только отказывается от белых шляп и «раковин из океана», он прагматичен, так сказать, в квадрате. Он отвергает магию — или

* Возможны более широкие обобщения. Многие вещи Грина утопичны — на свой лад, разумеется; например, его сказка «Алые паруса». Социалистическая же идеология в принципе является утопической.

мистику, — олицетворяемую Бам-Граном: «Нет ничего, и ничего и не было! ...Вижу, но отрицаю! Слышу, но отвергаю! Не реально! Не достоверно! Дым!» А это — скверно и в понимании Грина, и в понимании Булгакова. Так вот, Булгаков функцию отрицания магического мира также отбирает у обывателя и передает ее идеологу: главному представителю идеологической власти в романе, Берлиозу. Вчитаемся: все поведение редактора на Патриарших описывается нарочито дурацким периодом Ершова.

Здесь не случайное совпадение: фиксируя позицию Берлиоза, сам Воланд как бы отвечает не ему, а Ершову: «...Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!». (Стилистически это именно ответ на утверждение «нет ничего».)

Разумеется, трактовка понятия «мистический мир» у Булгакова совершенно другая, чем у Грина; чуть позже мы затронем и эту тему. Однако же кара за отрицание трансценденции назначается на той же этической основе, что у Грина.

Бам-Гран говорит обывателю: «Так будет тебе то, чем взорвано твое сердце...» Воланд говорит идеологу: «...Каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это!» (689). (Напоминаю, так назначается абсолютная смерть Берлиоза, его вторая казнь — за неверие в жизнь после смерти.)

Полное этическое совпадение: каждому по вере его. Еще одно подтверждение странного родства булгаковского грозного судии с пряничным дьяволом Грина... Родство феерическое, как сами произведения обоих писателей. Какая странная и страшная подмена: комически-наивное наказание маслом и мясом заменено лишением вечности!

Но сравнение лишь кажется странным, и только потому, что оно не завершено.

Мы начинали с того, что Воланд, подобно Бам-Грану, пытается войти в контакт с творческой интеллигенцией. Контакт совершается: Бам-Гран отвергает Ершова и находит Каура; у Воланда — то же с Берлиозом и Мастером. Рассмотрим облик Каура подробнее. Автор описывает его весьма сочувственно, на высокой ноте: ценитель искусства, человек духа, тонкий и чувствительный. Такой портрет подкреплен фантастическим действием рассказа. Каур один узнает дьявола, за что получает две награды: материальную и

высшую — путешествие в прекрасную страну, принадлежащую демоническому гостю*.

Это сверхкороткое либретто уже дает представление о масштабе аналогий между позитивными персонажами «Фанданго» и «Мастера». Но, как обычно, важны не знаки сходства, а оппозиции. Дело в том, что внутреннее «я» Каура сводится на некотором (невысоком) уровне обобщения к единственному «поступку-желанию»: попасть в ресторан. Не в любой — человек утонченных вкусов все же, — а в первоклассный, и чтобы оркестр, где дирижер «румын с шелковым усом», сыграл любимую Кауром мелодию фанданго**.

Разумеется, такой облик героя получился против воли автора; Грин просто был неряшливый писатель. Но — талантливый, так что все сказанное не бросается в глаза. Изображен ведь 1921 год, время губительного голода, когда любому человеку ресторан с его едой, теплом и музыкой мог показаться раем. И признаться, я бы не заметил двойственности изображения, если бы не читал рассказ сразу как спутника «Мастера». В сравнении все и выходит на поверхность.

Бам-Гран предьявляет как свой личный пароль мотив испанского танца, фанданго; ресторанный музычку.

* Связки между Мастером и Кауром обозначены Булгаковым в обычной манере. «Я упал, вскрикнув от резкой боли в виске» (с. 375). Это переход Каура в трансцендентный мир Бам-Грана. Умирая физически, Мастер вскрикивает, и: «Он упал навзничь и, падая, рассек себе кожу на виске». Другая метка: Мастер лечится спиртом, как лечится герой Грина. Еще одна: Каур — полиглот, знающий четыре языка (Мастер — пять).

О боли в виске. Здесь целая система аналогий: Иван Карамазов говорит при явлении черта: «Я теперь весел, только в виске болит». Головная боль обозначает в «Мастере» контакт с сатаной. Ноет висок у Маргариты перед явлением Азazelло; у обоих любовников тот же левый висок ноет перед смертью; болит голова у Пилата и у Лиходеева.

** Скорее всего, именно эта деталь вызвала у Булгакова истинное отвращение. В «Белой гвардии» упоминается «сдобный румын... волосы бархатные», ресторанный скрипач. Он подан, как собирательная точка скверны, наводнившей Город.

Воланд с той же целью пересказывает двум писателям литературное произведение, повествующее о гибели Иисуса.

В паре это оказывается точно и тонко взвешенным; снова «каждому по его вере»: для ресторанного завсегдатая — музыка; для писателя — Евангелие.

И реакции ведь одинаково раздваиваются в обеих вещах: Ершов и Берлиоз подарки отвергают, а Каур и Мастер — принимают...

Признаться, моя реакция на это наблюдение была двойственной. Захотелось захлопнуть книжку Грина и забыть все это; иногда чужое унижение ощущаешь как свое. С другой стороны, меня поразила следующая параллель: гриновские мечтатель и обыватель, Каур и Ершов, помещаются на деле не на полюсах бытия, а в единой плоскости желудочного удовлетворения. Только Ершов — страдалец, а Каур — ресторанный завсегдатай.

Поразила — это не преувеличение. Я уже знал феноменальную наблюдательность Булгакова и не сомневался, что он заметил очередную «накладку» в рассказе. Еще при работе над «Евангелием...» я отметил его неуклонную систематичность: начав строить здание оппозиции, он всегда доводит дом до конца.

Книга Грина осталась на столе, и тема ресторанного, так сказать, завсегдатайства была рассмотрена. И оказалось, что весь рассказ, повествующий, по идее автора, о возвышенном интеллигенте, построен как целенаправленная дорога к ресторану.

Тогда я и смог наконец осознать, что большое московское действие «Мастера» начинается и кончается рестораном.

Не будем спешить, рассмотрим эту параллель внимательно, начав с завязки «Фанданго». Каур видит картину, городской пейзаж — впоследствии он будет дверью в волшебную страну. Затем Каур отправляется в КУБУ (думая о ресторане, румыне и фанданго). Во дворе КУБУ он мародерски подхватывает соленого леща и встречает некоего Терпугова. Это — повар и владелец закрытого революцией ресторана (где, видимо, и был румынский оркестр). Терпугов сообщает невероятное: ресторан открывается! Будет «оркестр первейший сорт, какой только мог найти» (у Бул-

гакова — «знаменитый грибоедовский джаз»). Повар этот — значительная фигура в символической системе рассказа: он умеет трансформировать пространство и время. Находясь перед рассказчиком, Терпугов, по ощущению наблюдателя, раздваивается — видится еще и вдали, и в ином ракурсе. И он же — скромный повар, он забирает леща, обещает завтра его приготовить и угостить Каура уже в новом ресторане. Одна рыба (терпуг) уносит другую; незатейливый этот каламбур Грином отмечен.

Затем начинается «дьявольский» сюжет: Бам-Гран демонстрирует подарки, осуждает Ершова, награждает Каура деньгами (двести золотых монет) и исчезает. Найти его можно только по указанию цыган; нотабене: цыгане в России были столь же специфически ресторанной народностью, сколь и румыны. Каур встречается с ними в захудалом буфете, который властью золота становится лично для него рестораничком с хорошей едой. Цыгане посылают его к картине, он проходит сквозь волшебную дверь и попадает в личный ресторан Бам-Грана. Вышколенный лакей подает им вина со льдом, «лучший в мире оркестр» исполняет по заказу — как некогда в «Мадриде» — то же самое фанданго. Грин явно не знал, что делать с Кауром и Бам-Граном дальше: посидели, попили вина, послушали музыку — пора и по домам...

Настоящие же чудеса происходят как раз дома. Каур возвращается туда через день и через два года одновременно. За два года его другое «я» успело жениться (это я отметил в начале главы) — естественно, он потрясен и, в поисках разрешения, «почти бегом» устремляется в ресторан «Мадрид», к повару Терпугову... И получает свежеприготовленного леща, того самого, что он вчера-два-года-назад полуукрал в КУБУ. И бутылку мадеры. Хозяин ресторана замкнул прерванное время...

Персонаж, задуманный писателем, как творческий интеллигент дореволюционного закала, оказывается по художественному исполнению пустышкой. Сквозная, всепроникающая тема ресторана, сакрализация ресторатора, само название рассказа сводят его этику к единой мысли: ресторан — вот настоящая жизнь! Оно бы еще и ничего — если бы не время и место, не конкретная ситуация в литературе

20 — 30-х годов. Тогда социальной нормой было изображение интеллигента старой школы именно как пустышки и гуляки*; очень часто — «врага народа». Последнего Грин не делал никогда, но в остальном он (несомненно, сам того не замечая) дал эквивалент отвратительного и лживого пропагандистского штампа.

Осмелюсь сформулировать одно из правил художественного творчества: намерения творца несущественны; важно, что получилось и поступило к потребителю. Не лучше, а хуже то, что лично писатель Александр Степанович Грин хотел иного результата, ибо как раз искренность его симпатии к Кауру замаскировала «клеймо дьявола».

Опротестовывая этику «Фанданго», Булгаков протестовал заодно против неумелого и легкомысленного пользования художественным словом. Для него, писателя Божьей милостью, фанатичного читателя и любителя литературы, это было важным побудительным обстоятельством. Может быть, им и объясняется такой большой объем полемики с Гринем — едва ли меньший, чем с Гете. Литература — фактор истории; быть писателем — огромная ответственность; эта мысль пронизывает весь роман подобно стальному стержню, и отчетливее всего она проявляется в оппонирующей «Фанданго» сатирической теме ресторана при МАССО-ЛИТе. Уже говорилось, что тема появляется в начале романа и завершается в самом конце. Далее, ресторану — «Грибоедову» — отдано целых 15 страниц (для сравнения: в главе 16-й «Казнь» — 15 страниц). Ему уделено четыре са-

* См., например, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова и особенно приложение к этому роману: «Прошлое регистратора ЗАГСа» (Собрание соч. М., 1961, т. I). Контакты между произведениями этих авторов и «Мастером» здесь не разбираются, несмотря на многие очевидные совпадения: тема поиска кладов, жилищный вопрос и многое другое. Дело в том, что совместное прочтение вещей Ильфа и Петрова с «Мастером» не дает для расшифровки романа ничего, кроме ощущения: Булгаков сатирически перефразирует их «идеологически выдержанную» сатиру. У них всегда виноват обыватель, желательна из «бывших», вина власти не затрагивается никогда. Сущностная асоциальность их сатиры выражена в том, что центральные антигерои помещаются вне общества, они изгой.

мостоятельных куска текста (возможно, совпадение случайное, но в «Фанданго» то же самое).

