

АЛЛА АРЛЕТТ АНТОНЮК

Булгаковские мистерии

«МАСТЕР И МАРГАРИТА»
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ
ОЧЕРКИ ПО МИФОПОЭТИКЕ.
ЧАСТЬ III



Алла АНТОНЮК

**Булгаковские мистерии. «Мастер
и Маргарита» в контексте
русской классики Очерки
по мифопоэтике. Часть III**

«Издательские решения»

Антонюк А. А.

Булгаковские мистерии. «Мастер и Маргарита» в контексте русской классики Очерки по мифопоэтике. Часть III / А. А. Антонюк — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-964728-3

Мистическое путешествие Мастера, русского Фауста, в советской Москве 20-х гг., который задумал переосмыслить Евангелие, — сюжет «Мастера и Маргариты». Не удивительно ли, что у Толстого Анна и Вронский, путешествуя по Италии, тоже не обходят этот главный сюжет всемирной истории — предательство Христа Пилатом: в Италии художник Михайлов, совсем как булгаковский Мастер, создает шедевр на тот же библейский сюжет. Простое сюжетное совпадение или проникновение одного Мастера в тайны мастерства другого?

ISBN 978-5-44-964728-3

© Антонюк А. А.
© Издательские решения

Содержание

Часть 1. Таинственный визитер	6
Глава 1. Москва – Рим – Иерусалим	7
Мессия и римский прокуратор Понтий Пилат	7
Путешествие Мастера и Маргариты в «пятом измерении»	14
Путешествие Анны и Вронского по Италии	19
Глава 2. Евангелие и «антиевангелие»	25
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Булгаковские мистерии «Мастер и Маргарита» в контексте русской классики Очерки по мифопоэтике. Часть III

Алла Арлетт Антонюк

*Опять беру чернильницу с бумагой
И стану вновь я песни продолжать.
Пушкин А. С. «Тень Фонвизина» (1813)*

© Алла Арлетт Антонюк, 2019

ISBN 978-5-4496-4728-3 (т. 3)

ISBN 978-5-4496-4729-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

«Зачем же ты пришел...?»

Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы»

Увидеть вздумал мир земной.

А. С. Пушкин. «Тень Фонвизина» (1815)

Часть 1. Таинственный визитер Неузнанный Христос и неузнанный Антихрист

Уедем в те края,
Где мы с тобой не разлучаться сможем...

Ш. Бодлер
«Приглашение к путешествию» (1853)

В обитель дальнюю трудов и чистых нег.
А. С. Пушкин. «Пора, мой друг, пора!» (1834)

Глава 1. Москва – Рим – Иерусалим Мистическое путешествие Мастера и Маргариты

Мессия и римский прокуратор Понтий Пилат в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Невидимый прокуратором город...
М. Булгаков. «Мастер и Маргарита» (гл. 19)

В последней главе своего романа «Мастер и Маргарита» Булгаков создает необыкновенную космогоническую картину потустороннего пейзажа и рисует путешествие своих героев на фоне этого грандиозного пейзажа с его хрупким равновесием, готовым разрушиться даже от человеческого голоса: «Вдруг пронзительно крикнула Маргарита... и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в *бездну*, оглашая горы грохотом» (гл. 32).

Этот необозримый мир Преисподней в виде *бездонной пропасти*, разверзнувшейся где-то прямо под Иерусалимом (Ершалаимом) тысячи и тысячи лун назад, как и дантовский ад, населен у Булгакова грешниками. Маргарита видит там «тень» Понтия Пилата, которого вот уже около двух тысяч лет там – в аду – терзает бессонница, когда приходит полная луна, мучая не только его самого, но и его верного пса. Понтий Пилат мучается за трусость – самый тяжкий грех в том аду, который создан Булгаковым аналогично дантовскому. Верный пес не виновен, но вынужден тоже страдать вместе со своим хозяином. Созерцая эту картину ада, Маргарита хочет просить за Пилата, как она просила за Фриду, но *повелитель «теней»* – Воланд, дьявол и антихрист, только смеется – совсем как у Пушкина в его «Набросках» декабря 1821 года (предположительно к замыслу о Фаусте – этой новой версии *Фауста и Маргариты*, задуманной Пушкиным, но так и оставшейся лишь в черновиках):

Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких...
.....
...где <грешника> внимая стон, —
Ужасный сатана хохочет.

А. С. Пушкин. «Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Всегда чутко улавливающий мотивы Пушкина, Булгаков и в своем романе рисует аналогичную пушкинской картину ада, помещая своих героев в трансцендентное («пятое измерение») – «вдали тех пропастей глубоких». Картина ада, созданная им в «Мастере и Маргарите» в эпизоде в аду, действительно сродни пушкинской. Здесь Маргарита тоже «внимает стон» грешника Понтия Пилата (терзающегося «в муках вечных и жестоких») и взывает к милосердию дьявола Воланда: «Отпустите его <грешника Понтия Пилата>, – просит Маргарита крича, и от ее крика рушатся скалы, и нельзя сказать, был ли это грохот падения или грохот *сатанинского смеха*. Как бы то ни было, Воланд *смеялся*, поглядывая на Маргариту. – Повторяется история с Фридой? – сказал Воланд, – но Маргарита, здесь не тревожьте себя. Все будет правильно, на этом построен мир» (гл. 32).

Так на чем же построен мир у Булгакова? На какой тайне, которой не знает Маргарита?

Смерть примиряет у Булгакова всех и вся. В созданной им «розе миров», представленной в этой космогонической картине, встречаются у него все герои, все эпохи, все зло и все

добро на земле. Мастер и Маргарита видят под собой и Небесную Москву («город с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле», который «соткался» позади них), и впереди – Небесный Иерусалим (Ершалаим): «Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом» (гл. 32).

Тема ожидания мессии (пророка) («...я путешествую из города в город»; гл. 2). В религиозно-мифологических представлениях иудаизма и христианства Мессия – это посредник между богом и людьми, это идеальный царь эсхатологических времён, провиденциальный устроитель вечных судеб «народа божьего». Роль мессии – ввести человечество в Мессианскую эру – эру добра, милосердия, любви и гармонии (мессия – в греч. транскрипции Μεσσίας от *евр.* māḏījah, *арам.* Mēḏījha – «помазанник», что в переводе на греческий – Христос (Χριστός).

Человечество постоянно живет в ожидании возвещения новой истины и в ожидании *пришествия мессии* (по старозаветному преданию) и *второго пришествия* (по новозаветному преданию), которое Достоевский делает сюжетом своей вставной поэмы о Великом инквизиторе в романе «Братья Карамазовы». Михаил Булгаков подхватывает у Достоевского как саму идею *вставного романа*, так и идею «второго пришествия», вместе с тем, как сюжета своего романа «Мастер и Маргарита».

Христос (мессия) как Посланник Божий явился на землю с целью искупления человеческих грехов, заполнивших землю. Но он придет (еще только раз в этот мир) в окончательные времена, чтобы изменить несправедливую историю, победить зло и свершить Суд над живыми и мертвыми. «О дне же сем и часе не знает даже и сын, токмо лишь отец мой небесный», – изрек он сам <Христос>, будучи еще на земле <в облике человеческом>. «Пятнадцать веков уже минуло тому, как он дал обетование прийти во царствии своем. <...>. Но человечество ждет его с прежнею верой и с прежним умилением», – напоминает Иван Карамазов Алеше об идее *второго пришествия*, предвывая свой рассказ о написанной им в молодости *легенде о Великом инквизиторе* (Кн. 5:V).

Основываясь все на тех же эсхатологических представлениях иудаизма и христианства, что и Достоевский, Булгаков подхватывает этот мотив – «явления <Христа> в мир» и вводит его в свой роман (также используя прием вставной легенды), но роман Булгакова описывает не только приход в мир мессии Иешуа, бродячего философа (которого мы знаем по евангелию как Христа), но и «явление в мир» вечного антагониста Христа – дьявола, о явлении которого в мир повествуют многочисленные народные апокрифы, представляющие дьявола «обезьяной Бога», ревностно оспаривающего у Христа право суда над людьми.

Иван Карамазов у Достоевского замечает, что дьявол при этом «не дремлет». Пока народы находятся в ожидании, он вводит людей в томление, которое сменяется у них сомнением: «**Но дьявол не дремлет**, и в человечестве началось уже сомнение в правдивости этих чудес <Христа> » («Братья Карамазовы», Кн. 5:V).

Сама сентенция Достоевского «дьявол не дремлет» – явно пушкинская, она звучит еще в «Гавриилиаде»: «Но старый враг, не дремлет Сатана. /Задумал он...». А то, что дьявол «задумал» на самом деле, придя в мир людей, реализует не только Пушкин в «Гавриилиаде», но и Булгаков своими фантазиями в «Мастере и Маргарите».

«Увидеть вздумал мир земной...» – это также пушкинская идея о путешествии души – усопшего поэта Фонвизина – из Преисподней в российский город Петербург, реализованная им в «Тени Фонвизина» (1815) в жанре менипповой сатиры:

«Позволь на время удалиться», —
Владыке ада молвил он <Фонвизин>...

А. С. Пушкин. «Тень Фонвизина» (1815)

Когда Булгаков в «Мастере и Маргарите» рисует современную ему Москву, фантазии его в отношении *идеи «второго пришествия»* разворачиваются самым неожиданным образом. Победить зло и свершить «суд над живыми и мертвыми» вместо ожидаемого веками Христа является у него сам Дьявол (Антихрист, что в переводе с греческого, собственно, и означает «вместо Христа»).

