

АЛЛА АРЛЕТТ АНТОНЮК

Маргарита спускается в Преисподнюю

«МАСТЕР И МАРГАРИТА»
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО МИФА
ОЧЕРКИ ПО МИФОПОЭТИКЕ
ЧАСТЬ IV



Алла АНТОНЮК

**Маргарита спускается
в Преисподнюю. «Мастер
и Маргарита» в контексте
мирового мифа Очерки
по мифопоэтике. Часть IV**

«Издательские решения»

Антонюк А. А.

Маргарита спускается в Преисподнюю. «Мастер и Маргарита»
в контексте мирового мифа Очерки по мифопоэтике. Часть IV /
А. А. Антонюк — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-968482-0

Проходя границы миров, Мастер и Маргарита входят в «вечную обитель», увитую виноградной лозой. На этом мы и расстаемся с героями. У Пушкина же наоборот, его герой Фонвизин (вернее, его Тень), оставив виноградники в раю, пускается в обратное путешествие в Россию, получив разрешение повелителя мира Теней (нет, не Воланда! но Феба), и там он встречается с уже знакомой нам парочкой — редактором и поэтом. Случайна ли такая «зеркальная» перспектива в путешествиях героев Пушкина и Булгакова?

ISBN 978-5-44-968482-0

© Антонюк А. А.
© Издательские решения

Содержание

Часть 2. Морфология «мифа о путешествии»	6
Глава 1. «Прамифы» и «пратексты» в романе «Мастер и Маргарита»	7
Многослойная булгаковская реминисценция	7
Роман Мастера как «стилистическое упражнение» и энтелехия	8
Глава 2. «Ноблесс оближ»	12
Мотив «утраченного жениха (невесты)»	12
Конец ознакомительного фрагмента.	21

**Маргарита спускается в Преисподнюю
«Мастер и Маргарита» в контексте
мирового мифа Очерки
по мифопоэтике. Часть IV**

Алла Арлетт Антонюк

© Алла Арлетт Антонюк, 2019

ISBN 978-5-4496-8482-0 (т. 4)

ISBN 978-5-4496-4729-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Часть 2. Морфология «мифа о путешествии»

...Мессир... велел сказать, что приглашает вас сделать с ним небольшую прогулку, если, конечно, вы пожелаете.

М. А. Булгаков

«Мастер и Маргарита» (гл. 30)

Глава 1. «Праимифы» и «пратексты» в романе «Мастер и Маргарита»

Многослойная булгаковская реминисценция (Пушкин А. С., Толстой Л. Н., Достоевский Ф. М.)

Текст и подтекст. Булгаковская героиня носит имя Маргариты, прямоком пришедшее в роман Булгакова из драмы И. Гёте «Фауст». Однако ничего общего с судьбой гётевской Маргариты (Гретхен) булгаковская героиня явно не имеет. В ее образе у Булгакова, скорее, соединились черты романских и сказочных русских героинь: на литературном уровне – это черты Анны Карениной (в том числе, и ее разрушительные черты), для которой невозможно было соединиться в законном браке с Вронским, а на мифопоэтическом уровне – черты пушкинской сказочной Людмилы, разлученной со своим женихом таинственной силой. Эти пушкинские и толстовские мотивы *разлуки с возлюбленным* причудливо соединились в романной судьбе булгаковской Маргариты.

Роман «Мастер и Маргарита», на наш взгляд, вообще содержит в себе два основных «пратекста», которые, в свою очередь, также содержат в себе несколько «праимифов», отраженных уже в названии романа М. А. Булгакова, в которых как бы уже «рассказано» всё содержание его романа. Как «пратексты» здесь можно рассматривать следующие источники:

1) Глава романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» о художнике Михайлове и его картине «Христос и Понтий Пилат» (5:ХII), которая есть в своей протооснове литературная обработка мифов:

а) мифа о Галатее (рассказ о художнике и судьбе его творения),

б) мифа о Христе (в Евангелии от Матфея «Увещание Пилатом»), запечатлевшего диалектику жизни и смерти, в котором смерть – есть прелюдия к высшему – катарсису в мистерии воскресения.