Говорили мы и о том, что весь МАССОЛИТ подается как место раздачи материальных благ. Теперь добавлю, что упоминавшиеся блага — «не всё, и далеко еще не всё». Главное, писатели владеют рестораном — «и каким рестораном! По справедливости он считался самым лучшим в Москве» (472). За этим восклицанием идет блестящая страничка художественной рекламы ресторана, но со зловещей интонацией: все описывается в закончившемся прошлом. «Эх-хо-хо... Да, было, было! Помнят московские старожилы знаменитого Грибоедова!» (475).

В начале темы уже звучит каденция; предсказывается конец: все это обречено, ибо судия уже прибыл...

И началом этим весь МАССОЛИТ, творческое объединение, стягивается к ресторану — или редуцируется до него. А далее для всех литераторов в романе «Грибоедов» становится хронотопом порога (Бахтин) — местом, «где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, решений, определяющих всю жизнь человека»*. Там писатели узнают о гибели Берлиоза; туда прибегает Бездомный ловить «консультанта», и там же Бегемот с Коровьевым творят шутовской, но беспощадно-серьезный суд над советскими литераторами и их обычаями.

Для писателя время вне хронотопа ресторана — пустое, пропащее; «Поэт истратил свою ночь, пока другие пировали, и теперь понимал, что вернуть ее нельзя. Стоило только поднять голову от лампы вверх к небу, чтобы понять, что ночь пропала безвозвратно» (490). Едкая, я бы сказал даже, чудовищно едкая ирония: поэт Рюхин покинул ресторан для дела сострадания — и «истратил ночь», «ночь пропала». Он

* М. М. Бахтин. «Вопросы...», с. 597. Здесь приведена часть периода о пороге и «смежных с ним хронотопах лестницы, передней и коридора... улицы и площади...» у Достоевского. Эстетический анализ не входит в наши задачи, но в его ракурсе становится еще заметней сходство между Булгаковым и Достоевским в манере строения сюжета. Равным образом можно указать на то, что эстетика «Фанданго» организована вокруг хронотопа порога: двор и зал КУБУ, картина-дверь, буфет, ресторан.

поднимает голову к небесам и не видит за ними Бога — идеи сострадания, — но только знак кончающейся ночи.

Сакрализованный ресторан, хронотоп счастья, Булгаков превратил в хронотоп сатирического разоблачения, аккуратно пародируя сюжетные и символические ходы прототипа.

У Грина ресторан возвышен четырехкратно: как образ утраченного счастья; как идеальный ресторанчик дьявола, Бам-Грана; затем — через магического ресторатора, смыкающего, подобно дьяволу, время и пространство. Наконец, свою лепту вносит буфетчик, в своем роде тоже маг, — он добывает хорошую еду среди ночи, в голодающем городе.

У Булгакова тема большого ресторана стянута к «Грибоедову». Он описывается как некое недоступное простым смертным счастье; как владения дьявола: «И ровно в полночь... как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала...» (746), «Словом, ад. И было в полночь видение в аду» (477). (Дьявольский — но не Воландов; в этом мы убедимся чуть позже.) Не забыт и буфетчик (Соков), который зеркально повторяет мотив безымянного подателя пищи из «Фанданго». Соков — маг сатирический: он превращает хорошую пищу в плохую — «осетрина второй свежести»... И вот для него, как бы по истинной принадлежности, дьявол-Воланд и устраивает малый ресторанчик (см. 623).

Соответственно, имеется и ресторатор, смыкающий разорванное время и пространство, — заведующий «Грибоедовым», Арчибальд Арчибальдович. Он появляется в мистический момент полуночи — «видение в аду» — и как бы из другого времени-места: «Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец... был опоясан... поясом, из-за которого торчали рукоятки пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Карибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом...» (477). Это, очевидно, шуточная байка, которую сочинили грибоедовские посетители, попивая «Дюрсо» и балагурия. Но в следующем уже абзаце эта побасенка очень странно аранжируется; она отрицается: «Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики...», и в какой-то, неясной для читателя связи с ресторанным мифом произносятся самые

страшные во всем романе, полные отчаяния слова о страхе: «...И страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!» (477). Миф сразу перестает быть пустяком: вспоминается Мастер, больной страхом; вспоминается страх и отчаяние Пилата — это ведь его слова о богах и яде... Миф оказывается связанным — пусть через отрицание — с главными этическими темами романа (в этом нам необходимо будет разобратся).

А затем тот же миф как бы реализуется — причудливым способом. Идет бытовая сценка: директор ресторана распекает швейцара Николая: «Кожа на лице швейцара приняла тифозный оттенок, а глаза помертвели. Ему померещилось, что черные волосы... покрылись огненным шелком... и за ременным поясом возникла ручка пистолета. Швейцар представил себя повешенным на фор-марса-рее. Своими глазами увидел он свой собственный высунутый язык и безжизненную голову, упавшую на плечо, и даже услышал плеск волны за бортом» (481, 462).

Удивительный период! Миф обретает самостоятельность: его принимает как реалию не писатель-выдумщик, а тупой швейцар, обыватель. В его восприятии миф оказывается полным жизни, причем в мистическом ракурсе, достойном писателя Амброза Бирса; рассказ «Мост через Совиный ручей» сразу и вспоминается. Сверх того, швейцар, привратник — важное лицо в замкнутом мирке ресторана, попасть в который может далеко не всякий; этот запрет на вход и служит темой выговора, из-за него привратника и «вешают». То есть магическое качество ресторатора утверждается целой серией художественных приемов — но снова двойственно: с явным оттенком сарказма. И в этом убеждении-отрицании вновь слышатся отзвуки гриновской тематики — сверх мотивов, пришедших из «Фанданго». Грин был необыкновенно пристрастен к морской экзотической теме и постоянно связывал ее с декадансной «красивой» мистикой — например, в повести «Бегущая по волнам». Булгаковский повтор: «алый шелк», «огненный шелк» — напоминает прямо о самой известной и неприятно элитарной вещи Грина «Алые паруса», пронизанной тем же презрением к «обывателю», что и «Фанданго».

Итак, Ресторан облекается мистическим туманом, становится целью жизни и центром притяжения для пустышек, воображающих себя творцами; снабжается волшебным хозяином — все как бы по слову Грина. Что самое замечательное, лукавое следование этому слову сохраняется и в момент сатирического катарсиса, когда слуги Воланда подвергают Ресторан очищению огнем, как другие точки сгущения скверны. Вместе с «Грибоедовым» рушится «красивый» миф о флибустьере: «...Никуда не убегая и никуда не спеша, как капитан, который обязан покинуть горящий бриг последним, стоял спокойный Арчибальд Арчибальдович... с двумя балыковыми бревнами под мышкой» (774).

Миф рушится — мистический ресторатор оказался мелким воришкой-мародером, подобно Кауру, — и он же уносит рыбу, подобно волшебнику Терпугову... (Две рыбы — намек на гриновский каламбур о терпуге, уносящем леща.)

Сатирическое развенчание еще раз, дополнительно, подчеркивается самым резким способом из употребляемых в «Мастере»: клоунадой Бегемота. Эти его клоунады специфичны; они разыгрываются после казни — Берлиоза, Майгеля, и вот — «Грибоедова». «Лучший в мире шут» выступает в роли, ему обычно несвойственной, клоуна-неумехи. После поджога Ресторана он начинает мародерствовать: пытается якобы спасти хоть что-нибудь и спасает магическую триаду из «Фанданго»: картину («ландшафтик в золотой раме»), символ повара («поварской халат»), рыбу («цельную семгу в шкуре и с хвостом») (777). Одним ударом пародируется весь сюжет рассказа...

В то же время Булгаков как бы десакрализует символ рыбы, опошленный Грином. Тема «Грибоедова», окаймляющая роман, сама открывается рыбой — судачками а-натюрель, и заканчивается крадеными балыками. Между ними помещаются: стерлядь, сижки, рыбец и осетрина, испорченная вне ресторанный квазимагического круга. В сопутствующей теме Торгсина обыгрываются лососина и селедка, причем последнюю Бегемот пародийно пожирает. Наконец, только что упомянутая «семга в шкуре».

На три гриновские «рыбы» Булгаков ответил девятью, подчеркнуто приземленными: только-пищей. Ибо Грин, оче-

видно сам того не замечая, выстроил символический ряд: лещ как символ пищи; повар Терпугов, смыкающий времена; обыватель Ершов, идеолог «хлеба насущного». Этот ряд уплощен контекстом рассказа: дело происходит в голодное время, когда еда самоценна. (Ведь освящается только ненасущное — нельзя, например, полагать хлеб причастия «только-пищей» и даже «просто-пищей».) Но именно рыба — не тот символ, с которым европейский писатель может оперировать бездумно. Это знак первых христиан, многократно использованный в литературе (например, в романе Г. Сенкевича «Камо грядеши», популярном в России вплоть до 30-х годов). Менее известно, что символ рыбы фигурирует в обоих Заветах и Талмуде, что символ перешел и в позднюю христианскую традицию*. Греческое слово «ихтис» — рыба — трактуется как аббревиатура сакральной формулы: «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель». Булгаков такие вещи знал; настойчиво принижая рыбу до уровня только-пищи, он как бы напоминал, что нельзя путать символы: знак ресторанный обжорства не может одновременно быть — или хотя бы казаться — возвышенным, ибо тогда за ним кощунственно увидится имя того, кто провозгласил: «Не хлебом единым жив человек»...

О еде очень точно высказывается Маргарита: «Потустороннее или не потустороннее — не все ли это равно? Я хочу есть» (783).

Мне кажется, этот умозрительный ряд принижения еды соответствует другому, очень заметному противопоставлению. Второе имя Иисуса — Слово; Булгаков делает погоню за рыбой-пищей главнейшей целью писателей — идеологов, людей, пользующихся словом.

Может быть, здесь еще одно утверждение его мысли, пронизывающей «ершалаимские главы»: перепутали Христа с Пилатом, на место возвышенного и бесстрашного Слова подставили трусливого служителя Империи...

...Итак, предположим, все это делается «по слову» Грина. Но — почему именно так? Вопрос появляется естественно; рассказ Грина выглядит удручающим диссонансом

* См.: Мифы народов мира, т. 2, с. 393.

рядом с вещами Гете, Достоевского, По, Гоголя — с булгаковским романом, наконец. Неужто такой знаток литературы не мог найти лучшего плацдарма для внутренней полемики?

Ответов я вижу несколько. Первый: по Булгакову, все тело Литературы едино и законы творчества едины для всех.

Второй: полемизируя с Грином, Булгаков оспаривал стандарты современной ему литературы — что было необходимо для изображения современного ему писательского общества.

Третий: Грин был один из лучших писателей-современников; во всяком случае, самый бескорыстный и эмансипированный — и от уродливой общественной жизни, и от догмы «соцреализма». На его примере как раз и следовало продемонстрировать — насколько стандарты идеологической литературы всепроникающи, насколько страшно мошенничество (Достоевский) — под возвышенными идеями скрывается одно желание: пожрать.