Самое первое пребывание Мессии на земле мы видим у Булгакова во вставном романе (в романе *о Понтии Пилате*, созданном Мастером). Таким образом, в одной параллели романа – «ершалаимских» главах – речь идет о *первом пришествии* Христа («...этот мессия, которого они вдруг стали ожидать в этом году!»; гл. 25), а в другой параллели – «московских» главах, – тщательно зашифровывая, Булгаков повествует о *втором пришествии*, но только не Христа, а *Дьявола-Антихриста*, делая его «явление» сюжетом всего своего романа «Мастер и Маргарита». Булгаковская Москва и одновременно вселенский Иерусалим-Ершалаим (священный и «ненавидимый прокуратором город») становятся в «Мастере и Маргарите» местом вселенской мистериальной драмы.

В библии и апокрифах, а также их литературных обработках, пришельцы из потусторонних миров Антихрист и Христос («Царствие мое не от мира сего»), вечные враги друг друга, путешествуя по миру людей, несут в этот мир свою тайну, оставаясь, однако, не узнаваемыми миром до поры до времени таинственными незнакомцами. Идея нисхождения, «явления героя» из потустороннего мира в мир людей (так называется и одна из глав романа Булгакова), волновала еще Пушкина, а впоследствии Достоевского, найдя у него свое воплощение в названиях двух гениальных романов: «Идиот» и «Бесы». Князь Мышкин («Князь-Христос») и Петр Верховенский («сей надменный бес»), как вечные антиподы – Христос и Антихрист – объединяют в некий диптих эти два романа великого писателя (в некотором смысле булгаковский «душевнобольной философ» – это, собственно, есть перифраз «идиота» Достоевского).

Булгаков объединил обе линии – Христа и Антихриста – в одном романе. Вслед за библейскими персонажами и героями апокрифов в его «Мастере и Маргарите» вечные антиподы – Христос и Антихрист то снова спускаются в Преисподнюю, то восходят на Голгофу, прокладывая одновременно дороги духовного пути для любимых булгаковских героев – Мастера и Маргариты.

Пророческие трубы мессии («труба мессии, которого здесь ожидают, прозвучит...»). Для христианской традиции, для которой идея Мессии явилась изначально формообразующей и стержневой, Мессия – это Иисус Христос (*греч.* Христос – это перевод ивритского *Машиах, mādījah* – помазанник, Мессия). Когда Булгаков называет своего героя-мессию *Йешуа га-Ноцри* (перифраз Иисуса из Назарета), он придерживается фонетической традиции произношения имени Иисус на иврите – то есть, в иудаистской традиции, в которой Иисус Христос и означает Иисуса Мессию – *Йешуа га-Машиах* или *Йешуа га-Ноцри* – Иисус из Назарета. В период написания романа Булгаков изучал не только иврит, но и тексты Евангелий и многочисленные исторические источники об Иудее начала эры, изучив также неканонические толкования евангелия – апокрифы. Все эти глубокие изыскания явно отразились у него в темах диалогов его героев.

Например, Афраний, тайный агент Пилата, говоря с Пилатом о своеобразных обычаях иудеев, отличных от обычаев римской веры, упоминает о трубе мессии («труба мессии, которого здесь ожидают, прозвучит...»). Согласно иудаистской (но впоследствии также и христианской) эсхатологии, мессия придет, когда об этом «возвестит труба». В иудаизме *трубить в шофар* – это символ, провозглашающий «воскресение из мертвых».

Эсхатологический образ *возвещающей трубы* существует в иудаистской вере в трех ипостасях: **Первая труба, Последняя труба и Великая труба**, каждая из которых имеет определенный день праздника в еврейском календарном году. *Первая труба* провозглашала, что Бог обручил Себя с Израилем (об этом провозглашалось на празднике Пятидесятницы; Исх.

19:19). «При *Последней трубе*», как об этом упоминал и апостол Павел, произойдет воскресение из мертвых. *Великая труба* была вестником нового возвращения Иешуа на землю (Мат. 24:31). В этих представлениях *Первая и Последняя трубы* родственны также образу двурогого овна, который, по ветхозаветному преданию, стал заместительной жертвой Исаака, как в Новом Завете Иешуа (Иисус) стал заместительной жертвой человечества через Свою смерть. Есть сказание, что левым рогом этого овна (*Первая труба*) трубили на горе Синай, а его правым рогом (*Последняя труба*) будут трубить, возвещая *второе пришествие* Мессии. Апостол Павел писал, что без Мессии, Воскресшего из мертвых, наша вера тщетна (1 Кор. 15:14).

Явление пророка в иудейский город («Пришел я в Ершалаим... через Сузские ворота»). В Ершалаим, «ненавидимый прокуратором город» (прототипический иудейский Иерусалим – место осуждения и распятия Христа-спасителя, место сосредоточия вселенских сил Добра и Зла, вселенской мистериальной драмы) приходит у Булгакова и любимый герой Мастера – пророк и мессия Иешуа Га-Ноцри с проповедью своей истины: «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» (гл. 2). Это, по сути, перифраз из библии из главы о суде над Христом – во время суда лжесвидетели признавались перед Синедрионом: «...мы слышали, как он говорил: «Я разрушу храм сей рукотворенный, и через три дня воздвигну другой, нерукотворенный». «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине; всякий, кто от истины, слушает голоса моего,» – так говорит Иисус Пилату в Евангелии от Иоанна.

Мессианская идея Христа – нести истину народам «с миром и крестом» звучит и у Пушкина в его «Путешествии в Арзрум»: «Разве истина дана для того, чтобы скрывать ее под спудом. Мы окружены народами, пресмыкающимися во мраке детских заблуждений, – и никто еще из нас не подумал препоясаться и идти с миром и крестом к бедным братьям, донныне лишенным света истинного» (А. С. Пушкин. «Путешествие в Арзрум». *Отрывок из ранней редакции*).

В булгаковском мессии, воплощающем «свет истинный» («...возле того столбом загорелась пыль»; гл. 2), безусловно, угадывается Христос из библейских писаний, казнённый и пострадавший в Иерусалиме во имя провозглашенной им истины о свободе совести и выкупивший своей смертью человечество у дьявола. «...Верно ли, что ты явился в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпою черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку?» (гл. 2) – боязливо и с презрением к «черни» вопрошает у Булгакова Понтий Пилат Иешуа, подозревая в «арестанте из Галилеи» пророка и мессию, так ожидаемого иудейским народом в Ершалаиме. Действительно, по библейскому преданию, Иисус въехал в Иерусалим на молодом осле в сопровождении своих учеников под радостные возгласы толпы «Осанна! Осанна!» Но когда у Булгакова Пилат спрашивает Иешуа, верно ли то, что он «через Сузские ворота верхом на осле» въехал в город, тот отвечает, что у него «и осла-то никакого нет». Пришел он в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком и в сопровождении только одного ученика – Левия Матвея (никто ему ничего не кричал, так как никто его тогда в Ершалаиме не знал). Булгаков предлагает здесь свое видение библейских мотивов.

О будущем Царствии Божиим, о Спасении грешников, о загробном воздаянии праведным и грешным Иешуа вещает у Булгакова по-своему, в отличие от Священного Писания – в аллегориях, которые стали литературными обработками изложения евангельских истин. Но все эти детали разночтений с библией говорят лишь о том, что не только Христа из Священного Писания можно «угадать» в булгаковском мессии. Литературно-художественные реминисценции сплетены у Булгакова с аллюзиями и на реальных людей – и не только с Л. Толстым, отлученным от церкви, но и с Достоевским, стоявшим на эшафоте. Образ Иешуа бесспорно связан у Булгакова с реальными биографиями легендарных личностей, в первую очередь, одна из которых – русский писатель и учитель Булгакова – Лев Николаевич Толстой с его концепцией «непротивления злу насилием» (Булгаков рефреном повторяет на протяжении всех диа-

логов Иешуа толстовскую сентенцию – «люди добры», которая, собственно, является основой толстовской, а по сути, – христовой истины).

Хотя булгаковский Иешуа, в отличие от Иисуса, имеет только одного ученика, автор «Мастера и Маргариты» сумел провести свою мысль о том, что и одного человека в поколении, воспринявшего некую идею, достаточно, чтобы эта идея зажила в веках. Не случайно также у Достоевского «светлейший» князь Мышкин, герой романа «Идиот», носит имя Льва Николаевича. В странном плаще-хламиде и сандалиях на босу ногу спустившийся с Альпийских гор Швейцарии и произнесший в салонах Москвы и Петербурга свои непостижимые речи, князь Мышкин («Князь-Христос») также угадывается не только в русских лаптях и косоворотке Толстого, но и в застенчивой улыбке булгаковского мессии в голубом хитоне. Внутреннее переживание Царствия Божия не как мечты или утопии, а как *высшей реальности* свойственно булгаковскому Иешуа (как и князю Мышкину у Достоевского – Князю Христу). Можно сказать об обоих героях, что они живут как бы в предстоянии Царства истины.