2) Поэма А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» как литературная обработка мифов:

а) мифа об утраченной невесте (женихе) в его самых живых и спонтанных формах;

б) мифа о дьяволе (похитителе), запечатлевшего масонскую эсхатологию опосредованно, через трагедию И. Гёте «Фауст».

Как видим, миф о Христе и миф о дьяволе своеобразно перекрещиваются в художественном поле и композиции булгаковского романа, как и миф о Галатее перекрещивается с мифом об утраченной богине (невесте / женихе.)

Миф о Галатее. Роман Булгакова вобрал в себя огромную часть культурно-исторической, мифологической и философской памяти человечества. Многие исследователи небезосновательно считают цитатность основным свойством его поэтики. Делая ироничные замечания по поводу своего приема литературных реминисценций и отсылая нас к их источникам (чаще в завуалированной форме, но нередко высказываясь и напрямую), Булгаков говорит иногда совершенно откровенными намеками: «Все смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так и сказал бы он в данном случае» (гл. 23) – эта ироничная и одновременно откровенная ремарка Булгакова в какой-то мере проливает свет и на прототипы его героев, которые явно обнаруживают у него свои литературные корни, в том числе, и из произведений Толстого. Мы уже говорили о том, что сама идея написания булгаковским Мастером произведения о Мессии и Прокураторе (как совершение некоего сакрального акта) – абсолютно булгаковская идея, но она содержится еще

у Толстого в «Анне Карениной», где через нарисованные переживания осознания художником Михайловым акта своего творчества автор «Анны Карениной» решает одновременно глобальную проблему творчества – условности создаваемого им произведения. Через акт творения своей картины (своей Галатее) Толстой показывает как в художнике протекает процесс создания условного мира искусства, который может осознаваться в то же время и как самая настоящая реальность: «Михайлов сел против **картины Пилата и Христа** <...>. Он стал смотреть на свою картину всем своим полным художественным взглядом и пришел в то состояние уверенности в совершенстве <...>, 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, <...> 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» (5:ХІІ)

В этом тщательном выписывании художником фигуры Христа находит свое развитие у Толстого «миф о Галатее», как в романе Булгакова он найдет свое развитие в описаниях творческих мук Мастера, создающего роман о **Пилате и Иешуа** (прототипическом Христе), также показывая соотношение условности создаваемого им романа и реальности происходящего, а в целом, возможности существования условно-реального мира. И Мастер у Булгакова тщательно выписывает Иешуа «в ракурсе», используя для этого свою собственную «палитру». Стилистические «упражнения» мастера Толстого и мастера Булгакова сродни знаменитой «игре в бисер» – литературной игре (в одноименном романе Г. Гессе), в основе которой лежит понимание художником истории как метаистории, а самого метода «игры в бисер» как создание некой «метародословной» героя (часто основывающейся на многосложной и многослойной литературной реминисценции).

Роман Мастера как «стилистическое упражнение» и энтелехия

*Маргарита: – Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей,
слишком поздно!*
Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита» (гл. 19)

Игра «в бисер» Мастера и Маргариты («Как причудливо тасуется колода!»). Ф. М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» упоминает о создании произведений методом энтелехии – примеривании на себя маски другой личности из другой эпохи и вживании в этот образ при создании жизнеописания героя. Подобную игру в «стилистические упражнения» мы встречаем в романе Г. Гессе «Игра в бисер», в котором писатель описывает жизнь некой вымышленной «педагогической провинции» Касталии, в лоне которой живет орден (подобный монашескому или масонскому) с его ритуалами посвящения. Одним из своеобразных испытаний для иницианта в этом ордене является создание литературного жизнеописания – некой вымышленной автобиографии, перенесенной в любое историческое прошлое (некое «стилистическое упражнение»). Г. Гессе, характеризуя этот метод творчества, пишет в своем романе: «Задачей ученика было перенестись в обстановку и культуру, в духовный климат какой-нибудь прошедшей эпохи и придумать себе подходящую жизнь в ней; в зависимости от времени и моды предпочтение отдавалось то императорскому Риму, то Франции XVII или Италии XV века, то перикловским Афинам или моцартовской Австрии, а у филологов стало обычаем