Последнее: возвышая Ресторан, Грин попал в точку. Реальный московский клуб литераторов, Дом Герцена, практически редуцировался до привилегированного кабака. Маяковский, например, писал об этом прямо и язвительно еще в 20-х годах:

Расклокотался в колокол Герцен,
Чуть языком не отбил бочок...
И дозвонился! Скрипнули дверцы,
Все повалили в его кабачок.
.....
Герцен, Герцен, загробным вечером,
Скажите, пожалуйста, вам не снится ли,
Как вас удивительно увековечили
Пивом, фокстротом и венским шницелем?*

И — резюме: «Хрен цена вашему Дому Герцена»...

И фокстрот фигурирует — как и у Булгакова.

Разница, разумеется, колоссальная: обычная дистанция между настоящей сатирой и «мягкой» (как иногда го-

* В. В. Маяковский. Собрание соч. в 12 т., т. 5, с. 162.

ворят). Маяковский издевается над кажущейся нелепостью факта — Булгаков показывает, что факт-то как раз не нелеп, что в нем проявляется самая суть писательского сообщества.

Об этом и толкуют Коровьев с Бегемотом, глядя на писателей-едоков: «...Несколько тысяч подвижников, решивших беззаветно отдать свою жизнь на служение... но!.. если они не загниют! — Кстати, что это они делают? — Обедают...» (768). (Я позволил себе собрать слова Коровьева и Бегемота в короткий диалог.)

Гниль уже съела писателей, даже самых чистых и бескорыстных — таких, как Грин и как сам автор.

Поэтому писательская байка: «Говорили, говорили мистики...» так неожиданно — на первый взгляд — переламинается к стону: «Но нет, нет! Лгут оболъстители-мистики. ...Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за нею бульвар... и плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..»

Одно из редчайших мест, где Булгаков сбрасывает свои множественные маски и появляется на авансцене с открытым лицом. «О боги...» — его слова, им вложенные в уста Пилата; это единственное прямое — видимое любому читателю — отождествление себя с трусливым карьеристом.

Игра довольно сложная: Мастер (в конце романа) тоже произносит кодовые слова: «боги, боги» и тоже признаваясь в страхе, но — не в причастности к Ресторану, символу литературной карьеры, ибо не Мастер сидит под чахлой липой — сам Булгаков, что обозначено совершенно точно. Мастер иногда «отправлялся обедать в какой-нибудь дешевый ресторан» — так он говорит и добавляет: «На Арбате был чудесный ресторан...» (554). Мастер-то не был членом МАССОЛИТа, а Булгаков — был...

Поскольку сидел, пряча лицо от «налитых кровью глаз». В Ресторане. Куда «не-членов» не пускал швейцар.

Поэтому сатира Булгакова столь трагична и двойственна; поэтому ресторан сакрализуется почти всерьез — он действительно, не сатирический центр важнейших событий литературы. Место, где вынужденно творится суд над собой и

другими, где приходит понимание сути вещей. Переход от спокойно-эпического «Говорили, говорили мистики...» к пронизывающему душу стону: «И страшно, страшно...» и есть такое понимание и суд.

Теперь становится понятной связка, которую мы уже отмечали: Иван Бездомный приходит в ресторан с той же целью, что Иван Карамазов в зал суда. Оба ищут черта под столами, причем Карамазов указывает на «стол с вещественными доказательствами».

Эту параллель — два Ивана, сошедших с ума, в двух залах — Булгаков проводит с характерной для важных аналогий последовательностью и детальностью. Сравниваем. В «Братьях»: речь о дьяволе под столом, внезапная драка; Ивана хватают, и он вопит «неистовым воплем»; его уносят, причем он вопит и что-то выкрикивает*. В «Мастере»: Иван ищет «его» под столиком и говорит о дьяволе того времени: «Иностраннный консультант, профессор и шпион!»; снова заглядывает под столы; внезапная драка; его хватают, и «тут он завопил неистовым воплем»; его уносят, он плачет, плюется и кричит (479—482).

Место Божьего суда (так трактуется зал суда у Достоевского) заменено залом ресторана.

Становится на место недостающая деталь: ресторанные столики есть столы с вещественными доказательствами; «порционные судачки а-натюрель» — доказательства продажности. Тема МАССОЛИТА, элитарного писательского объединения, сведенного к месту раздачи материальных благ и в окончательном виде редуцированного до кабака, — вся эта тема кратко формулируется так: продались писатели за хлеб насущный, заложили душу дьяволу идеологии.

Не случайно Булгаков построил цепочку аналогий «двух Иванов». Не случайно заставил нас вспомнить о Достоевском. В трагедии Ивана Карамазова важнейшее место занимает сцена в трактире «Столичный город», где Иван отдает себя на суд брата Алексея, «агнца Божьего», где замаскированно хотя бы, но говорится об истинной власти дьявола на земле. Несомненно, трансформация гринов-

* Достоевский, т. 10, с. 227.

ского трактира в «Грибоедова» произведена по эстетической схеме Достоевского. Но — обычное «но» — в «Братьях Карамазовых» хронотоп трактира есть именно эстетический прием, связанный с содержанием лишь отдаленными художественными ходами*. Булгаков это сомкнул, свел воедино: место суда не случайное — художественно адекватное, — а действительное, ибо ни о чем, кроме рыб и говяд, не мечтает обыватель, хотя бы и владеющий «членским МАССОЛИТовским билетом».

Место суда; каждый отвечает за свою вину и получает свой приговор, свой, не общий. Булгаков, осудивший себя по одной статье собственного кодекса, судит берлиозов и рюхиных по другой, важнейшей для писателя статье (несчастный, затравленный судья, страшащийся взгляда подсудимых!). Приговор выражен в словах: «лгут обольстители-мистики!», неожиданных в контексте романа, формально являющегося мистическим. (И, без малейшего сомнения, оцененного бы именно так в 30-е годы. Даже сейчас некоторые критики так его и принимают.) Это очень острая метка, она еще обостряется заключительными словами периода (о богах), принадлежащими мистическому персонажу, Пилату.

«Обольстители-мистики»; здесь множественное число — Булгаков адресует обвинение и одиночке Грину, и «социалистическим реалистам», создающим предельно приземленную прозу, боящимся как огня самого слова «мистика». Обозначен Грин — алый шелк и дым над волнами, но имеются в виду все.

Катахреза может быть истолкована, если мы вспомним данную ранее оценку гриновской мистической прозы: противореча официальной линии по внешним признакам, эта проза соответствовала ей этически — вплоть до применения пропагандистского штампа. «Обольстители» и «мистики» — вольные и невольные прислужники идеологии, создающие в любой форме обольстительную ложь о будущей «гармо-

* Разговоры о Боге и высшей справедливости, ведомые Иваном Карамазовым, в какой-то степени дезавуируются местом — трактиром. В этом суть аналогии между Ершовым и Берлиозом. И между Булгаковым и Берлиозом: за одними столами сидели.

нии», будь то сказка о Зурбагане или сладкая утопия Маяковского.

В середине периода о «мистиках» помещен буквально повторенный крик статистика Ершова, кощунственно осмеянного Грином: «Нет ничего и ничего и не было!» Смысл этих слов у Булгакова тот же, что в «Фанданго»: подсовывая мне безделушки, вы тщитесь заставить меня забыть о моей боли и заботах? Читаем дальше слова Ершова: «Не реально! Не достоверно! Дым!»... Все, о чем пишут грибоедовские завсегдатаи, — дым, ничего этого нет: таков окончательный приговор.

Нам еще придется вернуться к ершовской формуле; она неслышимо, но постоянно проходит за текстом романа; формула едкого сомнения оказалась всеобъемлющей. «Роман о Пилате» содержит все то же отрицание: ничего не было из сказанного идеологами-евангелистами... Булгаковское противопоставление себя «мистикам» означает, что его транскрипция Евангелия — не мистика, а повесть о действительности. Ее отодвинутость во временном и идейном смысле позволяет понять «реализм жизни» (Достоевский) с высот истории и морали. Булгаков переворачивает само понятие мистики: Бог и сатана есть литературные персонажи, этически значимые элементы литературной реальности. В этих условных образцах воплощаются главные темы Литературы: любовь, сострадание, смерть. Без них литературные небеса пустеют — и рюхиным остается лишь писать праздничные вирши о развевающемся алом шелке...

Так Булгаков изъясляет свое литературное кредо, и так, в сущности, он определяет место «романа о Пилате» внутри «Мастера и Маргариты». Вспомним, что «автор» этого вставного произведения, Мастер, — единственный писатель, не соприкасающийся с проклятым рестораном. Ему одному можно верить, он не прикрывался, как Булгаков, масками, ибо не искал в литературном труде хлеба насущного.

* * *

В заключение — несколько слов в защиту Александра Грина, писателя, который многих советских читателей учил добру.

Суд Булгакова всегда беспощаден; в «Мастере» он предъявил жестокий счет даже таким титанам, как Гете и Гоголь. С другой стороны, он дал высокую оценку «Фанданго» самим фактом и объемом применения.

Язвительные трансформации гриновского материала были скорее укором, чем глумлением — как мы отметили, в большой степени укором самому себе. За недостаток мужества в исполнении завета Достоевского: сострадай слабому. За участие в пире победителей.

31. «РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТ»

Итак, мы возвращаемся к вопросам, поставленным в позапрошлой главе: почему Мастер «не заслужил света»; не связано ли это с его назначением писателя?

Возвращаемся, по-видимому, с ощущением огромной значимости литературного слова в булгаковской системе мер — и с неожиданным выводом: Мастер оказался как литератор и как человек лицом более почтенным, чем автор романа. Притом с точки зрения самого автора.

Попробуем в этом разобраться, не отвлекаясь уже на литературные параллели; прочтем текст в ином порядке.

Воланд, «великий и грозный дух», судья человек, явно прибывает в Москву прежде всего для суда над писателями.

В то же время он сам — сумма значимых литературных образов, среди которых есть, хотя бы фрагментарно, образ Иисуса Христа. Он как бы приспособлен именно для суда над литературой и ее деятелями.

Этим обозначается, что литература — некий ключ, квинтэссенция бытия, в которой судья может прямо увидеть цену московского устройства жизни.

Увидеть, создаются ли новые ценности, такие, как «Дон-Кихот», «Фауст», «Мертвые души», «Ревизор», «или, на самый худой конец, «Евгений Онегин» (768). Отбор вещей, названных Коровьевым, целенаправлен: все превосходны, бесконечно правдивы и бьют наотмашь по социальному злу своего времени. Даже сановник Гете дал злую пародию на имперскую власть. (Поэтому «Евгений Онегин» — «на худой конец»; разоблачительный пафос там мягкий.)

Это подчеркивается — тонкими ходами. «...Или, черт меня побери, «Мертвых душ»!»

«А?» — подает Коровьев. «Страшно подумать», — совершенно серьезно подтверждает Бегемот; действительно — страшно подумать, что сделали бы тогда с писателем, создавшим аналог этой беспощадно разоблачительной книги.

Литературная нива мертва и пуста. Видна свора гонителей — критиков и литераторов; виден малограмотный Бездомный — «известнейший поэт» (479), стихи которого «чудовищны» (549), и виден Рюхин.