Параллель между «светлейшим князем» Мышкиным Достоевского и повелителем Света Иешуа, коим он оказывается в конечной ипостаси у Булгакова (в заключительных главах романа), можно было бы проводить нескончаемо долго, если бы не существенная концептуальная разница в задумке этих героев двух авторов – любимых авторами героев двух романов о «пришествии мессии». Разница все-таки в том, что в романе Достоевского «светлейший князь» не был противопоставлен силе государственной власти, угрожавшей ему смертью. В концепции романа Достоевского «Идиот» мы не найдем конкретного столкновения *мессии и власти* (эта тема лишь отголоском звучит в рассказе князя о виденной им казни заключенного). Князь Мышкин всего лишь второстепенное реминисцентное ответвление для образа Иешуа у Булгакова. Скорее, другая историческая фигура – Сократ, несправедливо осужденный и казнённый в Риме за возвещание своей истины, какой он видел её в свою эпоху – античного, дохристианского мира, несет черты сильной фигуры и личности, противопоставившей властям свою новую истину о человеке (какой провозглашает её также и бродячий философ Иешуа у Булгакова).

«Демон» Сократа. Сократ утверждал, что обладал неким внутренним «демоном», который иногда отклонял его, как некий внутренний голос, от того, что он намерен был сделать, (но никогда этот голос не принуждал его к чему бы то ни было). По собственному признанию философа, его поступки в самых важных случаях определялись этим «демоном». Внутренний голос, в частности, запрещал ему заниматься государственными делами. Философ беседовал со всеми, кто хотел его слушать, но только как частное лицо. За свои воззрения Сократ поплатился судом и казнью, как и Христос. На суде Сократ в полной мере продемонстрировал верность собственным убеждениям (своему «демону») и независимость суждений (можно, пожалуй, считать, что этот «демон» и есть то новое «божество», о котором речь шла в обвинении суда). Сократа судил Ареопаг, отделение особого суда (в составе более 500 человек), призванный разбирать дела о политических и государственных преступлениях. Ареопаг устанавливал виновность подсудимого и определял меру наказания. Сократ был признан виновным (незначительным большинством в три голоса) и осужден на казнь. Недаром Сократа признают предтечей Христа.

Отголоски того, что вопрос о личности мессии (как в иудаизме, так и в христианстве) остается открытым, ощущается и в романе Булгакова. По верованиям иудеев известно лишь, что он – Машиах бен Давид (Мессия, сын Давида), но существуют версии и другого происхождения мессии (на иврите слово «машиах», означающее «помазанник», приняло в греческом произношении форму «мессиас», а в переводах с греческого на другие языки – «христос»). Согласно библейскому определению, мессия должен был быть выходцем из «дома Давидова», т. е. из рода израильско-иудейского царя Давида. Для христианской традиции идея Мессии как

сына (потомка) Давидова также явилась изначально формообразующей, стержневой, и этим Мессией был признан именно Иисус Христос, известный также среди иудеев как Йешуа га-Ноцри (Иисус из Назарета).

Но если возможно заявить, что Христа (Йешуа га-Ноцри), который прошел через казнь, в реальности не существовало (так утверждает у Булгакова и большевистский редактор Берлиоз), то древнегреческий философ Сократ, осужденный и казненный Ареопагом (эллинистическим Синодромом), существовал реально и, также как и Христос, мог стать прототипом бродячего философа Йешуа у Булгакова. Даже некоторые отцы Церкви учили, что Сократ и другие мудрецы античности были христианами еще до Христа, что все истинное и прекрасное, что есть в христианстве, уже тогда незаметно, диффузным образом, проникало в сознание людей и уже жило в мире. Эпоха Сократа была эпохой подготовки человечества к восприятию Евангелия.

Проповедь Йешуа у Булгакова заключается в том, что *все люди добрые* – «злых людей нет на свете», есть только очень «несчастливые». К слову, которое принес в мир Иисус Христос и воплощением коего Он сам явился, это имеет отношение весьма косвенное и опосредственное. Зато та «благая весть», с которой пришел к людям Йешуа Га-Ноцри у Булгакова, имеет прямое отношение к идее Сократа об истине, именно эта аллюзия у Булгакова – есть доминантная составляющая образа Йешуа Га-Ноцри.

Сократ – Христос; Йешуа – Иисус («Я не знаю, кто ты, <...>: ты ли это или только подобие *Ego*»). Безусловно, Булгаков «подсвечивает» образ Йешуа системой обширных историко-культурных и литературных реминисценций. Трудно не заметить в происхождении имени «Йешуа» фонетическую трансформацию от «Иисус», как и в происхождении имени «Христос» (Christus) перестановку букв в латинском написании «Socrates» (Сократ). При всей, на первый взгляд, абсурдности этого предположения, нельзя не отметить, что в древности такой способ кодирования текстов реально существовал и применялся для тайнописи сакрального. Вводя в свой роман имя *Йешуа* вместо *Христос*, Булгаков словно восстанавливает этот старый обычай мастеров древней тайнописи.

Вполне есть основание считать, что булгаковский образ Йешуа происходит из сближения им образа Христа с Сократом. Сократ, который предпочитал вести свои речи и диалоги, прогуливаясь со своими учениками в саду, никогда не записывал их на бумаге, опасаясь искажения мысли. Эта тема *прогулок с Сократом* звучит и у Булгакова в дерзком приглашении Йешуа к прогулке с прокуратором: «Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе. <...> Прогулка принесла бы тебе большую пользу, а я с удовольствием сопровождал бы тебя. Мне пришли в голову кое-какие новые мысли, которые могли бы, полагаю, показаться тебе интересными, и я охотно поделился бы ими с тобой, тем более что ты производишь впечатление очень умного человека» (гл. 2).

Очень силен также у Булгакова в романе еще один мотив, который связывает образ Христа с образом Сократа, которого считают первым христианином времен античности. Тема *мысли, искаженной на бумаге*, тоже возникает у Булгакова в диалоге Понтия Пилата и Йешуа, который, как и Сократ, был также противником записывания своих мыслей (известно, что за Сократом записывал его мысли его ученик Платон, который, сделав Сократа героем своих произведений, вложил записанные им мысли в его уста). По словам Диогена Лаэртского в его книге о Платоне, Платон написал о Сократе много такого, чего тот и вовсе никогда не говорил (об этом есть также в статье «Сократ» в словаре Брокгауза и Ефрона, который был, как известно, настольной книгой Булгакова): «Сам Сократ, говорят, послушав, как Платон читал «Лисия», воскликнул: «Клянусь Гераклом! Сколько же навывдумал на меня этот юнец!» (Лаэртский Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1979, с. 160)

Иешуа у Булгакова тоже признается Пилату, что он неправильно понял его будущим учеником Левием Матвеем, поскольку тот неверно записывает за ним его мысли: «...ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там написано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал» (гл 2).

Сократ (как и Иисус, в свое время) отказался заранее готовить свою защиту и подчинился воле божией, согласившись с распятием. Он стремился умереть до кульминации прегрешений мира. Оба они (и Иисус, и Сократ) несли новую религиозность, новое понимание прежней религии: духовное, отделенное от текстов и мифов. Иисус исполнял Писание, Сократ – Законы Афин. Оба были осуждены несправедливо, зная о приговоре заранее. Пилат предложил Синедриону отпустить Иисуса по случаю Пасхи. Сократу предложили уплатить штраф и отправиться в изгнание. То есть, обоих пытались не осудить, но они сами шли на казнь. Сторонники Сократа предложили 30 слитков серебра в уплату штрафа. Иуда Искарриот получил, как известно из Писания, 30 серебряных монет.

Предтечей христианства в античности явился именно Сократ, который отказался «признать судебную власть народа». Булгаков не случайно вкладывает в уста Иешуа слегка перефразированные изречения Сократа. Слова о том, кто может «перерезать волосок», на котором держится его жизнь, которые, скорее всего, напоминали Пилату именно «диалектику Сократа».

Иешуа Булгакова имеет немало общего с Сократом. Он бродячий философ и мессия, он пророк, которого так ожидает иудейский народ в Ершалаиме. Но он же и герой вселенской мистерии, вселенской драмы (*Divina Comedia*, по Данте) и он же повелитель Света в Верхних Мирах, каким предстает Он в окончательной ипостаси в самом конце романа Булгакова. Поэтому Иешуа – герой сразу двух романов у Булгакова – в том числе, и «Романа о Понтии Пилате», написанного Мастером, и этот роман в структуре «Мастера и Маргариты» – как основного текста – играет роль «романа в романе» как его подтекста.

Тайна за семью печатями («О, как я угадал! О, как я все угадал!»). Итак, роман безымянного Мастера как подтекст романа «Мастер и Маргарита» содержит очень важную тайну и должен ответить на вопрос: «Зачем же ты пришел...?» Этот вопрос, который задает Христу Инквизитор в *Легенде об Инквизиторе* Ивана Карамазова в романе Достоевского мог бы быть обращен и к Иешуа, пришедшему в Ершалаим – в *романе Мастера о Понтии Пилате* (да это также и вопрос к самому Воланду в отношении его целей пришествия в Москву).

Роман Мастера о Понтии Пилате как подтекст «Мастера и Маргариты» очень важен для всех булгаковских героев, так как содержит тайну, которую дьявол держит за семью печатями. Между тем, тайна эта – это *тайна искупления* (которую упорно не замечают критики в романе Булгакова): «**Кто-то отпускал на свободу** мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя <Понтия Пилата> » (гл. 32). Этот загадочный «Кто-то» – и есть у Булгакова сам Иешуа – с его истиной «непротивления злу насилием», не множачий зла, не преумножающий его в мире, а «отпускающий на свободу» даже грешную душу, получившую тем самым спасение *Его* искуплением. Дьяволу остается только донести эту благую весть – о прощении и прекращении греховных мук Понтия Пилата (когда булгаковская Маргарита хочет просить Воланда за него): «Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил Тот, с кем он так стремится разговаривать» (гл. 32). Дьявол сообщает *благую весть* об окончательном решении владыки Света – распятого и казненного Иешуа, но как мы узнаем об этом в конце романа, наделенного властью верховных решений и пребывающего где-то в Верхних Мирах.