писать романы своей жизни языком и стилем той страны и того времени, где происходило их действие; получались порой весьма виртуозные жизнеописания в канцелярском стиле папского Рима XII – XIII веков, на монашеской латыни, на итальянском языке «Ста новелл...» (Г. Гессе. «Игра в бисер»).

В романе Булгакова его герои Мастер и Маргарита, отвергнутые официальным «орденом» МАССОЛИТа и оторванные от действительности литературного московского общества, сами себе создают свой «орден» (из двух человек, как впрочем, Иешуа и Левий Матвей в «ершалаимских» главах романа Мастера), придумывая свои ритуалы посвящения. В этой выдуманной Мастером и Маргаритой игре, подобной «игре в бисер» как у Г. Гессе (или игре в раскладывание карт Таро – «причудливо тасуемой колоде карт», по словам Булгакова), основным испытанием для Мастера было, безусловно, написание им Жизнеописания Иешуа с его путешествием в Ершалаим (читай: Иерусалим). Пока Мастер, переносясь своим воображением в Иудею времен императорского Рима, сочинял жизнеописание своего героя Иешуа, Маргарита собственноручно шила и вышивала ему «орденскую» бархатную шапочку, а когда роман был закончен, она устроила возлюбленному настоящий ритуал посвящения в Мастера Ордена, водрузив ему на голову вышитую шапочку с символической буквой «М». Возлюбленный Маргариты великолепно справился с задачей «ученика» – перенестись в обстановку, культуру и духовный климат эпохи времен завоеваний Рима, заслужив у Маргариты тем самым звание Мастера.

Булгаков достаточно подробно описывает отшельничество Мастера и Маргариты и при этом их жизнь сразу в нескольких условных мирах, оставляя, однако, все подробности, касающиеся самой «игры в бисер» за рамками романа, поэтому остается как бы за кадром, например, тот факт, кем именно из героев видел себя Мастер в описываемой им исторической обстановке, мастерски создаваемой им (ведь в настоящей «игре в бисер» в создаваемом жизнеописании необходимо было еще, ко всему прочему, «придумать себе подходящую жизнь»). Об этом, конечно, не трудно догадаться, читая внимательно роман Булгакова. Каким-то роковым образом предвидя свои последующие «хождения по мукам» с напечатанием романа, Мастер, скорее всего, олицетворял себя с бродячим философом Иешуа, как в последствии Маргарита (а, может быть, и изначально) олицетворяла себя с Левием Матвеем («я... как несчастный Левий Матвей...!»; гл. 19), который *слишком поздно* пришел на казнь, чтобы спасти своего учителя (и об этих чаяниях Маргариты у Булгакова есть неоднократные упоминания в романе).

Присущее Булгакову понимание истории как метаистории породило и его *метод многослойной реминисценции*, и создание им «метародословной» героя. Этот метод, присущий Булгакову в романе «Мастер и Маргарита», подробно описывает также Г. Гессе в своем романе «Игра в бисер», показывая жизнь древнего кастальского ордена: «В этой свободной и шуточной форме продолжал жить здесь остаток древней азиатской веры в возрождение и переселение душ; для всех учителей и учеников была привычна мысль, что теперешней их жизни предшествовали прежние жизни – в другом теле, в другие времена, при других условиях. Это было, конечно, не верой в строгом смысле и подавно не учением; это было упражнением, игрой фантазии, попыткой представить себе собственное „я“ в измененных ситуациях и окружении. При этом, так же, как на многих семинарах по критике стиля, а часто и при игре в бисер, упражнялись в осторожном проникновении в культуры, эпохи и страны прошлого, учились смотреть на себя как на маску, как на временное обличье некоей энтелехии. Обычай сочинять такие жизнеописания имел свою прелесть и свои преимущества, иначе он вряд ли бы сохранялся так долго» (Г. Гессе. «Игра в бисер»).