Рюхин более других характерен; он, как мне кажется, символизирует идеолога-обывателя не меньше, чем нахвотанный хитрец Берлиоз, и, конечно уж, больше, чем двенадцать обывателей, членов правления МАССОЛИТа. Об абсолютной принадлежности Рюхина ресторану мы упоминали; о нем говорит Бездомный так: «Типичный кулачок по своей психологии... тщательно маскирующийся под пролетария. ...Сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... «Взвейтесь!» да «развейтесь!»...» (484)*. Сам Рюхин это подтверждает, думая о своих стихах: «Отчего они дурные? Правду, правду сказал! ...не верю я ни во что из того, что пишу!...» (489). Это уже убийственно, но Булгаков продолжает с ним расправляться, пользуясь приемом Достоевского — отнесенной оценкой. Заглянем ровно на сто страниц вперед: «Никанор Иванович... совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: «А за квартиру Пушкин платить будет?...» (583). Никанору Ивановичу простительно: он малограмотный чиновник, «выжига и плут» (как сказал Воланд). Но поэт Рюхин тоже, оказывается, не знает пушкинских произведений, а Пушкина, увы, знает «прекрасно» — примерно на том же уровне. Даже уязвленный Иваном в самое сердце, он думает не о стихах великого поэта, а о пушкинском посмертном проклятье —

* По-видимому, прототип Рюхина — поэт Александр Жаров. Игра слов в булгаковской манере: Жаров-Жарюхин-Рюхин. Жаров написал слова известной пионерской песни: «Взвейтесь кострами, синие ночи».

бесконечно муссируемых (не только обывателями) фактах его биографии. «Вот пример настоящей удачливости... какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним... все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Не понимаю!.. Повезло, повезло!» (489). Говоря это, «балбес и бездарность Сашка» (слова Бездомного) обращается к памятнику Пушкину, помещавшемуся тогда на Тверском бульваре, Рюхин говорит, стоя на платформе грузовика — «близехонько» притом к памятнику... Булгаков всегда рассчитывает пространство действия точно: как раз на уровне глаз Рюхина, на свежей, менее полугода назад врезанной доске (в январе 1937-го, а действие происходит в мае) помещались знаменитые строки:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал*.

Могу сообщить еще одну деталь — как очевидец. Доска укреплена на левой стороне постамента, т.е. ее было видно справа, со стороны «въезда на Тверской бульвар».

Вот что сделал Пушкин — отвечает рюхиным Булгаков. И вот чего не нашел Воланд в Москве — восславления свободы и милосердия — видит Бог, как это было нужно в 1937 кровавом году! Воланд находит одного Мастера; единственного, написавшего о свободе духа и бесконечном милосердии.

...Все так, но мы, как будто, снова убедились в том, что Мастер заслужил самой лучшей участи. Я думаю, не следует считать его виной даже трусость, болезненный страх, владевший «каждой клеточкой» его тела. Он не виноват; сам Воланд говорит: «Да... его хорошо отделали» (701); милосердная Маргарита вторит: «Искалечили, искалечили...» (782). Да и страх его к моменту суда кончился: «Я ничего и не боюсь, Марго... потому что я все уже испытал» (782).

* До столетней годовщины со смерти Пушкина на памятнике помещался вариант четверостишия, «смягченный» Жуковским. Чудовищная ирония в том, что слова о свободе и жестоком веке появились именно в 1937 г.

Причина другая, причина литературная — гоголевская: сожженный в печи роман. Мастеру придан облик Гоголя: «...Бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос...» (547). Не надо даже сравнивать с известными портретами Гоголя, достаточно посмотреть в «Театральном романе» словесное описание (333); совпадает почти дословно.

Уничтожение правдивого и свободного слова — вот вина Мастера. Дело настолько страшное, что оно обсуждается в молчании. Воланд прочитывает роман на свой демонический лад, откладывает в сторону, а затем о нем говорится: «...И молча, без улыбки уставился на мастера». Особый акцент: «без улыбки», «уставился» — при том, что Воланд редко улыбается и каждый раз его улыбка бывает отмечена. И Мастер «неизвестно от чего впал в тоску и беспокойство, поднялся со стула, заломил руки и, обращаясь к далекой луне, вздрагивая, начал бормотать: — И ночью при луне мне нет покоя, зачем потревожили меня? О боги, боги...» (703). Он говорит еще не сказанное в романе; впереди еще взгляд игемона, прикованный к луне, и его слова при пробуждении — те же самые. Когда прокуратор «вспомнил, что казнь была» (735, 736).

А позади — «...И страшно, страшно... О боги, боги мои...»

Невысказанный вопрос: почему ты убил свое творение? И высказанный, в сущности, ответ: убил, как Пилат Понтийский, из страха.

Уподобился властителям и идеологам, из страха перед словом, жгущим книги, убивающим Слово.

Убил; так и сказано: «...Роман, упорно сопротивляясь, все же погибал» (563). Суд литературы, суд Воланда грозен и справедлив; ему нет дела до того, что Пилат убил Иешуа, спасая свою жизнь, — и до того, что Мастер спасся, вовремя уничтожив свое детище. Через полчаса-час после сожжения в его окна постучали — явилось НКВД в поисках «нелегальной литературы» (704), и если он пробыл в заключении только три месяца, то благодаря своей предусмотрительности. Обвинительное заключение против него уже приготовили латунские, он уже был назван врагом («Враг под крылом редактора» (560)), но вот — улика-то была уничтожена... Уцелевшую же тетрадь унесла Маргарита.

Все это не принимается во внимание: «Он не заслужил света». Тем не менее Мастер удостоен «покоя» — ибо он не продался, не вкусил от скверны Ресторана.

В этих разбросанных, беглых — я бы сказал, чудовищно беглых — намеках раскрывается важный пласт этики «Мастера и Маргариты»; этики писателя в годы тяжелой реакции.

Когда горят книги; когда разорвана нормальная цепь литературного процесса: создание вещи, публикация, реакция аудитории.

Когда в оглядке на цензуру писатель должен лгать — иначе вещь «идти не может» (561), а если пойдет — его объявят врагом.

Когда участие в литературной ассоциации оказывается клеймом дьявола.

Тогда единственное, что можно — и необходимо: писать. И писать всю правду, но не пытаться ее публиковать, оборвать цепь творчества на грани между рукописью и книжкой, ибо книги горят, а рукописи — нет. Сама попытка публикации есть вина перед Литературой, поскольку она чревата костром. («...Он ее, которая толкала его на борьбу, ничуть не винит, о нет, не винит!» (559). В этом чересчур настойчивом отрицании — признание факта вины.)

Тема эта глубочайше личностная. По условиям моей литературоведческой игры я должен притворяться, якобы я не знаю о сожжении первой редакции «Мастера», покаянном письме, пьесе из жизни Сталина; о сходстве событий жизни Булгакова и его героя, Мастера. Как мне кажется, биографических отсылок и не нужно: достаточно текста романа. Булгаков осудил себя, появившись в единственной точке повествования, в Ресторане. Вдвойне, может быть, осудил, дав свои инициалы — М. А. Б. — литератору Берлиозу, приговоренному к абсолютному небытию. Но он дал две первые буквы полуосужденному герою — МА-стер, а главное, читатель ведь знает, что, даже соприкасаясь с Берлиозовой скверной, он работал над рукописью «Мастера и Маргариты». Это нам дано понять: о страхе своем Булгаков говорит словами Пилата; работал, даже сидя за ресторанным столиком.

Таково его оправдание. Он писал, не рассчитывая на публикацию; более того, писал так, чтобы рукопись не сго-

рела — даже если ее найдут в столе. Перед совестью он, может быть, и был виноват — но не перед Литературой.

Ничто в критике «Мастера и Маргариты» не удивляет меня больше, чем принятая сладко-оптимистическая трактовка этих слов Воюнда: «Рукописи не горят». Ужас охватывает при мысли о том, сколько рукописей сгорело в 30-е годы. Булгаков знал это лучше, чем мы, — да он и пишет: «...Папки с бумагами в комнате редакции вдруг вспыхнули, а за ними схватило штору, и тут огонь (...) столбами пошел внутрь теткинoго дома» (774). Рукописи загораются первыми, и от них пламя идет дальше — дьявольский огонь уничтожения Слова... Если в формуле «рукописи не горят» есть оптимизм, то совершенно особенный — оптимизм травленного волка. Это рецепт практического поведения: не пытайтесь доводить до конца извечное дело литератора, не мечтайте о книжных прилавках и запахе свежей типографской краски, создавайте манускрипты (558) — и близко не подходите к редакциям: затравят, не напечатав, как затравили Мастера. И рукопись сгорит в той или иной печи.

То, что манускрипт «Мастера и Маргариты» дошел до читателя, не может быть доказательством противного. Секрет именно в том, что рукопись не попадала в редакции, дожидаясь своего часа. И конечно же, в тайнописи: никто не донес, что Булгаков написал крамолу.

Но я отвлекся. Тема писательства в «Мастере» — глубоко личностная; для Булгакова она была фокусом практической этики. Мы уже имели возможность убедиться, что его этические требования не абстрактны: людям нужно хорошее жилье, еда и одежда; нужны собственность, полноценные деньги и полноценная работа. Лишать их этого — безнравственно. Для творческих же людей необходима творческая свобода, и, конечно же, лишать их этой свободы — величайшая безнравственность. Но вопреки всему: голоду, холоду, латунским — они должны работать, должны быть подвижниками — как и сказал Коровьев. Творчество самоценно.

Поведение писателя в безнравственной стране зависит от проблем в принципе житейских, практических. Гражданское мужество, отвага, нежелание лгать оборачиваются в

условиях диктатуры безденежьем, жалкой каморкой, голодом — нищенством, как сказал Воланд. В крайнем выражении — тюрьмой, гибелью или душевной болезнью.

То есть крушением творчества — ибо рукопись Мастера в реальном, практическом бытии сгорела. А это — великое бедствие; в данной социальной ситуации правдивая и гражданственная литература есть единственная, может быть, надежда на иную жизнь в будущем.

Такова дилемма. Необходимо найти среднюю позицию между рестораном и сумасшедшим домом, между Берлиозом и Мастером. Не продаваться — но не умереть с голоду; что-то публиковать — для хлеба, но что-то главное оставлять для себя. И сжимать зубы, когда на тебя уставлены бычьи глаза литературных палачей. Как писал в 1932 году Э. Багрицкий:

Мы навык воинов приобрели:
Терпенье и меткость глаз;
Уменье хитрить, уменье молчать,
Уменье смотреть в глаза*.

Дилемма неразрешимая: вина перед совестью остается — Берлиозово клеймо... Раздирающая душу двойственность пронизывает эту тему романа. Как бы утешая себя, Булгаков объявляет, что политический ренегат Достоевский бессмертен; напоминает себе и читателю о былой гражданской доблести Достоевского — и об ее страшном результате, каторге. Чудом ведь волосок не оборвался и мир не лишился величайшего из гениев Литературы... (Каторга Мастера описана перифразом «Записок из мертвого дома». Сравните абзац от слов «Приснилась неизвестная Маргарите местность...» (634) с пейзажем в VII главе «Записок...»**, от слов «Сарай, в котором обжигали и толкли алебастр...»**). Самая безнадежно-двойственная фигура в романе — Иешуа Га-Ноцри, абсолютный эталон нравственности, но столь же абсолютно непрактичный творец. Он даже рукописи не оставляет; он позволяет другим «неверно записывать» за

* Э. Багрицкий. Стихотворения, 1956, с. 188.