В последней сцене романа герои Булгакова видят, как Воланд, повелитель Тьмы (нижних миров, темной преисподней), исполнив свою миссию, оставляет Мастера и Маргариту, проваливаясь туда, откуда, собственно, он и возник – в самую бездну преисподней: «Тогда черный

Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита» (гл. 32). Бесконечно осмысливая миссии своих героев, Булгаков в последнем варианте своего романа проводит окончательную границу между владениями Воланда и Иешуа (Христа и Антихриста), что также в совершенном соответствии и с традиционной христианской космологией (как и с её гётевским и дантовским прочтением). Это также и в соответствии с пушкинским прочтением вселенского значения *страдания на кресте* «Того, чья казнь весь род Адамов искупила» (А. С. Пушкин «Мирская власть»; 1836)

Задачей дьявола во все времена было не признать правомерным акт искупления человечества Христом. И только сатана Воланд у Булгакова впервые за многие годы существования человечества на земле, именно после посещения Москвы, смиряется с этой участью и вынужден признать акт искупления Иешуа устанавливающим особую гармонию в мире.

Путешествие Мастера и Маргариты в «пятом измерении»

Лети, спеши в священный град востока...

.....
*Держись, держись всегда прямой дороги,
Ведь в мрачный ад дорога широка.*

А. С. Пушкин. «Монах» (1815)

«Страшный путь отверст». Прежде чем Воланд покинул своих Мастера и Маргариту, накануне он – по окончательному решению Иешуа – владыки Света, – приготовил им их «вечную обитель». Топонимика того пространства, в котором Мастер и Маргарита должны будут обрести свой новый «дом», – очень узнаваема у Булгакова: мы видим некое пространство на пути к Небесному Иерусалиму («священному граду востока», говоря словами Пушкина, герой которого тоже путешествовал в Ерусалем). Оно «соткалось» у Булгакова всё из тех же узнаваемых потусторонних пейзажей Пушкина, которые представлены у него в картине полета святого монаха Панкратия в Ерусалем («Монах»; 1815). При этом в карте странствий героя-монаха угадываются у Пушкина «правый» и «неправый путь» – с одной стороны, прямая и узкая дорога («Держись, держись всегда прямой дороги»), ведущая прямо к Свету (Небесному Иерусалиму); с другой стороны, непрямая, но широкая дорога, ведущая прямо в ад («в мрачный ад дорога широка»). Булгаков усваивает эту топонимику через многие пушкинские потусторонние пейзажи, в том числе, и через те локативы, которые Пушкиным указаны в «Монахе» (1815).

Мастеру и Маргарите не по пути с Воландом, который летит «узкой» дорогой через узкое ущелье ада («черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал»; гл. 32), а Мастер и Маргарита продолжают свой путь дальше, и на этом пути мы встречаем как раз те узнаваемые потусторонние пейзажи Пушкина, которые окружали и Татьяну Ларину в её снах, когда переступая границу миров, она переходила через свой «гибельный мосток»:

*Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
Положенный через поток.*

«Евгений Онегин» (5:XI)

В полете Мастера и Маргариты их дорога напоминает нам и о тех локусах, которые окружали пушкинскую Людмилу в поэме «Руслан и Людмила» (1820), когда похищенная невеста, стремительно переносясь через неведомое пространство в объятиях Колдуна Черномора, очутилась в царстве черного мага:

Страшный путь отверст:
Высокий мостик над потоком
Пред ней висит на двух скалах.

«Руслан и Людмила» (1820)

Переживая своё восхождение в Верхние Миры, булгаковские Мастер и Маргарита оказываются в подобных же локусах, напоминающих пушкинские: «Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменистый *миистый мостик*. Он пересек его. Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дороге» (гл. 32).

Это пространство, нарисованное Булгаковым, напоминает также Чистилище Данте в «Божественной комедии», автор которой также «отказал» своим «вечным любовникам» в Свете (то есть, в пребывании в самых Верхних Мирах), поместив их в Чистилище (или даже в Ад). Во втором круге Дантова Ада мы найдем и Париса с Еленой, соблазненной и похищенной им у законного супруга, как и несчастных Паоло и Франческу, «погубленных жаждой наслаждений». «Вечный дом» Мастера и Маргариты, который они заслужили, находится тоже, очевидно, где-то горе Чистилища, где они будут готовиться к грядущему вознесению на Небо, как сам Данте со своей возлюбленной Беатриче.

В поэтике Булгакова новый *небесный дом* его героев-любовников – это почти чеховская усадьба, об утрате которой так сожалели и плакали чеховские герои. И поскольку уж такая ночь (почти шекспировская), когда исполняются все грезы и желания, дьявол Воланд (который все же немец по происхождению) своеобразно реализует у Булгакова русскую мечту (почти маниловскую), но не забывает и о грёзах души Фауста (земные скитания которого оказались так близки русской романтической душе Мастера): «О, трижды романтический Мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда. Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет. По этой дороге, мастер, по этой» (гл. 32). Так дьявол у Булгакова осуществляет свой призыв, который тоже сродни пушкинскому в «Евгении Онегине» – выразившийся в строчках из старинного романа: «Приди, приди в чертог златой!» (2:ХII).

В последней главе романа «Мастер и Маргарита» мы узнаем, что решение о последнем пристанище героев (и в этом также просвечивает «тайна искупления») исходит даже не от самого Воланда: «Маргарита Николаевна! Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и *то, о чем просил Иешуа за вас же*, за вас, – еще лучше» (гл. 32). В этом явно ощущается единство противоположностей («глубинное единство») и таинственная связь между Иешуа (Христом) и Воландом (Антихристом). Действительно, судьба человека не может окончательно разрешиться, если не будет решен спор между силами Добра и Зла, Христом и Антихристом – сыновьями Бога и Дьявола. У Булгакова силы Добра и Света, то есть, сам Иешуа (в своей последней ипостаси – представленный как повелитель Света) вступает за Мастера и Маргариту. Воланд получает «распоряжение от Иешуа» относительно их судьбы (и этот мотив мы можем обнаружить у Булгакова уже в его самых ранних редакциях романа). «Разве вам могут велеть?» – удивленно спрашивал Воланда Мастер, по-иному представляя себе его могущество.

«Тайна искупления», содержащаяся в подтексте романа (в «ершалаимских главах» о казни) и создает в романе Булгакова впечатление, что Воланд и Иешуа – персоны единственные со знанием конечной истины в пределах романа. Мы словно присутствуем при конце всемирной истории и воплощении идеи о примирении Дьявола с Богом (которое есть также дуалистическое учение древнегреческого философа Оригена, выдвинувшего его, а также учения

альбинойцев и манихеев, утверждавших, что неподвластно Богу то, что касается земли и давно находится в ведении Дьявола). Если у Достоевского Великий инквизитор, смирившийся с властью дьявола на земле и осуществляющий его наместничество, восклицает перед Христом: «Зачем же ты пришел...?» – и готов сжечь Христа на костре вместе с другими еретиками, то у Булгакова все то, что находится в ведение дьявола, имеет даже свою гармонию и порядок: «Все будет правильно, на этом построен мир» (гл. 32). Это одновременно также и отголосок пушкинской космологии в аду с изображением в ней некоего «покоя» и «порядка»:

– Так вот детей земных изгнать?

Какой *порядок и молчанье!*

Какой огромный сводов ряд.,

А. С. Пушкин

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

...там, где все блистает

Нетленной славой и красотой,

Где чистый пламень пожирает

Несовершенство бытия...

А.С. Пушкин. *«Таврида» (1822)*

Такое понятие как «покой», которое так часто упоминается в романе Булгакова, быть может, и есть воплощенная им идея Пушкина о преисподней как месте изгнания «детей земных» с ее «покоем» и справедливым «порядком» («Какой *порядок и молчанье!*»), которые, в свою очередь, есть и масонская эсхатология, и древняя идея (еретическая идея Оригена) о конечном примирении Бога и Дьявола (Христа и Антихриста – их сыновей). Отсюда и у Булгакова такое единство заступничества его героев – Мастера и Маргариты – одновременно и владыкой Света Иешуа, и дьяволом Воландом.

Архетип «вечного дома» (Пушкин – Бодлер – Булгаков). («Смотри, вон впереди твой *вечный дом*, который тебе дали в награду»). Благодаря сложившимся звездам и такому *единству заступничества* герои Булгакова пускаются в необычное *трансцендентальное путешествие*, где и обретают свой новый «дом». В этом мотиве у Булгакова отразился тот архетипический мотив, который так часто мелькает и в мировой поэзии, например, у Шарля Бодлера (1821—1867) в его стихотворении «Приглашение к Путешествию». Это мотив *путешествия души* на свою прародину («уедем в те края, где мы с тобой не разлучаться сможем») рисует поиски родственной души (которую Бодлер называет «сестра моя»):

И мы войдем вдвоем в высокий *древний дом*,

Где временем уют отполирован...

.....

Все говорит *в тиши* на языке души,

Единственном, достойном пониманья.