Булгаков как инициант некоего ордена сначала создает в «Мастере и Маргарите» подобное жизнеописание, используя свои методы как при «игре в бисер», а, уверовав затем более или менее в правдивость своего же собственного и выдуманного им жизнеописания и в идею

перевоплощения, идет дальше, перенося дальнейшее развитие событий в современную ему эпоху, получившую даже в истории литературы название *булгаковской Москвы*.

Миф и мировой «миф о путешествии». «Плащ» и «сандалии» как атрибуты «путешественника». Белая мантия Понтия Пилата («в белом плаще с кровавым подбоем») и голубой хитон и стоптанные сандалии Иешуа – это все те атрибуты, которые выдают в булгаковских героях их архетипическое родство с героями глобального «мифа о путешествии». Каждый герой проходит свой путь, который часто определен *инициативной встречей* на его пути – на дороге.

Мистическая *встреча на дороге* – глубоко пушкинская тема, которую он разрабатывал не только в «Пророке» («шестикрылый серафим /На перепутье мне явился»), но и в «Легенде» о рыцаре («Он имел одно виденье, /Непостижное уму»), для которого неожиданная встреча имела судьбоносное значение в жизни:

Путешествуя в Женеву,
На дороге у креста
Видал он Марию деву,
Матерь господу Христа.

А. С. Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный» (1829)

Экспозиция и завязка этой пушкинской «Легенды» о рыцаре («Жил на свете рыцарь бедный»; 1829) стала также завязкой сразу для нескольких произведений русской классики, в том числе, имеет свои отголоски и в «Мастере и Маргарите».

Так у Достоевского в романе «Идиот» князь Мышкин в своей предыстории имел судьбоносную *встречу в Женеве* – с *девицей Мари*. И в этой связи имя Мари, в судьбе которой он принял участие, является достаточно значащим в поэтике романа Достоевского. Несомненно, в этой предвстрече с Мари в Женеве содержится и своеобразный пролог к главной фабульной коллизии романа «Идиот» – последующее путешествие князя Мышкина в Россию.

Знаковую для героя *встречу на дороге* мы обнаружим и в сюжете «Мастера и Маргариты» – с теми же символами «знаковости», что и у Пушкина и Достоевского. Мистическое событие путешествия пушкинского рыцаря в Женеву, которое происходит **«на дороге у креста»** (на перекрестке дорог, где рыцарь должен сделать свой выбор дальнейшего пути), рисуется и у Булгакова в романе как *знаковая встреча* для его героя Левия Матвея – **«на дороге в Виффагии»**. В описании локуса этой *встречи* есть у Булгакова также символ «угла» как перекрестка дорог: «...я с ним встретился впервые на дороге в Виффагии, там, где **углом** выходит фиговый сад, и разговорился с ним» (гл. 2), – говорит Иешуа Понтию Пилату на суде о своей встрече с Левием Матвеем, для которого она стала знаковой в его судьбе.

В этой многослойной реминисценции Булгакова, какой является у него сцена *инициативной встречи* Левия Матвея, прослеживается судьба всех трех литературных героев (и бедного рыцаря Пушкина, и бедного князя Мышкина, и бедного Левия Матвея), которые все три получают высший урок судьбы (урок смирения) и сами затем совершают свой рыцарский подвиг смирения. «С той поры» и Бедный Рыцарь Пушкина, и бывший сборщик податей Левий Матвей у Булгакова – получают перерождение души. Пушкинский рыцарь, ожесточенный борьбой с иноземцами, после знаковой встречи становится верен «лику пресвятой», «матери господу Христа» (матери Сына человеческого, принявшего страдания на кресте):

С той поры, сгорев душою,
.....
Проводил он целы ночи

Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней скорбны очи,
Тихо слезы лья рекой.