** Достоевский, т. 3, с. 492.

ним — и написать о нем то, что следовало бы сказать о Воланде: «Лопата Его в руке Его, и он очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым»*.

32. ОТСТУПЛЕНИЕ: О ЗАГРОБНОМ МИРЕ

Мы говорили о загробном наказании Мастера, о расплате за грех сожжения рукописи. По тексту же романа, вопрос не столь прост: Мастер одновременно и наказан, и награжден. Вот конспект диалога Левия и Воланда: «Он (Иешуа) просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем. — А что же вы не берете его к себе, в свет? — Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий» (776).

«Покой», как и «свет», загробная награда, но принадлежит она не булгаковскому Христу, а булгаковскому сатане; потому Левий и печален. Далее, в главе «Прощение и вечный приют», это место изображается прекрасным и блаженным — для Мастера и Маргариты. С другой стороны, предполагая, что Мастер все-таки наказан, мы не совершили ошибки: сказано — «не заслужил»... Все же «свет», принадлежащий Иешуа Га-Ноцри, интуитивно кажется высшей наградой, абсолютным блаженством.

В том, что мудрый и талантливый писатель этого блаженства лишен, и содержится наказание.

Членение потустороннего царства на два места награды по крайней мере неортодоксально. В православии признаны рай и ад — абсолютная награда и столь же абсолютная кара; в католическом каноне есть еще чистилище — третье, промежуточное княжество. Однако же булгаковский «покой» нельзя ассоциировать с чистилищем, ибо назначение последнего — именно «очищение», притом, так сказать, по адскому типу, реальными мучениями. После него обновленные души грешников попадают в рай. Мастера же муки не

* Лк. III, 17.

ждут, напротив; кроме того, ему не от чего как будто очищаться...

Попробуем в этом разобраться и для начала рассмотрим всю картину — вернее, все наброски Булгакова. Самый беглый из них, о «свете», мы привели целиком. «Свет» оказывается раем в самом ортодоксальном смысле, ибо рай есть место, где праведные помещаются вместе с Иисусом, другое имя которого — Свет. Даже не просто в ортодоксальном смысле, а по букве Писания: единственное прямое упоминание о рае звучит так: «...Ныне же будешь со Мною в раю»*. Это — «visio beatifica», «видение, дающее блаженство»; именно увидеть Иешуа-Иисуса и стремится Пилат.

Откуда стремится — вот вопрос. В булгаковском загробном мире мы сначала видим кару, постигшую игемона: он сидит «на каменистой безрадостной плоской вершине»; он «спит, но когда приходит полная луна... его терзает бессонница» (796). Тогда он, как можно понять, терзается совестью. Затем нам показывают, что наказание исчерпано — «двенадцать тысяч лун» истекли, и Пилат видит Иешуа...** Снова — ортодоксия? Грешник «очистился» и вот — в раю? Отложим пока суждение, отметив, что он испытывал не «муки огненные», а внутренние мучения совести: это не католическое чистилище.

Следующий круг — Воландов «ад». Читателю показана лишь одна картина, сатанинского бала, и этого достаточно: «Там нет ни тьмы, ни жаровен, ни чертей» (Киплинг). Там веселятся, пируют, развратничают — гигантская «афинская ночь», как было отмечено. Но тут же показана и душа, покаранная муками совести, — Фрида.

Напрашивается такое предположение: при помощи таких мучений очищаются только те, кто имел совесть всегда; муки игемона после гибели Иешуа настойчиво подчеркива-

* Лк. XXIII, 43.

** По-видимому, 12 000 лун — примерно 1000 лет — время, прошедшее после создания латинских поэм о Пилате. В поэмах описаны его мучения на горной вершине в Альпах. Это — очередной лукавый ход, отсылка к чисто литературному источнику. В «Евангелии...» отмечалось, что вся биография игемона построена только на них.

ются. Напротив, гости сатаны продолжают злодействовать на пороге бального зала: «...Кто-то в черной мантии, которого следующий... ударил в спину ножом» (681).

О загробном «покое»: достаточно прочесть описание «вечного дома», данного Мастеру в награду, — здесь место блаженства, желанное обоими любовниками.

Итак, три круга иной жизни: ортодоксальный «свет» — рай, явно не-классический ад и совсем уже странный «покой», который, в сущности, также является раем. Но прежде, чем пытаться осмыслить булгаковскую парадигму загробного мира, вспомним, что внутри него производится и настоящая кара, несомненная — вторая казнь Берлиоза; уничтожение того, что в ортодоксии почитается бессмертным, — бестелесной души. И в момент казни, как мы помним, Воланд произносит свое кредо: «Каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это!»

Формула, которой мы уделили так много внимания, повидимому, содержит в себе и закон «того света». В самом деле: Левий, безоглядно поверивший Иешуа, получает «свет» — и вечно наслаждается лицезрением своего кумира. Мастер, жаждавший уединения с любимой женщиной и настоящих условий для творчества, это и получает; тысячи «королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, отравительниц, висельников и сводниц» получают свою жалкую радость — пиры, разврат, убийства... Пилату, в сущности, тоже «дано по его вере» — его курульное кресло, полная изоляция от ненавистных ему людей и общество его любимого и любящего пса.

По тому же правилу — не разлучать любящих — Иешуа и Воланд поступают с Мастером и Маргаритой...

Еще крошечная деталь: Пилат спит на своей площадке — пока нет луны, а при жизни он спал плохо (см. 737).

О муках совести мы только что говорили — они тоже «по вере», они лишь для тех, кто принес совесть с собою.

Итак, в «мире том» наказания нет. Есть возможность быть самим собой, вести ту жизнь, которой ты на самом деле желаешь, на которую ты способен, которой ждешь.

Фигурально выражаясь, «там» — единое царство покоя. Поэтому, естественно, нет раскаленных клещей и прочих аксессуаров «геенны огненной».

Последнее очень важно. Символы огня и огненной кары в Писании бивалентны; они равным образом сопутствуют изображениям ада и изображениям Бога, причем и в ипостаси Отца, и в ипостасях Духа и Сына. Высказывание об Иисусе было приведено в конце предыдущей главы, и там не было отмечено то, что должно привлечь сейчас наше внимание: Булгаков отнял у Иешуа важнейшую из регалий Иисуса, «огонь неугасимый», и передал его Воланду.

Казалось бы, это логично. Писатель, так сказать, отдал аду адово, а богу — божие... Но вот, только что мы убедились, что в Воландовом аду «геенны огненной» как раз и нет. Напротив, огонь Воланда пылает на земле. Образ очень сильный; обозначается, что истинный ад — на земле; обозначается также — да мы так и трактовали до сих пор, — что Воланд несет огненную кару местам сгущения скверны. И, как обычно у Булгакова, при новом прочтении обозначается новый ракурс.

Когда в подвале Мастера вспыхивает огонь, кажущийся адским пламенем, — Мастер и Маргарита кричат: «Гори, гори, прежняя жизнь! — Гори, страдание!» Им не за что было карать этот дом, приют их любви; они очищались от страдания. Как очищение от скверны можно трактовать пожары в «нехорошей квартире», Грибоедове, Торгсине.

Этот огонь — не потустороннее пламя ада, а огонь земного очищения, совершенно подобный тому, что новозаветная традиция вручила Иисусу. Причастие Его телом и кровью сравнивается в православии с огнем, очищающим достойных и опаляющим недостойных...

Мы нашли, таким образом, завершающий штрих к портрету Воланда, заместившего классического Бога Сына, штрих вполне булгаковский — причудливая смесь ортодоксии с религиозной ересью. Осталось не очень ясным строение загробного мира, а особенно — Воландова владения, названного «покоем».

Как мне кажется, ключ к пониманию всего круга затронутых здесь вопросов дает работа известного ученого-естественника и теолога П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины»*. Интересно, что глава, посвященная загробным

* В сб. «Вопросы религии», вып. II. М., 1908, с. 223—384. Номера страниц даются в тексте в скобках.

мукам, называется: «Письмо седьмое — геенна», но об адском огне как раз там не говорится; в центре обсуждения — огонь очистительный, Иисусов. Флоренский заявляет: «Идея очистительного огня проходит красною нитью через весь Новый Завет» (с. 368), — и подробнее разрабатывает идею огненного очищения именно как противопоставление традиционным понятиям о «геенне». Он сводит в итоге все пламена, упоминающиеся в Писании и патристике, к очищающему пламени. Философ мягко опротестовывает догмат огненной кары, не принимая даже промежуточного варианта «католического учения о чистилище». Он говорит, что человек спасается не через муки, а «несмотря на охвативший всего человека огонь» (с. 356), и отрицает «лубочную картину ада, где грешники лижут раскаленные сковороды» (с. 378). Очистительный огонь трактуется условно — как муки совести. Однако допускается и подлинное наказание: «Отрицание Истины, как Истины, ведет за собою... смерть души, смерть вторую, подобно тому, как разделение души и тела есть смерть тела, смерть первая» (с. 365). То есть некие истинные грешники также в ад не попадают, ибо души их уничтожаются... Кара эта, повторим, единственная — и ее Булгаков применил к Берлиозу.

«...Изложенный взгляд... требует веры и безусловно не укладывается в плоскости рассудка», — резонно замечает Флоренский (с. 380). Оставаясь в этой плоскости, можно восстановить лишь примерную картину его загробного мира, с общим, единым «вечным покоем», в котором помещаются все, избежавшие «второй смерти». «Идеею этого «покоя», «жизни», или «жизни вечной» пронизано все Писание и все свято-отеческое и литургическое творчество» (с. 374).

Итак, мы видим твердые совпадения: земной очистительный огонь, муки совести взамен адских мук, «смерть вторую», термин «покой». Но вспомним, что кредо Булгакова всегда проявляется в полемике с источником, в заметном неприятии чего-то. Здесь он не принял идею всеобщего «покоя» и ввел абсолютную награду света, то есть сохранил идею воздаяния и кантианское положение о бесконечном совершенствовании души. Поразительно при том, что он воспользовался терминологией самого Флоренского. Бого-

слов, доказывая свой тезис о «покое», ссылается буквально на все, что возможно. В том числе — несколько комично — он приводит обширные выдержки из заупокойных чтений и подчеркивает в них ключевой термин «покой» (да и собирательное название этих молитв — «заупокойные!»). И среди этих выдержек из произведений, увы, совершенно незнакомых современным читателям, имеется фрагмент молитвы, которую Булгаков, наверное, помнил с детства: «Боже духов и всякия плоти, смерть поправый и диавола упразднивый, и живот миру твоему даровавый: сам Господи упокой душу усопшего раба твоего, (имярек), в месте светло, в месте злачне, месте покойно: отнюдуже отбеже болезнь, печаль, воздыхание...» (с. 377).

Перед нами, как бы заранее подчеркнутые Флоренским, обозначения двух потусторонних царств по Булгакову: «свет» и «покой».