Ш. Бодлер. *«Приглашение к Путешествию»*

(Перевод И. Озеровой)

Следуя какому-то таинственному закону архетипа, Ш. Бодлер, описывая таинственный «вечный дом» в своем стихотворении «Приглашение к Путешествию» (1857), почти цитирует Пушкина, который в «Набросках к замыслу о Фаусте» (1821) представляет свой концепт преисподней: «Какой *порядок и молчанье!*». И у Ш. Бодлера мы находим подобное описание:

Там все лишь – *порядок* и красота,

Роскошь, *спокойствие* и наслаждение.

«Приглашение к Путешествию» (1857)

(Перевод наш – А.-А. А.)

Là, tout n'est qu'*ordre* et beauté,

Luxe, *calme* et volupté.

C. Baudelaire. «*Invitation au Voyage*» (1857)

Там, в вечной небесной обители как мире истинном, всякая неполнота восполняется, всякая разорванность восстанавливает свою целостность, а трагедия обращается в красоту («чистый пламень пожирает //Несовершенство бытия»; «Таврида», 1822). И у Булгакова, как и у Пушкина и Бодлера, возникает также мотив *загробной встречи* героев – как победы над смертью и обыденностью и ограниченностью мира дольнего.

Очевидно, что и у Пушкина и Бодлера и Булгакова был какой-то общий единый источник (это мог быть, скорее всего, какой-нибудь масонский орденский гимн с его культом души-психеи и традицией изображения путешествия души как «*запредельного*»). Для Пушкина источником могла быть также поэзия Жуковского, которая вся дышала надеждой на стяжание Царства Божия и которая во многом испытала влияние поэзии Гёте и Шиллера. Мотив «приглашения к путешествию» венчает многие стихи и баллады Жуковского о разлученных возлюбленных и друзьях:

Есть лучший мир; там мы любить свободны;

Туда моя душа уж все перенесла;

Туда всечасное влечет меня желанье;

Там свидимся опять; там наше воздаянье.

V. Жуковский «*Песня*» (1811)

Этот же мотив мы найдем и у Пушкина в «Руслане и Людмиле» (1821):

«...Дай руку... там, за дверью гроба —

Не прежде – свидимся с тобой!»

«*Руслан и Людмила*» (1821)

«Тайна искупления» и прощение («...прощенный в ночь на воскресенье, сын короля-звездочета»). Первоначально источником мотива о «*запредельном*» *путешествии души*, ставшем поистине мировым мотивом, мог быть, безусловно, и Данте с его «Божественной комедией», провозгласившей необычную гармонию «царства тьмы», в котором тоже царит *порядок и справедливость*, поскольку каждый грешник получает там именно то, что заслужил. Более того, именно у Данте Ад, как воплощение справедливости, сочетается одновременно и с возможностью **искупления**. У Булгакова его грешники в аду тоже, как мы видели, получают прощение: и Фрида, и всадник Понтий Пилат, и Темно-фиолетовый рыцарь, испив отмеренную им меру наказания («Каждому по вере его»).

Поэтика Булгакова объединила в «Мастере и Маргарите» и космологию Данте и космологию человеческой души Пушкина, Гёте и Достоевского, в творчестве каждого из которых одинаково присутствует еще один общий образ – образ некоего *рыцаря, получившего заступничество Высших сил*:

Душу рыцаря сбирался

Бес тащить уж в свой предел:

.....

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

А. С. Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный»

Сатана Воланд тоже определил до поры до времени «в свой предел» неприкаянную душу бывшего «всадника Понтия Пилата»: «Около двух тысяч лет сидит он <„на тяжелом каменном кресле“> и спит, но когда приходит полная луна, <...> его терзает бессонница» (гл. 32). Он ... «отирает свои руки и эти самые незрячие глаза вперяет в диск луны» (гл. 32). И как вечное напоминание о содеянном грехе (как для Фриды платок, которым она удушила своего младенца), у ног Пилата вечно оставались лежать «черепки разбитого кувшина» и простиралась «невысыхающая черно-красная лужа» (гл. 32).

Но когда как окончательный приговор прозвучали слова: «Свободен! Свободен!», «горы превратили голос Мастера в гром, и этот же гром их разрушил. Проклятые скалистые стены упали <...> ...протянулась долгожданная прокуратором лунная дорога <...>. Человек в белом плаще с кровавым подбоем <Пилат> поднялся с кресла <...> по лунной дороге стремительно побежал... он» (гл. 32). Эта одна из последних сцен романа знаменует собой **акт прощения** и восхождение по некой лунной дороге. И эта булгаковская сцена в совершенном единстве с последней сценой трагедии Гёте «Фауст», где Хор ангелов, поднимаясь в небо, уносит туда с собой бессмертную душу Фауста:

К небу скорей:
Воздух свободней,
Духу вольней!

Мефистофель (оглядываясь):
Что? Как? Куда умчались? Неужели
Меня вы, дети, обманули? Ввысь,
На небеса, с добычей улетели!

.....
Кто склонит слух свой к жалобе законной,
Отдаст мне *право, купленное мной?*

И. Гёте. «Фауст»

У Гёте, в конечном итоге, Фауст получает *спасение*, как получили эту возможность *спасения* у Булгакова Мастер и Маргарита. Отправляясь туда, «где даже смерть легка» (Бодлер), булгаковская Маргарита тоже предвкушает *новую жизнь души*: «Смотри, вон впереди твой *вечный дом*, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой *вечный дом*. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься, и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Бережь твой сон буду я». – Так говорила Маргарита, идя с мастером *по направлению к вечному их дому*, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал *оставленный позади* ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя <Понтия Пилата>. Этот герой ушел *в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскре-*

сенье, сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» (гл. 32).

В ведомстве Воланда «тайна искупления» находилась до поры до времени за семью печатями (о раскрытии её вопиет гётевский Мефистофель, проигравший свой спор с Богом: «Кто склонит слух свой к жалобе законной, Отдаст мне право, купленное мной?»).

Искупление – это то, зачем приходил Мессия. Роман Мастера о казни Иешуа как искупительной казни – снова сорвал эти печати («О, как я угадал! О, как я все угадал!»). Милосердие – это то, что связует два мира – Добра и Зла, Света и Тьмы.

Так закончилась эта история Мастера – русского Фуста, – который живя в советской Москве 20-х годов, задумал переосмыслить евангельский сюжет о Христе и Понтии Пилате. А как начиналась эта история, – об этом предстоит еще долгий рассказ. Те, кто уже прочитал первую и вторую часть «Духовных путешествий героев А. С. Пушкина», – могут смело сказать, что они подготовленные для такого путешествия читатели. Для тех, кому любое путешествие – это желанное приключение, может смело пускаться в этот путь вместе с героями, созданными по особым законам художественного творчества русскими классиками – Пушкиным, Толстым, Булгаковым и Достоевским. Попытка проникнуть в эти законы – есть также необыкновенное путешествие в особый мир мифопоэтики.

Путешествие Анны и Вронского по Италии *Христос и Понтий Пилат на страницах романа Толстого Л. Н. «Анна Каренина»*

Разумеется, есть выражение чиновника в Пилате и жалости в Христе, так как один олицетворение плотской, другой – духовной жизни.

*Толстой Л. Н. «Анна Каренина»
(Часть 5; XI)*

Христос и Понтий Пилат («Но если это величайшая тема, которая представляется искусству?»; «Анна Каренина», 5:XI). Высказывание Л. Н. Толстого о Христе и Понтии Пилате в его романе «Анна Каренина» стало, на наш взгляд, ключевым для Булгакова в осмыслении им библейского эпизода *суда и казни Иисуса* и, одновременно, в художественном осмыслении самого *эпизода казни Иешуа* в «Мастере и Маргарите» (ставшего основным, как в замысле всего романа Булгакова, так и в замысле вставного романа *о Понтии Пилате*, написанного Мастером). Удивительно, что когда любимые герои Толстого Анна и Вронский путешествуют по Италии, они в своем путешествии не обходят стороной и эту самую главную тему всемирной истории – предательство Христа Понтием Пилатом. Эта тема («величайшая тема, которая представляется искусству», по словам писателя Толстого) входит и в историю отношений его героев – Анны и Вронского, тема, имевшая особое отношение к Анне, судьба которой зависела от решения чиновников, особенно самого главного чиновника в романе – ее мужа Каренина («это не человек, а машина, и злая машина, когда рассердится»).

В истории Анны не было ни Коровьева, ни Азazelло, которые бы помогли ей свободно *вылететь из окна* чиновничьего дома ее мужа, как это происходит с Маргаритой, героиней романа Булгакова, которая «покидает навек» своего мужа – государственного чиновника. Но в романе Толстого, также как и в романе Булгакова, существует одна общая художественно-композиционная деталь – существование *текста в тексте* – это история Понтия Пилата, которая у Толстого рассказана, хотя и не языковыми средствами, а на картине русского художника, с которым Анна и Вронский знакомятся, путешествуя по Италии.

Художник Михайлов, живя в это время, также как Анна и Вронский, в Италии, писал картину, о которой среди русских путешественников шел слух, что тот создает необыкновенную картину на библейский сюжет. Показывая свою таинственную картину Анне и Вронскому, мастер Михайлов так представил ее: «Это увещание Пилатом. Матфея глава XXVII, – сказал он, чувствуя, что губы его начинают трястись от волнения» (Часть 5; XI).