А. С. Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный» (1829)

Левий Матвей у Булгакова, встретивший на дороге своего учителя Иешуа (и Сына человеческого, которому предстояло вынести крестные муки), тоже получает от него свой урок смирения. Послушав Иешуа, он «стал смягчаться, ... наконец бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет ... <с Иешуа> путешествовать» (гл. 2). Эта судьбоносная встреча сделала Левия Матвея последователем учителя-философа и приближенным Иешуа, вследствие чего ему пришлось разделить трагическую участь своего учителя и скорбеть за него: «в невыносимой муке поднимал <он> глаза в небо»; (ср. у Пушкина: «Устремив к ней скорбны очи,/Тихо слезы лья рекой»), испытывая и переживая таким образом трагедию Сына человеческого: «Он хотел одного, чтобы Иешуа, не сделавший никому в жизни ни малейшего зла, избежал бы истязаний» (гл. 16).

Глава 2. «Ноблесс обличж» «Литературная родословная» Мастера и Маргариты

*Друзья Людмилы и Руслана!...
Позвольте познакомить вас...
А.С Пушкин «Евгений Онегин»*

Мотив «утраченного жениха (невесты)» в контексте поэтики Пушкина А. С.

«**Всевышней волею Зевеса**». Судьба путешественника из мифов часто обусловлена «всевышней волею». Начиная свой роман «Евгений Онегин» и знакомя читателя с новым героем, Пушкин в родословной своего героя сразу же делает отсылку к киевскому богатырю Руслану, делая его литературным «предшественником» Онегина: «Друзья Людмилы и Руслана! С героем моего романа Без предисловий, сей же час, Позвольте познакомить вас». В то же время, в результате другой отсылки своими корнями родословная Онегина (и Руслана одновременно) уходит у Пушкина еще глубже – прямо к герою греческих мифов, судьба которого действительно была обусловлена «всевышней волею Зевеса». Платон считал, что Зевс, испытывая зависть богов по отношению к человеку и разрубив мечом его душу на две половинки (чтобы люди не могли ощущать себя богами), способствовал, таким образом, вечным поискам души и ее нескончаемой тяге к путешествиям. Поэтому ремарка Пушкина о Зевсе («всевышней волею Зевеса») придает путешествию Онегина в деревню (к своим корням) некую обусловленность платоновской идеей поисков души. Но когда Пушкин говорит об Онегине как о «наследнике всех своих родных», речь не идёт у него только о родственниках и его дяде, а скорее о его литературной «родне» – и это явная отсылка нас, читателей, к далёкому предку Онегина – архетипическому путнику-герою универсального «мифа о путешествии», который (и не только образно говоря) отправлялся в путь «всевышней волею Зевеса».

Таким образом, в пушкинских строчках мы находим не только упоминание о *литературной родословной* Онегина («Наследник всех своих родных»), но также и о мифосоставляющей этой родословной – извечного «путника», «летающего в пыли на почтовых Всевышней волею Зевеса». Начиная легендарный путь Онегина, Пушкин не случайно декларирует именно такую «родословную», берущую начало от самого глубокого «предка» – героя мифов, а промежуточным звеном в этой «родословной» является у него его богатырь Руслан.