А между ними поминается «место злачное»... Исходный смысл понятен: «Злачный, травный, травянистый, богатый растительностью, обильный злаками»*. Древним авторам райская обитель представлялась местом зеленым и благодатным. Но позже слова «злачное место» получили совершенно иной смысл: «...Злачное место (*разг. шутл. устар.*) — место, где предаются кутежам, разврату»**. То есть третий круг булгаковского загробного мира, круг «гостей» Воланда, точнее описывается этим новым и уже устаревшим оборотом.

Теперь можно считать картину реконструированной. Булгаков построил «тот свет» по Флоренскому и, как бы уточняя схему прототипа, наделил каждый из классических синонимов-обозначений рая своим содержанием: развратникам — «место злачно», жаждущим творчества и уединения — «место покойно», ищущим идеального устройства мира — «место светле»... Кажется, мы поняли, куда попал Пилат — тоже в «покой», но он принес с собой свои муки совести.

* В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, 1880.

** С. И. Ожегов. Словарь русского языка. М., 1960.

Разумеется, любого другого писателя (кроме, пожалуй, Рабле) нельзя было бы заподозрить в такой изысканно-цинической перефразировке молитвы. Заодно ведь переворачивается и каноническое утверждение: «дьявола упраздненный» — в «Мастере» дьявол, напротив, занимает место Иисуса! Но дерзкому и нонконформному мистификатору Булгакову это подходит в высокой степени. Подходит и по духу, и по направлению: канон всегда поворачивается в сторону добра и прощения; проделывается, я бы сказал, выжигание злого и мстительного начала. Спаситель отводится от ужасов Страшного суда; сатане вручается «благо»; наконец, ад как бы сливается с раем...

Это подходит Булгакову и методологически: привычная, т. е. уже ставшая условной, форма канонического прототипа с помощью гротескового хода наполняется неожиданным этическим содержанием — знакомый уже нам прием нового вина в старых мехах. Так, всепрощающие и утешительные слова Иешуа, обращенные к игемону: «Мы теперь всегда будем вместе. ...Помянут меня, — сейчас же помянут и тебя!» (с. 735), — прямо указывают на мстительную формулу в центральной христианской молитве, «Символе веры». При каждой обедне, в каждой церкви провозглашается вера в Христа, «распятого же за ны при Понтийстем Пилате»...

Таков Булгаков. Под маской злого и язвительного сатирика скрывается лик сострадающий. Писатель готов простить всех, вплоть до самых страшных преступников, с единственным исключением — кроме «ненавидящих истину». Но и здесь, заметим, он самостоятелен: он назначает кару не за отрицание горней Истины, а за конформную ложь, за отрицание простой человеческой правды. Его сердце плачет не о Боге — о людях...

Небольшой комментарий. Флоренский вполне уместно базирует свои рассуждения на всем корпусе христианского творчества: идея того, что нет «реального» адского огня, но есть условный очищающий огонь Божества, живет с первых веков христианства. У прямых учителей Флоренского, Достоевского и Вл. Соловьева, эта идея также прослеживается. Соловьев говорил о загробных муках совести в лекциях 1878 г. на Высших женских курсах; есть предположение, что

Достоевский откликнулся на его речи в «Братьях Карамазовых». Рассуждая об «аде и адском огне», старец Зосима отрицает «пламень материальный» и признает «муку духовную» — «ибо мучение сие не внешнее, а внутри их». С мыслями Зосимы о «пребывающих в аду гордыми и свирепыми» — «есть страшные, приобщившиеся сатане и гордому его духу всецело»* — перекликаются и другие конструкты «Мастера и Маргариты». Коровьев, Бегемот, Гелла — мертвецы на службе булгаковского сатаны — совершенно точно подпадают под это определение. Да и все гости на балу Воланда «есть страшные» — впрочем, опять с некоторым отличием: они и при жизни были несколько не лучше. Да, таков уж Булгаков, начало начал он помещает не «там», а «здесь»...

* * *

Отступив из области абсолютных этических оценок, вернемся к земному нравственному эталону, Иешуа Га-Ноцри, и к его трагическому противоречию между идеалом и «реализмом жизни».

33. НОЖ И МОЛНИЯ

Мучительную безнадежность дилеммы: нравственное поведение в безнравственном обществе, выбор между абстрактной идеей этики и поведением, Булгаков, видимо, и стремился выразить, перенося на страницы своего романа идеального героя «Идиота».

Поворот неожиданный: многочисленные отзвуки «Братьев Карамазовых» заставили нас сконцентрировать внимание на этом романе. Главный (по объявленной мысли Достоевского) герой, Алеша Карамазов, «ранний человеколюбец», вполне мог быть прототипом Иешуа Га-Ноцри. Он добр, религиозен, никому не делает зла, чрезвычайно обаятелен, «ни за что не хочет быть судьей людей» — важнейшее совпаде-

* Достоевский, т. 9, с. 403—405.

ние; все люди для него добрые. При нем все утихают — но он, однако, очень не прост. Достоевский, рекомендуя его читателю, предупредил: «...Он, казалось, всю жизнь жил, совершенно веря в людей, а между тем никто и никогда не считал его ни простячком, ни наивным человеком»*. Тут все и сказано: ежели не «простячок», то нельзя полагать, что он «совершенно верит в людей»...

Но, по задаче Булгакова, ему нужен был герой, верящий в людей абсолютно, идеально, нелепо — до такой степени, чтобы любовь к людям вызывала не тишину, а беду и смуту, как было с князем Мышкиным.

Может быть, следующие соображения и не повлияли на булгаковский выбор прототипа, но в контексте они оказываются существенными. «Братья Карамазовы» пронизаны церковной темой; напротив, в «Идиоте» церкви как институции не видно. Когда все-таки описывается храм (в сцене свадьбы), то он изображается оскверненным скандальным побегом Настасьи Филипповны. Аналогичный вакуум на месте православной церкви мы видим в «Мастере». Это отвечает двум задачам: подчеркивается разгром церкви в послереволюционные годы и совершенная незаметность разгрома для населения. В «Мастере» не показанное — иногда важнее показанного. Что, например, не делается при появлении сатаны из того, что должно бы делаться?

Никто не крестится и не бежит в храм. Даже «богобоязненный» буфетчик Соков бежит к доктору; другие и вовсе ищут спасения в самой земной из обителей земной власти — в тюремной камере... «Нет ничего, и ничего не было!» — безрадостная формула. Может быть, она относится больше всего к православной церкви, которая никогда не была духовным центром нации — даже в глазах глубоко верующего Достоевского?..

...Итак, почему мы заговорили о смуте и бедах?

Иешуа сопутствуют смута и подозрения, вплоть до самых нелепых — Ершалаимский храм считает его агентом-provocатором Пилата! И потому лишь, что он простодушно излагает всем свои мысли.

* Достоевский, т. 9, с. 27.

Булгаков открывает нам только два крошечных эпизода его жизни: допрос у Пилата и несколько секунд перед смертью. На допросе он не пытается скрыть свое низкое происхождение и полное одиночество в мире, т. е. ни на йоту не пытается улучшить свое положение. Он отказывается понять намеки Пилата, молчаливые приказы: «Жизнь твоя на волоске, солги!» Его наивная правдивость воистину безумна, но психологически совершенно оправданна, ибо ему незачем лгать, он о себе не заботится. Будучи присужден к мучительной смерти, он жалеет не себя, а своего судью и человека, его предавшего. Его сверхъестественная сострадателность изображена в открытую лишь единожды, в сцене казни, в те самые несколько секунд перед смертью: Иешуа старается, «чтобы голос его звучал ласково и убедительно», когда он просит палача дать попить разбойнику, висящему на соседнем столбе.

Его гибель предудказана его сверхчеловеческим альтруизмом, реализацией сверхдобра Нагорной проповеди. Добро вызывает в мире обратное действие, пробуждает в нем жажду убийства, смерти злой, дьявольской — разбойничьей.

Поэтому символ, сопровождающий все ершалаимское действие, — нож. «...Если бы тебя зарезали перед твоим свиданием с Иудею из Кириафа, право, это было бы лучше» (448), — бормочет Пилат. К этим странным словам был дан развернутый комментарий в «Евангелии Михаила Булгакова»; они означают признание за собой вины и могут быть перефразированы так: «Если б не я с моей свирепостью, тебя бы, естественно, убили ножом на улице, но убили бы не так жестоко, как это вынужден теперь сделать я»*. Гибель подразумевается, ибо нельзя в Ершалаиме, среди религиозных фанатиков, озлобленных к тому же тяжким гнетом Рима, бесстрашно говорить все, что думаешь. Уточним: в словаре Пилата слово «зарезать» подразумевает не убийство вообще, а именно удар ножом. Пилат говорит потом об Иуде: «Его зарежут», и, уточняя этот приказ, Афраний переспрашивает: «Так зарежут, игемон?»

* См. «Евангелие...», главу «Второй пергамент».

И — «взлетел нож, как молния»... Обозначения смерти от ножа во всех четырех «ершалаимских» главах ритмически ведут тему рока и возмездия: Иуда получает то, что предназначалось праведнику, которого он предал. Тема эта особенно заметна в диалоге из двадцать шестой главы «Погребение». Несколько раз повторяется: «зарезавших», «его зарезали», «не зарежешь тайно»... Пилат расспрашивает Афрания, как был убит Иуда, и полицейский отвечает: «Убит он с чрезвычайным искусством, прокуратор...» (740). Можно предположить, что нож воздаст возмездие и самому Пилату.

Такова первая линия ножа в «ершалаимских главах». Вторую я назвал бы мотивом хлебного ножа. Он начинается в шестнадцатой главе: Левий Матвей стремится зарезать Иешуа, прежде чем того повесят. Но зарезать ему, мирному человеку, нечем, и он крадет «то, чего лучше и быть не может, — отточенный, как бритва, длинный хлебный нож» (594). Я готов согласиться с М. Йовановичем, что хлебный нож — не разбойничий, кухонный или мясницкий — выбран намеренно, поскольку в христианском каноне хлеб причастия есть тело Христово*. Но Булгаков, как всегда, прячет мистическое обоснование детали за реалистическим — «лучше быть не может»: хлебный нож длинный и острый.

Выстраивая символические линии двух ножей, Булгаков опирался на догматическую идею священной жертвы Христа: жертвы, заменившей библейского агнца, умерщвляемого ножом перед огнем всежжения. В двадцать шестой главе оба мотива ножей перекрещиваются в докладе Афрания: доложив Пилату об убийстве Иуды, он говорит о Левии: «Он сказал, что он не уйдет, даже если его начнут убивать, и даже предлагал для этой цели хлебный нож, который был с ним» (741, 742). Прокуратор велит привести Левия к себе и изучает его «жадными и немного испуганными глазами»; изучает испуганно всемогущий правитель Иудеи жалкого нищего! Почему? «Я призвал тебя, чтобы ты показал мне нож, который был у тебя» (744)... Эти яв-

* См. упомянутую статью М. Йовановича.

но нелепые слова есть иносказание, понятное обоим: ты зван, поскольку ты решился спасти учителя от страданий. И конечно, здесь слышится обертон темы жертвоприношения, также понятный обоим: жертвенные ножи были в ходу и в Иудее, и в Риме. И уже в самом конце «романа о Пилате» Левий и Пилат, ставшие единомышленниками, говорят снова об убийстве Иуды, и снова звучит слово «за-резать»...