Толстой пишет, что на картине можно было видеть «на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна» (5:XI). Собственно, эта же сцена – суд Пилата – стала сюжетом Второй главы «Мастера и Маргариты», которая, как об этом мы узнаем у Булгакова позже, была главой из романа о Понтии Пилате булгаковского Мастера (и которая одновременно относит читателя к главе XXVII Евангелия от Матфея, где тот воспроизводит сцену суда Пилатом, а сам евангелист Матфей под именем Левия Матвея становится затем героем булгаковского романа в романе).

И мастер Михайлов у Толстого, и Мастер Булгакова берут своим сюжетом, таким образом, один и тот же библейский эпизод – сцену суда над Христом. В отличие от Толстого, в сцене Булгакова мы не найдем Иоанна – евангелиста и любимого ученика Христа, которого художник Михайлов делает очевидцем сцены суда (ставшей также главой Евангелия от Матфея). Булгаков использует евангельский сюжет о допросе Христа Пилатом, опираясь не только на евангелие от Матфея, но также и на Евангелие от Иоанна 18,33—40 (мотив разговора об Истине), но, в отличие от Толстого, делает свидетелем «ершалаимских» (иерусалимских) событий Левия Матвея, последователя Иешуа (прототипического евангелиста Матфея, ученика Иисуса), записывавшего на пергаменте за своим учителем его проповеди.

Левий Матвей у Булгакова – единственный ученик бродячего философа Иешуа, и не сразу пошел за ним (как повествуется также и в Евангелии), а долго сначала ругал его. Об этом повествует как сам Матфей (Призвание Матфея: 9:9—17); так и другие два Евангелиста – Марк и Лука (Марк. 2:13—22; Лук. 5:27—39), причем только Матфей называет себя этим именем, а другие евангелисты называют его Левием, совсем как в романе Булгакова. Булгаковский Левий Матвей сочетает в себе черты евангелиста Матфея, но где-то также и черты апостола Петра. В сцене суда Пилата Булгаков использует и другие евангельские мотивы: мотив трусости (Иоанн, 19, 1—16), попытки Пилата снять с себя ответственность за приговор (Матфей, 27, 19—26), уверенность в невинности Иешуа (Лука, 23, 13—24), попытки спасения Иешуа (Матфей, 27, 11—26; Иоанн, 19, 1—16).

Христос и Пилат – это сюжет, повторённый не только четырьмя каноническими евангелиями (кроме Иоанна и Матфея, еще также Лукой и Марком), а тысячу раз повторенный во множестве картин художников и по этой причине рискованный быть опошленным тысячным повторением, снова возникает, однако, в романе Толстого (1877) и в романе Булгакова (1928), как появляется он в свое время в стихотворении Пушкина «Мирская власть» (1828).

Предвидя упреки критики за обращение к сюжету, тысячу раз истолкованному, Толстой в своей сцене из «Анны Карениной» делает акцент на двойственном восприятии картины о Христе и Пилате, – с одной стороны, такой дорогой для художника Михайлова, а с другой стороны, противопоставляющей особое восприятие картины Анной и Вронским обывательскому видению ее случайными посетителями. Оба видения сталкиваются в сознании мастера Михайлова: «Всякое лицо, с таким исканием, с такими ошибками, поправками, выросшее в нем со своим особенным характером, каждое лицо, доставлявшее ему столько мучений и радости, и все эти лица, столько раз перемещаемые для соблюдения общего, все оттенки колорита и тонов, с таким трудом достигнутые им, – все это вместе теперь, глядя их <посетителей> глазами, казалось ему пошлостью, тысячу раз повторенною... Он видел хорошо написанное (и то даже не хорошо, – он ясно видел теперь кучу недостатков) повторение тех бесконечных Христов Тициана, Рафаеля, Рубенса и тех же воинов и Пилата. Все это было пошло, бедно

и старо и даже дурно написано – пестро и слабо. Они будут правы, говоря притворно-учтивые фразы в присутствии художника и жалея его и смеясь над ним, когда останутся одни. <...> Самое дорогое ему лицо, лицо Христа, средоточие картины, доставившее ему такой восторг при своем открытии, все было потеряно для него, когда он взглянул на картину их <посетителей> глазами» (Часть 5; XI).

Однако Анна и Вронский (думается, прежде всего, Анна, судьба которой все время «висела на волоске», бесконечно решаясь и завися от воли враждебных ей людей) очень близко восприняла картину: «Как удивительно выражение Христа! – сказала Анна. – Видно, что *ему жалко Пилата*»... ..Из всего, что она видела, это выражение ей больше всего понравилось, и она чувствовала, что это центр картины, и потому похвала этого будет приятна художнику. Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа. Она сказала, что *ему жалко Пилата*» (5:XI).

Эта же сцена *суда над Христом*, названная художником Михайловым «увещание Пилатом», стала и сюжетом Второй главы романа Булгакова «Мастер и Маргарита» – обе с центральной фигурой мессии (Иешуа, по версии Булгакова). И у Булгакова также – бродячему философу Иешуа было «жалко Пилата» (и это в точности, как у Толстого, каким увидела Христа Анна Каренина на картине Михайлова – в его сцене с Пилатом).

Толстой дважды повторяет эту фразу, которая становится ключевой в его сцене, происходившей в мастерской художника, как и в самой библейской *сцене суда*: «ему <Христу> жалко Пилата», и, это, собственно, ключевая фраза, определяющая замысел художника Михайлова. Такое же видение образа мессии становится ключевым и в сцене Булгакова («О, как я угадал! О, как я все угадал!»). Современная критика до сих пор ставит Булгакову в упрек именно это видение Булгаковым образа мессии Иешуа. Так критик Блажеев Е. полагает, что Спаситель превращается у Булгакова в нечто весьма и весьма далекое от оригинала (то есть, от Христа). Сохранив лишь половину имени (Иешуа-Иисус), Булгаков, по мнению Блажеева, «лишает героя божественной природы и предназначения» (с. 109). Позже мы вернемся еще к этому суждению критика, которое, собственно, не является ни оригинальным, ни новым, поскольку передает видение картины одним из героев Толстого в «Анне Карениной» – в высказываниях Голенищева, друга и сослуживца Вронского, который тоже посещал мастерскую художника Михайлова в указанной сцене Толстого вместе с Анной и Вронским.

Как считает Блажеев, подмена имени Булгаковым (Иисус – Иешуа) продиктовала «с роковой неизбежностью» и «ход дальнейших метаморфоз» вставного романа Булгакова. Критик считает, что обвиняя во лжи Левия Матвея в его записках на пергаменте, Иешуа у Булгакова якобы тем самым лишает достоверности все другие свидетельства евангелистов, а история начинает зиять множеством черных дыр и пустот, «заполняемых малоубедительной житейской психологией». В качестве примера критик Блажеев приводит булгаковские сцены с Иудой, который отнюдь не терзается у Булгакова угрызениями совести, предав Иешуа, и соответственно не кончает свою жизнь самоубийством. Булгаков противопоставляет библейской сцене самоубийства другую сцену – заговора и убийства Иуды в Гефсиманском саду. В версии Булгакова, Иуду заманивают по наущению Пилата в ловушку и там убивают. Таким образом, суд совести в романе Булгакова якобы подменен даже не судом земным, а тайной расправой – считает Блажеев.

Толстой в «Анне Карениной» приветствует видение фигуры Христа художником Михайловым, совпадающее также и с оценкой Анны. Он вкладывает в уста художника следующие суждения: «В выражении Христа должно быть и выражение жалости, потому что в нем есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов. Разумеется, есть *выражение чиновника в Пилате и жалости в Христе*, так как один *олицетворение плотской, другой – духовной жизни*. Все это и многое другое промелькнуло в мысли Михайлова. И опять лицо его просияло восторгом» (5:XI).

Мастер Михайлов у Толстого с едва скрываемым волнением и трепетом ждал суждения о своей картине и изображенном им Понтии Пилате. Голенищев, друг Вронского, присутствовавший также вместе с Анной и Вронским в этой сцене, осмелился тоже высказать свое суждение: «...меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит...» (5:XI). Такое проникновение в замысел Михайлова простыми посетителями, не являющимися профессионалами в искусстве, очень тронуло мастера: «Все подвижное лицо Михайлова вдруг просияло: глаза засветились. Он хотел что-то сказать, но не мог выговорить от волнения... <...> ...как ни ничтожно было то справедливое замечание о *верности выражения лица Пилата как чиновника*, как ни обидно могло бы ему показаться высказывание первого такого ничтожного замечания, тогда как не говорилось о важнейших, Михайлов был в восхищении от этого замечания. **Он сам думал о фигуре Пилата то же**, что сказал Голенищев. То, что это соображение было одно из миллионов других соображений, которые, как Михайлов твердо знал это, все были бы верны, не уменьшило для него значения замечания Голенищева. Он полюбил Голенищева за это замечание и от состояния уныния вдруг перешел к восторгу. **Тотчас же вся картина его ожила пред ним со всею невыразимую сложностью всего живого.** Михайлов опять попытался сказать, что **он так понимал Пилата**; но губы его непокорно тряслись, и он не мог выговорить» (5:XI).

Мастер Булгакова и мастер Толстого. Читая эту сцену Толстого, возникает понимание того, как происходило, возможно, осознание Булгаковым проблематики его собственного романа «Мастер и Маргарита». Те переживания, которые художник Михайлов испытывает у Толстого при оценке своего полотна (Анной, Вронским и Голенищевым), очень сходны с волнением и переживаниями булгаковского Мастера, который подобным же образом трепетал за судьбу своего романа, бесконечно подвергавшемуся у него изменениям (впрочем, как и картина художника Михайлова у Толстого) и даже сожжению, которое означало почти отречение от написанного из-за его видения истории как метаистории, совершенно не приемлемого для советской литературной критики. Вспомним также, что сам Булгаков писал свой гениальный роман в атмосфере непонимания, открытой враждебной настроенности и даже травли со стороны советского режима.