Лейтмотивы двух ножей сливаются, как бы сводя воедино все виды убийства: подлое разбойничье; во спасение; ради честной мести; священное жертвоприношение, наконец. Всем им нет оправдания.

Но прежде — по ходу романа — еще до того, как хлебный нож слился с ножами убийц Иуды, в «московских главах» появляется нож финский, т.е. в русской терминологии опять-таки нож подлого убийцы, разбойника, хулигана*.

Эту линию мы уже затрагивали. По ощущению Мастера, по его сравнению любви с убийцей в переулке, с финским ножом, с молнией мы распознали почерк Азazelло и предположили, что именно дьяволы свели Мастера с Маргаритой. Двойная, заземленно-трансцендентная суть ножа иллюстрируется еще раз: «Точильщик. ...Что точить? Какие ножи?» (577) — вскрикивает вдруг Мастер. Ощущение символичности создается полнейшей неуместностью вопроса: он воистину выскакивает посреди берущего за душу рассказа о великой любви — как предсказание жестокого ее конца... Прием совершенно булгаковский: уряднейшая фигура на московских улицах, точильщик со станком на плече, выкликающий: «Точить ножи-ножницы, бритвы править!» — возвышается до символа угрозы,

* Я думаю, что, объединяя символику бандитского ножа с символикой жертвенного, Булгаков показывал свое отношение к принесению в жертву Спасителя, центральному символическому акту христианства; к хлебу, означающему тело Бога, и к вину, означающему кровь. Он не мог признать убийство благостным и спасительным символом.

См., например, пародию на претворение крови в вино при казни Майгеля.

бродящей по городским мостовым. Ножи, подстерегающие Иешуа в ершалаимских кривых улочках, прокалывают стену времени, и появляются в московских переулках, и расползаются по городу, несомые хулиганами-дьяволами. Ножи, эти древнейшие орудия смерти, перевоплощаются в современные автоматические пистолеты; крошечная деталь — у мастера стрельбы Азазелло в одной сцене есть нож за поясом (621).

Отвага и трусость проявляются в отношении к ножу; так сравниваются Иешуа и Мастер. Первый не видел угрозы даже тогда, когда за ним ходили с ножами, не смея пустить их в дело. Булгаков особо подчеркивает его слепоту. Он угрозы себе не видел никогда и ощутил ее впервые через угрозу другому (Иуде и Пилату). Напротив, Мастер как бы провидел сразу все: что любовь принесет ему беду и что расправятся с ним по-бандитски — когда точильщик еще пробовал пальцем лезвие...

Резюмируем. Тема ножа объемна, здесь и достоверный реквизит, и знаковая система, символически означающая черные и разнuzданные силы. Силы эти противостоят идеям Иешуа и глубоко враждебны его духу; если Иешуа есть символ христианства в современном понимании, то противостоящий символ — хулиган с ножом.

Вся эта художественная целостность, с ее этикой, символикой и эстетическими приемами, изобретательно и аккуратно перенесена из «Идиота» Достоевского.

Этот роман, одно из замечательнейших произведений Достоевского, есть одновременно и одно из самых его хаотичных и дурно построенных произведений. Сюжетные лакуны и сюжетные излишества; характеры, подробно разработанные, а затем брошенные; есть места просто раздражающие, — например, «статья» Ипполита. Оговорюсь сейчас же: феноменальный талант Достоевского сказывается во всем, даже в его просчетах; я подозреваю, что Франц Кафка мог ценить «статью» Ипполита больше, чем все остальные главы романа. Я хотел лишь подчеркнуть, что в «Идиоте» есть безупречно логичная художественно и психологически линия Мышкина—Рогожина и эта сюжетная тема сопровождается темой смерти от ножа.

Булгаков перенял у Достоевского самое первое ее появление. Пилат говорит, как мы помним: «Если бы тебя зарезали... право, это было бы лучше». Князь Мышкин говорит о Рогожине: «...Женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее»*. Употреблено самое жесткое обозначение злодейского убийства, «зарезать», в том же сослагательном наклонении. В обоих высказываниях содержится важная характеристика говорящих: гигантская пронизательность. Князь предсказывает финал романа: именно за женитьбою Рогожина на Настасье Филипповне следует убийство.

Еще одна черта сходства. Иешуа немислим без Пилата так же, как Мышкин немислим без Рогожина. Притяжения-отталкивания в паре героев-антагонистов у Булгакова те же, что у Достоевского. Иешуа и Пилат разведены на разные стороны морали, они олицетворяют альтруизм и эгоизм — как Мышкин и Рогожин. Объединяют их ум, пронизательность, способность к сильному и направленному душевному движению.

Лейтмотив убийства открывается в «Идиоте» пророчеством Мышкина, которое мы только что упомянули. Здесь Рогожин еще не вышел из-за кулис. Но затем мелодия ножа появляется тогда и только тогда, когда Достоевский извлекает Рогожина из обширных частей действия, подразумеваемых, но не описанных в романе, лишь обозначенных беглыми фразами**. Нож как бы выскакивает из-под земли (воспользуюсь метафорой Булгакова), когда сходятся три главных героя: Мышкин, Рогожин и Настасья Филипповна. Второй раз слово «зарезет» произносит Настасья Филипповна — «...Зарезет приятеля, как барана...».

У входа в роман поставлены, как два столба, два пророчества: «зарезет ее» и «зарезет его». А затем, в середине дороги, где двое мужчин встречаются уже друзьями-врагами, имея за плечами длинную и страшную историю, тема насильственной смерти ведет все действие. (Я имею

* Достоевский, т. 6, с. 42. Далее до конца следующей главы страницы даются в тексте, в скобках.

** Прием перевода важнейших по сюжету частей действия в лакуны Булгаков применил в романе.

в виду три главы II части: 3-ю, 4-ю, 5-ю.) Очень скоро после встречи Рогожин повторяет очередное предсказание Настасьи Филипповны: «Пожалуй, еще убьешь» (с. 240), тут же свое предсказание повторяет и князь (с. 242), и еще двумя страницами дальше Рогожин объясняет метания Настасьи Филипповны тем, что она любит Мышкина, а его самого держит для избавления от жизни: «Хе! Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» (с. 244). Он явно и нагло бравирует будущим убийством, но почему-то резко меняет тон, когда князь находит на его столе новый садовый нож. Он не хочет, чтобы князь держал нож в руках. Это отталкивание, сокрытие чего-то, многократно подчеркивается. Гость снова берет нож, хозяин его отбирает, затем нож подробно описывается, затем Рогожин его прячет; наконец, они обсуждают, что это за нож и с чего вдруг он был куплен. И Рогожин с головой выдает себя, приходя во внезапную ярость и крича: «Разве я сейчас не могу купить новый нож?» В этот момент — именно из-за сокрытия — становится ясно, что он твердо решил убить друга и специально для этого купил нож. Последующее действие — когда Парфен меняется крестами с гостем и просит свою мать благословить князя — можно понимать как заклинание ножа: убийца пытается удержать свою занесенную руку... Внутри этого мистического действия он пытается опереться еще и на веру — заводит разговор о Боге. И князь отвечает ему притчей о крестьянине, который, «проговорив про себя с горькой молитвой: «Господи, прости ради Христа!» — зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы» (с. 249). Абсолютно открытое предупреждение — не на Бога, мол, опирайся, на себя. (Интересно, хотя для Достоевского с его небрежным стилем и не показательно, что князь дословно воспроизводит предсказание Настасьи Филипповны — «как барана».) Парфен смысл иносказания понимает и отвечает, прощаясь с князем, очень точно: «Небось! Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу!» (с. 255).

Непосредственно в этом действии помещается картина, изображающая Христа, — к ней мы еще вернемся.

Внимательный читатель понимает, о чем идет речь. Он видит и намерения Рогожина, и обычную пронизательность Мышкина. Нет сомнения, что князь ушел из рогожинского дома, твердо зная, что друг хотел его убить и даже приготовил орудие убийства.

Но затем, в паузе, интервале между 4-й и 5-й главами II части романа, он словно забывает свое знание и как бы заново вспоминает о нем, увидав в окне скобяной лавки такой же нож, какой был на рогожинском столе.

Вспомнив, он не возвращается к прежней уверенности и спокойному мужеству. Он отталкивает мысль об убийстве, называя ее про себя «странным и ужасным демоном», «мрачной мыслью», «низким предчувствием». В его мыслях не то, что слова «зарезать», нет даже слова «нож» — хотя он возвращается к лавке ножовщика и снова нож видит. Идут слова-заместители, эвфемизмы: «вещь», «одна вещь», «этот предмет», «предмет в шестьдесят копеек серебром», «инструмент». Самое прямое упоминание: «в шестьдесят копеек один предмет с оленьим черенком» (с. 265) — черенок есть, но самого ножа нет! В момент покушения на его жизнь Мышкин как бы не видит нож в рогожинской руке — «что-то блеснуло»...

...До момента покушения все-таки не ясно: понимал Мышкин, что нож приготовлен не Настасье Филипповне, а ему самому? Вдруг он действительно так наивен и прекраснодушен, что не понял ничего? Но в самую секунду неудавшегося убийства разрешается все: и вопрос о конкретном понимании, и весь характер заглавного героя «Идиота».

...Князь возвращается из своих блужданий в гостинцу. В полутьме лестницы он видит Рогожина — человека, о котором он думал неустанно предыдущие часы как о своем грядущем убийце. Именно так — мы понимаем, что он знал, ибо он бросается вперед с замершим сердцем и говорит про себя: «Сейчас все разрешится!» Бросается под нож — на то он и «идиот», лишенный страха... Но вот что он кричит, когда рука с ножом уже поднялась над его головою: «Парфен, не верю!»

Это — разрешение. Значит, он не верит себе, не верит, что «добрый человек», как сказал бы Иешуа, может его убить!

Перед этим еще деталь, Достоевскому лишь доступная: «Вдруг князь схватил его за плечи и повернул <...> ближе к свету: он яснее хотел видеть лицо» (с. 266).

То же самое... Уже узнав своего друга-врага, он себе не мог поверить.

И это — несмотря на колоссальную проницательность, которая проглядывает буквально в каждом его слове и действии!

Более того, само безумие Рогожина, проявление в нем убийцы инициировано Мышкиным — его безудержным состраданием к Настасье Филипповне. Трагический исход романа в конечном итоге обусловлен тем же; князь подставил несчастную под рогожинский нож и погиб сам. Можно сказать, что в реальном, «рогожинском» мире сверхсострадательный герой Достоевского социально опасен.

С подобного рассуждения об Иешуа Га-Ноцри мы начали эту главу. Теперь, выстроив материал обоих романов параллельно, мы можем заметить, что образ князя Мышкина как бы перенесен в «Мастера и Маргариту» — вместе с обуревающей князя идеей сострадания, со смутой и бедами; вместе с наготовленными на него ножами, бессмысленною гибелью его самого и соприкасавшихся с ним людей. И разумеется, с главной загадкой: почему столь умный и проницательный человек не в состоянии увидеть свою скорую и неминуемую гибель? (И с крошечной меткой: Мышкин — человек «лет двадцати шести или двадцати семи», Иешуа — «лет двадцати семи».)