В Евангелии от Матфея на вопрос Пилата: «Ты Царь Иудейский?» – Иисус ответил в утвердительной форме (XXVII; стих 11). Однако, как записано у Иоанна, царство Христа не носило в то время политического характера; Риму Он соперником не был, и угрозы ему не представлял (Иоанн, 18:33—37). Царствие Христа распространялось лишь на духовную область жизни человека, которая жаждала свободы совести.

И у Булгакова Иешуа также не претендует ни на какую власть политическую: он скорее попадает между жерновами духовной (Каифа и синедрион) и светской (Пилат) власти («мирской власти», по Пушкину). Понимая эту ситуацию, Пилат у Булгакова и пытается освободить Иешуа. Подобные мысли и мучения Пилата подтверждает даже булгаковский Воланд, рассказывая Мастеру и Маргарите о мучениях Пилата в аду (в «пятом измерении»), куда Мастер и Маргарита также совершают свое *путешествие* после смерти: «Он <Пилат> говорит, что и при луне ему нет покоя и что у него плохая должность. Так говорит он всегда, когда не спит, а когда спит, то видит одно и то же – лунную дорогу, и хочет пойти по ней и разговаривать с арестантом Га-Ноцри <Иешуа>, потому что, как он утверждает, он чего-то не договорил тогда, давно, четырнадцатого числа весеннего месяца нисана. Но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удастся, и к нему никто не приходит. Тогда, что же поделаешь, приходится разговаривать ему с самим собою. Впрочем, нужно же какое-нибудь разнообразие, и к своей речи о луне он нередко прибавляет, что более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу. Он утверждает, что охотно бы поменялся своею участью с оборванным бродягой

Левию Матвеем» (гл. 32). Вспомним, однако, что при жизни Пилат руководствовался в своих действиях другими помыслами, не желая «меняться местами» с бродягой философом Иешуа.

Иешуа и Пилат, однако, в их диалогах («сократических диалогах» о поисках истины) все время меняются местами друг с другом (словно, по принципу карнавальной поэтики). Отправляя философа своим приговором на смерть, Пилат доходит до того, что сам «малодушно помышляет о смерти», думая о *чаше с ядом*: «И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в больной голове прокуратора» (гл. 2). И этот образ – *чаши с ядом* – совершенно не случайно возникает в поэтике Булгакова. Реалии истории и ее поэтическое толкование (как метаистории) все время перемешиваются в изображении событий у Булгакова (как и в *романе* булгаковского Мастера). Через эту аллюзивную деталь – *чаша с ядом* – снова просвечивает у Булгакова образ осужденного на смерть Сократа, как прообраз Иешуа, – Сократа, который, как мы знаем это из истории, малодушно выпивает чашу с ядом вместо грозившего ему распятия. Образ *чаши с ядом* соединяется здесь у Булгакова еще и с образом «кровавой чаши»: «И опять померещилась ему <Пилату> чаша с темною жидкостью. «Яду мне, яду!» (гл. 2) – образ, который содержит символ тайн бытия, нашедший свое дальнейшее развитие в романе Булгакова в сценах Бала.

Мастер мучается у Булгакова тем, что не может закончить роман прощением Понтию Пилату – он не может простить ему его малодушие и трусость в принятии решения о судьбе Иешуа (как и у евангелиста Матфея, булгаковский Понтий Пилат отправляет Иешуа на казнь). Тогда булгаковский Воланд вынужден спуститься с Мастером и Маргаритой в глубины преисподней, чтобы показать им все мучения совести Пилата. Воланд устраивает так, что Иешуа (божество Света и справедливости, которого в конце романа мы видим во всем его сиянии), прочел роман Мастера. «Ваш роман прочитали, – заговорил Воланд, поворачиваясь к Мастеру, – и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен. Так вот, мне хотелось показать вам вашего героя. Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит, но когда приходит полная луна, как видите, его терзает бессонница» (гл. 32).

Благая весть о прощении и прекращении греховных мук Понтия Пилата («Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил *тот*, с кем он так стремится разговаривать») решила и участь булгаковского Мастера: «Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой!»... Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: «Свободен! Свободен! *Он* ждет тебя! Горы превратили голос мастера в гром, и этот же гром их разрушил. Проклятые скалистые стены упали. Осталась только площадка с каменным креслом. ... Прямо к этому саду протянулась долгожданная прокуратором лунная дорога, и первым по ней кинулся бежать остроухий пес... вслед за своим верным стражем по лунной дороге стремительно побежал и он» (гл. 32).

Булгаковский Воланд совершает свою миссию – объявляет о воле Иешуа и прощении им своего антагониста Пилата, ибо Иешуа своей смертью искупил грехи всех людей на земле, и малодушие Пилата, в том числе. «И, может быть, до чего-нибудь они договорятся», – тут Воланд махнул рукой в сторону Ершалаима, и он погас» (гл. 32).

Булгаковский Мастер получил мощную поддержку Всех Верховных сил, чтобы решительно найти верный конец для своего романа. У Толстого Мастер Михайлов в этом плане оказался счастливее – ему не пришлось спускаться в бездну – он получил поддержку публики не после смерти, а при жизни; и поддержку той публики, для которой он писал свою картину о Понтии Пилате. Толстой так описывает при этом прилив вдохновения художника: «Когда посетители уехали, Михайлов сел против *картины Пилата и Христа* и в уме своем повторял то, что было сказано, и хотя и не сказано, но подразумеваемо этими посетителями. И странно: то, что имело такой вес для него, когда они были тут и когда он мысленно переносился на их точку зрения, вдруг потеряло для него всякое значение. Он стал смотреть на свою картину всем

своим полным художественным взглядом и пришел в то состояние уверенности в совершенстве и потому в значительности своей картины, которое нужно было ему для того исключаящего все другие интересы напряжения, при котором одном он мог работать. Нога Христа в ракурсе все-таки была не то. Он взял палитру и принялся работать. Исправляя ногу, он беспрестанно всматривался в фигуру Иоанна на заднем плане, которой посетители и не заметили, но которая, он знал, была верх совершенства. Окончив ногу, он хотел взяться за эту фигуру, но почувствовал себя слишком взволнованным для этого. Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел все. Была только одна ступень на этом переходе от холодности ко вдохновению, на которой возможна была работа. А нынче он слишком был взволнован. Он хотел закрыть картину, но остановился и, держа рукой простыню, блаженно улыбаясь, смотрел на фигуру Иоанна. Наконец, как бы с грустью отрываясь, опустил простыню и, усталый, но счастливый, пошел к себе» («Анна Каренина»; 5:ХII)

Глава 2. Евангелие и «антиевангелие»

– Ваш рассказ чрезвычайно интересен, профессор, хотя он и совершенно не совпадает с евангельскими рассказами.

М. А. Булгаков

«Мастер и Маргарита» (Глава 3)

С рассказом Моисея

Не соглашусь рассказа моего...

А. С. Пушкин. «Гавриилиада» (1821)

Слово и Дело (Логос и Деяние). «Евангелие» Толстого и «антиевангелие» Булгакова. Общеизвестно, что трагедия И. Гёте «Фауст» (1808) начинается с эпизода, в котором ее герой, ученый и чернокнижник Фауст, решил переписать Евангелие. Он открывает книгу Ветхого Завета и то, что изначально было записано в подлиннике как: «В начале было Слово», после некоторого колебания переводит как: «В начале было Дело». И в этот самый момент неизвестно откуда взявшийся и увязавшийся за ним черный пудель превращается в Беса Мефистофеля, который, впрочем, в одной из гётевских сцен сам себя называет *графом Воландом*. Более чем через сто с лишним лет писатель Михаил Булгаков вспоминает это имя, являющееся одним из имен князя Тьмы, и делает Воланда героем своего романа.

Не видя еще в черном пуделе беса, который смущает его дух и внушает сомнение в истинности божественного слова, заставляя переосмысливать Божественный Завет (Евангелие), гётевский Фауст создает «*евангелие от Фауста*» (а на самом деле, «*евангелие от Мефистофеля*»):

Фауст (открывает книгу и собирается переводить):

Написано: «В начале было Слово» —

И вот уже одно препятствие готово:

Я слово не могу так высоко ценить.

.....

И вновь сомненье душу мне тревожит.

Но свет блеснул – и выход вижу смело,

Могу писать: «В начале было Дело»!

Пудель, не смей же визжать и метаться,

Если желаешь со мною остаться!

И. Гёте «Фауст»

(Пер. с нем. Н. Холодковского)

Фауст Гёте не подозревает, что написав: «В начале было Дело», он создает антижанр, собственно, новый жанр – дьяволиады.

Когда у Толстого в романе «Анна Каренина» художник Михайлов задумал переложить Евангелие от Матфея на своем полотне «Увещание Пилатом», только один упорный труд помог ему в этом, да еще осознание важности темы, которая его вдохновила. Как пишет Толстой, «самый опытный и искусный живописец-техник одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания» («Анна Каренина»; 5:ХII).