Мышкинская слепота достигает у Иешуа крайнего выражения: после второго, окончательного смертного приговора — но не ранее того — он вдруг говорит: «...Я вижу, что меня хотят убить». Хотя! Да его уже убили... Мы встречаемся с одной из интереснейших булгаковских находок. Дело в том, что в контексте «Мастера» такая слепота не находит логического объяснения, только интуитивное — и то достаточно туманное. В «Евангелии...» я был вынужден удовольствоваться общими соображениями: одержимый идеей «добрых людей», Иешуа не мог поверить, что они, люди, способны на убийство. Если же посчитать образ Иешуа развитым продолжением образа Мышкина, то все объясняется исчерпы-

вающе, ибо Достоевский раскрыл механизм слепоты своего героя гениально точно и убедительно.

Это сделано как раз в тех главах «Идиота», которые были только что разобраны; в них, даже без привлечения текста всего романа, можно увидеть, как абсолютный альтруист вытесняет из своего сознания то, во что он не желает верить. Показано это с поразительной полнотой, анатомически, словно великий писатель знал современную научную психологию. Замена слова «зарезать» словами-заместителями первого ряда («нож»), а затем второго ряда («вещь») демонстрирует процесс вытеснения — один из способов психологической защиты.

Самообвинение Мышкина («низкое предчувствие») обусловлено другим механизмом, рационализацией тревоги*.

Впрочем, читателю Достоевского не нужно знание науки, чтобы понять психологическую подкладку действия; ссылаясь на научные прописи, я хотел лишь сказать, что оно выглядит достоверным при сколь угодно глубоком анализе.

Так вот, если приложить эту схему к образу Иешуа, то его поведение становится понятным. Иешуа, еще более пронизательный, чем Мышкин, должен быть и более слепым, когда дело касается его жизни и благополучия, ибо он еще более альтруистичен, чем герой-прототип, он сверхальтруист.

Не нужно, Впрочем, полагать, что Иешуа — копия трогательного героя Достоевского. Главное, как всегда, не в сходстве, а в различии, в генерализации образа-прототипа, его расширении: от намека на Христа до прямого описания; от образа человека, понимающего все же, что люди режут друг друга, как баранов, до великого «простячка», не знающего вообще слова «нож»... Черный Рогожин казался Мышкину белым потому, что он любил его лично, — а для Иешуа все люди белы. Даже во время казни он не верил в их способность к убийству; поэтому он «все время пытался заглянуть в глаза, то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» (721). Уже вися

* См. по этому вопросу: А. Зеркалов, В. Ротенберг. Трагедия абсолюта. — Журн. «Знание—сила», 1984, № 11.

на столбе, он жалел разбойника Дисмаса — а ведь «злоба пылала в глазах Дисмаса», направленная против него, Иешуа...

Он поворачивает к свету всех — и неизменно вскрикивает про себя: «Не верю!»

В образе Иешуа идея Мышкина: «Сострадание есть главнейший закон человечества» — персонифицируется и подается как закон, не знающий исключений. Еще раз: Мышкин все-таки более всего сострадает любимым людям; сострадательность же Иешуа направлена на всех людей и как бы особенно — на врагов. Его ответ на знаменитый евангельский вопрос «Что есть истина?» — почти прямое заявление: истина в сострадании. Прочтем это внимательно; он говорит: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова... я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает» (441). Это говорится судье, чужестранцу, врагу... Слова: «А ты бы меня отпустил, игемон» тоже сострадательны.

Ударение здесь на слове «ты»: ты не простишь себе моей смерти... Булгаков досказал за Достоевского: гений сострадания достоин божественного нимба; Иисус должен был быть таким — слепцом, «идиотом», «безумным философ»... Мышкин и Иешуа не просто следуют один за другим, они дополнительные, как сказал бы Нильс Бор; они объясняют друг друга. Движение от личности к идее — так можно кратко обозначить трансформацию героя Достоевского в героя Булгакова.

Наконец, что должно быть выделено особо, Булгаков генерализовал мысль Достоевского о социальной опасности благой идеи в реальном мире, в мире людей с ножами. В конце 26-й главы (и I части) исследования мы уже сталкивались с этим пугающим положением — тоже при совместном прочтении Булгакова и Достоевского. Но там обсуждалась макросоциальная, утопическая идея «царства будущей гармонии»; здесь мы затронули идею, относящуюся к социальной психологии, к конкретным отношениям между людьми сегодня. Так вот, она, эта сегодняшняя идея, фундаментальна, из нее вытекает будущее. Если сострадание не находит себе места в сем мире, то ожидание грядущего добра остается пустой утопией. Идея грядущей гармонии несбыточна потому, что людям чуждо сострадание; она опас-

на потому, что люди, лишенные сострадания, повернут во зло все доброе, что им предлагается.

Нам осталось затронуть еще одно положение, важное, как мне представляется, и для этики Достоевского, и для этики Булгакова. Оба русских писателя модернизировали канонический облик Иисуса Христа; старший — неявным образом, младший — открыто. И Мышкин, и Иешуа отличаются от Иисуса тем, что они не принимают и не понимают страха; не боятся сами и никогда никого не пугают. Здесь Булгаков снова генерализует мысль своего учителя: бесстрашие Иешуа показано с пронзительной силой, а кроме того, ему приписана максима: «Трусость, несомненно, один из самых страшных пороков».

В «Евангелии...» я уделил особую 12-ю главу двойственности проповеди Иисуса. Он призывал к сострадательному поведению: «...Во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними»*. Но такое поведение не было самоценным; нравственность была выкупом за спасение на Страшном суде. Иисус запугивал своих последователей: «...И рассечет его, и подвергнет одной участи с лицемерами; там будет плач и скрежет зубов»**. Он и явился к людям как карающий судья: «Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся»***. Он сравнивал себя с разящей молнией, блистающей «от одного края неба... до другого края неба»****.

Угроза Суда есть основное противоречие в идее Нового Завета, идее пришествия доброго Божества. Фактически Иисус не был добр; он рассчитывал на человеческую трусость, и страх был в его системе воззрений положительным качеством, необходимым условием спасения. (Может быть, это не имеет прямого отношения к теме, но по Луке, например, сам Иисус — человек очень осторожный и осмотрительный. Он тщательно конспирируется; посылая апостолов

*Мф. VII, 12.

** Мф. XXIV, 51.

*** Лк. XII, 49.

**** Лк. XVII, 24. Здесь приводится, разумеется, малая часть эсхатологических угроз. Из Луки выбраны высказывания, ассоциируемые с символикой Воланда.

готовить тайную вечерю, «Он сказал им: вот, при входе вашем в город, встретится с вами человек, несущий кувшин воды; последуйте за ним в дом, в который войдет он...»*. Он храбр в конце пути, но отвага как бы не принадлежит ему самому; он жертвует собой по велению Отца: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты»**. Булгаков трансформировал эту просьбу о помиловании себе в предупреждение Пилату, которое недавно приводилось: «А ты бы меня отпустил, игемон...» Еще более показательно, что в романе «какой-то прохожий с кувшином в руках» (729) фигурирует в истории убийства Иуды из Кириафа. Агент Иисуса превращен в агента римской полиции, точнее даже, в агента Афрания — человека, сильно смахивающего на Азazelло...)

Итак, мы рассуждали о страхе. Иисус не мог заявить: «трусость — один из страшных пороков», поскольку сам рассчитывал на человеческую трусость. Трансформация его в Мышкина и Иешуа, с их поразительным, безоглядным бесстрашием, символизирует стремление православия XIX века к образу безусловно доброго Божества (и, разумеется, стремление литературы к созданию законченного образа). Иешуа имеет моральное право на осуждение трусости, ибо он, в отличие от евангельского героя, сам не боится властей, никого не призывает «отдать кесарево кесарю» и никого не принуждает следовать за собой под страхом «плача и скрежета зубов».

* Лк. XXII, 10.

** Мф. XXVI, 39.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
----------------	---

Часть первая ВОЛАНД

1. «Пожалуй, немец»	11
2. Владычный суд	18
3. Отступление: рассказ о Понтийском Пилате	27
4. Владычный суд (окончание)	31
5. Теологический диспут	33
6. Два немецких философа	38
7. Теологический диспут (окончание)	46
8. Достоевский: первая метка	49
9. Возврат: Герберт Аврилакский	51
10. О добросовестной теологии	54
11. Резюме предыдущих глав, размышления	58
12. Воланд, Мефистофель, символика	61
13. Свита	68
14. «Аваддон и смерть»	71
15. Азazelло — «Страшная месть»	75
16. О хулиганстве: Азazelло и история Мастера	81
17. Вне очереди: Гретхен, Маргарита, Гелла, Фрида	87
18. Третий Мефистофель. Клады	99
19. Похититель голов	109
20. Не закладывай голову черту	118
21. Загадка Римского	121
22. Опять Коровьев. О хулиганстве	131
23. Отступление: о профессорах и социуме	144
24. «Квартирный вопрос»	149
25. Пятое измерение. Иван Карамазов	152
26. Черт Ивана Карамазова	160

Часть вторая
МАСТЕР И ИЕШУА ГА-НОЦРИ

27. Иов, Достоевский, Булгаков	175
28. «Иов». Гете. Булгаков	180
29. Анти-Фауст	184
30. Сытый по-голодному не понимает	189
31. «Рукописи не горят»	210
32. Отступление: о загробном мире	217
33. Нож и молния	224

Александр Зеркалов
ЭТИКА МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Редактор В.В.Петров
Художественный редактор Т.О.Семенова

*В оформлении использован
фрагмент фрески Джованни да Милано
«Рождение Марии», 1365 г.*

Зеркалов А.

3 57 Этика Михаила Булгакова / Александр Зеркалов. —
М.: Текст, 2004. — 239 с.

ISBN 5-7516-0409-1

Книга Александра Зеркалова посвящена этическим особенностям творчества Булгакова, которые рассматриваются в свете литературных, политических и бытовых реалий 1937 года, когда шла работа над последней редакцией «Мастера и Маргариты». По Зеркалову, булгаковский «роман о дьяволе» — это своеобразная шарада, отгадки к которой находятся как в социальном контексте 30-х годов прошлого века, так и в книжных источниках знаменитого романа.

УДК 821.161.1

ББК 84(2Рос-Рус)6-44

Лицензия ИД № 03308 от 20.11.2000

Подписано в печать 13.05.04. Формат 84 × 108/32.

Усл. печ. л. 12,60. Уч.-изд. л. 13,29.

Тираж 3500 экз. Изд. № 498.

Заказ № 3400

Издательство «Текст»

127299 Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 7/1

Тел./факс: (095) 150-04-82

E-mail: textpubl@mtu-net.ru

<http://www.mtu-net.ru/textpubl>

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200 г.Можайск, ул. Мира, 93

КОЛЛЕКЦИЯ / **ТЕКСТ**



После гекатомб 1937 года все советские писатели,
в сущности, писали один общий роман:
в этическом плане их произведения неразличимо
походили друг на друга. Роман Булгакова —
удивительное исключение...

Александр Зеркалов



ISBN 5-7516-0409-1



9 785751 604097