Михаил Булгаков, создавая в романе «Мастер и Маргарита» свою «картину» «увещание Пилатом», испытывал, очевидно, немалые муки, в отличие от своего – в какой-то мере тезки – художника *Михайлова*, героя «Анны Карениной» Толстого. Чтобы примирить совесть

своего героя Понтия Пилата, Булгакову необходимо было, в отличие от Толстого, некоторое вмешательство потусторонних сил (такой пример вмешательства дьявола в художественную мастерскую мастера мы можем встретить в русской литературе, например, у Гоголя в повести «Портрет»). Для Булгакова подобный пример существовал не только в русской литературе (Гоголь и Пушкин), но, конечно же, и в мировой художественной литературе (Гофман, Гёте и Эдгар По).

«Евангелие от Сатаны» («Статей библейских преложень»). «Евангелие от Воланда» – так и называлась 11-я глава романа Булгакова в сохранившейся авторской разметке глав «Мастера и Маргариты» от 1933 года. По ней можно сказать, что Булгаков сам изначально определил жанр своего романа как *дьяволиады*. Само слово «евангелие» (от др.-гр. εὐαγγέλιον), как известно, в переводе с греческого означает «благовестие» («благая весть») – это те слова утешения, которые бог посылает на землю людям посредством своих ангелов-вестников в утешение их земных страданий. Получается, что Булгаков препоручил эту миссию Воланду – одному из князей царства Тьмы. В таком видении автора, конечно, возникает немало вопросов.

Но если взять во внимание мировую историю дьяволиады как особого жанра, то еще Дьявол Байрона, взявшийся показать Каину, как устроен *мир иной*, говорит о некоем сострадании, которое все же возможно у злых духов по отношению к человечеству:

Мы, духи, с вами, смертными, мы можем
...сострадать друг другу;...
...*Сочувствие*: оно весь мир связует.

Дж. Байрон «Каин» (1821)

О взаимном сострадании злых духов и человека Пушкин вторит Байрону как в своей реминисценции из Данте: «Порыв отчаянья я *внял* в их <грешников> вопле диком» (1832), так и в «Бесах» (1830): «Мчатся бесы рой за роем <...> Визгом жалобным и воем *Надрывая сердце мне...* («Бесы»). Художественное мышление Булгакова, философски необозримо объёмное, вобрало в себя весь этот литературный опыт его предшественников.

Работая над наследием Пушкина для создания биографической пьесы о поэте («Последние дни»), Булгаков, очевидно, переработал одновременно и самые глубинные пласты пушкинского художественного наследия – как на литературном, так и на фольклорно-мифологическом уровне его поэтики. Трансуровневые перемещения пушкинских героев как составная часть его многочисленных *инфернальных сцен*, оказали неизмеримо огромное влияние на Булгакова при создании им романа «Мастер и Маргарита». В его широкое художественное полотно проинтегрированы бесчисленные реминисценции из Пушкина, ставшие неотъемлемой частью его собственного романа, продолжив, таким образом, поэтическую и мифопоэтическую традицию, идущую от Пушкина.

Сам Пушкин всегда пытался художественно разрешить важнейшую гуманистическую задачу – показать, какие изменения происходят в душе его героя, самое важное из которых – **зарождение сострадания**. Именно в этом аспекте Пушкин-гуманист говорил со своим читателем о соотношении в мире Добра и Зла, Света и Тьмы, Слова и Дела. У Булгакова, продолжавшего эту пушкинскую традицию, его персонаж Воланд – олицетворение сил зла, действительно, скорее «сочувствующий» человеку могучий дух. Однако, правомерно ли все-таки в этой связи говорить об определении жанра его романа как «*евангелия от сатаны*», даже если его персонаж, олицетворяющий силы зла, является главным героем романа?

Бог и ветхозаветный Дьявол (Змий). Уже в Библии у Моисея находим мы Змия, с одной стороны, «сочувствующим» человеку, но и потворствующим его греху, с другой. В Библии мы найдем не только «проповедь небесного учителя» (А. С. Пушкин), но и отповедь непри-

миримого врага человечества – самого дьявола в образе Змия. Уже Библия включает тот первый диалог между Богом и Змием-искусителем (диалог между Добром и Злом), который уже определяет всю дальнейшую судьбу *антиевангелия как жанра*.

Булгаков, конечно же, не открывал, а, скорее, вдохновившись образцами прошлого, творчески развивал жанр дьяволиады (или «евангелия от сатаны») в своем романе «Мастер и Маргарита», сделав олицетворение сил зла – Воланда – основным героем своего произведения. В ряду таких же произведений мы можем назвать «Гавриилиаду» Пушкина с его Змием-искусителем и «Фауст» И. Гёте с его чертом Мефистофелем; а также Достоевского, разрабатывавшего свою *сцену с Чертом* в «Братьях Карамазовых». Наконец, сам Достоевский также упоминает в этом ряду Данте Алигьери. Но и сама Библия, как это ни удивительно, является в данном случае самым невероятным «произведением».

Что представляет собой Библия с точки зрения ее структуры? Это, говоря также словами Пушкина, «собрание пестрых глав» («статей библейских») числом более шести десятков, условно называемых «книгами». Библия (от *греч.* «книги») не является одним цельным произведением. Это собрание различных текстов, значительно различающихся между собой как по объему, так и по времени составления, содержанию, жанру и стилю, написанных разными авторами. В Библии выделяются две крупные части: Ветхий завет (*др.-сл.* «древний союз» или «древний договор») и Новый завет. Ветхий завет стал священным писанием древнееврейской религии, Новый завет – христианства. Но поскольку христианство сложилось на основе иудаизма, его последователи признавали священным писанием также и Ветхий завет. По свидетельству Ветхого завета, древние евреи поклонялись многим богам. Библия же называет их «бесами». Книга Второзакония (XXXII, 17) сообщает, что евреи приносили жертвы богам (а не бесам). В Псалтыри же мы читаем, что евреи «приносили сыновей своих и дочерей своих в жертву бесам» (Псалтырь CV, 37).

Христос и новозаветный Антихрист («Как некогда змея, тысячелетняя прабабушка моя!»; И. Гёте, «Фауст») «Евангелие от...» – Матфея, Луки, Марка, Иоанна, любимых учеников Иисуса Христа, – это записанная ими проповедь Иисуса, любимого учителя, защищавшего природу человека, созданную Богом, и провозгласившего себя Сыном Божиим. Четыре Евангелия взаимодополняют Библию. Любой художник в мире в тайне всегда старался подражать этому «собранию» и по-своему переложить «библейские рассказы» (Булгаков). Сакральный текст библии бесконечно «ретранслируется» в литературе, словно поступая из некоей сокровищницы знаний, доступной не многим. «Дерзнули мы упомянуть о божественном Евангелии: мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приблизились кротостию духа, сладостию красноречия и младенческой простотою сердца к проповеди небесного учителя» (А. С. Пушкин).

Библия – это Книга книг, и даже не в том смысле, что главная книга среди всех созданных в мире книг, а в смысле единого «собрания», божественно-организованного единым сознанием, имевшим возможность взлететь «над» и обозревать созданный мир, передать таинство воплощения и потому воплотить разум, никого не судящий.

Само структурное деление Библии на Ветхий Завет и Новый Завет – как отражение художественной и сюжетной динамики Священного Писания – стало для последующей литературы источником и пружиной ее дальнейшего бесконечного литературного подражания и развития тем, сюжетов, персонажей и самой художественной структуры. Так в романе «Мастер и Маргарита» Булгаков, а вместе с ним и его Мастер, – также актуализируют вечные законы Пратекста, представляющего собой парадигму для всех времен.

Библия охватывает все аспекты бытия человека перед лицом Божиим. «Если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие», – писал Пушкин о сюжетной увлекательности и художественной гармоничности как источниках притя-

гательности Библии (в рецензии на новый перевод книги «*Dei doveri degli uomini*» – «Об обязанностях человека» итальянского автора Сильвио Пеллико, 1836, – Т.7; с. 470). Говоря также словами Пушкина, тексты Библии как «проповеди небесного учителя» исполнены «сердечной теплоты, прелести неизъяснимой, гармонического красноречия».

Как повествовательный жанр, евангелие – «благая весть» – это слово божие, которое также оповещает человека о новых божественных планах в отношении его земной судьбы. То есть, когда Булгаков называл одну из глав своего романа «Евангелие от Воланда» (в наметках 1911 года), он отдавал роль ангелов – демону, делая его духом «сочувствующим», который должен был теперь донести эту *благую весть* до человека. Был ли снова Булгаков первым, разрабатывая подобный поворот сюжета?

Посланник Бога и посланник Дьявола. Дьяволиада и «Гавриилиада». В России жанр «переложений» имел свою давнюю историю, и Булгаков, конечно же, не был первым, кто вывел в своем романе героя-дьявола на сцену. В поэме «Тень Фонвизина» (1815) Пушкин дает художественную картину литературной жизни России – ее прошлого и настоящего, а также представляет несколько пародий на произведения современной ему русской литературы, из которых мы узнаем, что образ Люцифера (имеющий в своей родословной и Сатанаила) имел место и в русских «библейских переложеньях» – как у современников, так и у предшественников Пушкина. Пародируя своих коллег по цеху, Пушкин берет, например, из гимна своего учителя Державина (состоящего из 645 стихов) 10 стихов из разных мест, подходящих ему по рифмовке и с умышленным подчеркиванием перетасовывает эти стихи, превращая их в «фарш» (как, собственно, и зародился *фарс*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.