Ближайшая мифо-литературная родня Мастера и Маргариты у Булгакова это – тоже Руслан и Людмила. Булгаков намеренно актуализирует в истории исчезновения своего Мастера сюжет о пропавшем женихе и выносит его вслед за Пушкиным («Руслан и Людмила») в название своего романа («Мастер и Маргарита»). Так в теме «метародословной» звучит у Булгакова идея вечного повторения линейного исторического времени, которое делает историю метаисторией,

Тема «метародословной» связана у Булгакова, в первую очередь, с Маргаритой, хотя так или иначе, каждый герой имеет свою богатую литературную родословную и «метародословную», о чем сам Булгаков часто говорит завуалированно в том или ином виде. Не случайно Коровьев называет Маргариту прапрапраправнучкой и намекает о ее прабабушках. Воланд у Булгакова также иронизирует по поводу своей собственной прабабушки (которая была – мы знаем, кем на самом деле – библейским Поганим Змием: «поганая старушка, моя бабушка!»). Такое упоминание у Булгакова относит читателя непосредственно к библейскому мифу – о «бабушке-змее», соблаздившей Еву плодом с древа познания и сыгравшей тем самым роко-

вую роль в судьбе человечества: «Мне посоветовали множество лекарств, но я по старинке придерживаюсь бабушкиных средств. Поразительные травы оставила в наследство поганая старушка, моя бабушка!» (гл. 24), – говорит сатана Воланд о змее-дьяволе – своем прародителе. Кроме библейской реминисценции здесь вскрывается у Булгакова также и другое её ответвление – из «Фауста» Гёте, а именно признание Мефистофеля о том, что тот все еще готов мстить человечеству за свою «тысячелетнюю прабабушку»:

Заставлю доктора <Фауста> во прахе пресмыкаться,
Он будет прах глотать, как некогда змея,
Тысячелетняя прабабушка моя!

*И.-В. Гёте «Фауст»
(пер. с нем. Д. Мережковского)*

Все «потусторонние» герои романа Булгакова относятся к Маргарите как к особе королевской крови. «Вы сами – королевской крови», – замечает ей Коровьев. «Ноблесс обличж» (от фр. «благородное происхождение обязывает») – намекает ей Кот Бегемот («заметил кот и налил Маргарите какой-то прозрачной жидкости в лафитный стакан»). В сцене представления Маргариты Воланду он, «внимательно поглядев на Маргариту, заметил как бы про себя: «Да, прав Коровьев! Как причудливо тасуется колода! Кровь!». Только сама Маргарита и не подозревает о своих королевских корнях: «Почему королевской крови? – испуганно шепнула Маргарита, прижимаясь к Коровьеву. – Ах, королева, – игриво трещал Коровьев, – вопросы крови – самые сложные вопросы в мире! И если бы расспросить некоторых прабабушек и в особенности тех из них, что пользовались репутацией смиренных, удивительнейшие тайны открылись бы, уважаемая Маргарита Николаевна. Я ничуть не погрешу, если, говоря об этом, упомяну о причудливо тасуемой колоде карт. Есть вещи, в которых совершенно недействительны ни сословные перегородки, ни даже границы между государствами. Намекну: одна из французских королев, жившая в шестнадцатом веке, надо полагать, очень изумилась бы, если бы кто-нибудь сказал ей, что ее прелестную *прапраправнучку* я, по прошествии многих лет, буду вести под руку в Москве по бальным залам» (гл. 23).

Булгаков здесь совершенно не скрывает своей иронии по отношению к своему же собственному методу многослойной реминисценции, корнями глубоко уходящей в историю и метаисторию. Но еще Пушкин глубоко исследовал и вскрывал метародословную своих героев, которая своими корнями уходила у него прямо на Парнас.

«Парнаса тайные цветы». Слова Коровьева о том, что «если бы расспросить некоторых прабабушек и в особенности тех из них, что пользовались репутацией смиренных, удивительнейшие тайны открылись бы,» – прямоиком относят нас к другой ветви булгаковской реминисценции – к «Гавриилиаде» Пушкина, где поэт называет Еву – «нашей прародительницей» и где в предисловии к поэме у него возникает мотив тайны крови («Парнаса тайные цветы»):

Картины, думы и рассказы
Для вас я вновь перемешал,
Смешное с важным сочетал
И бешеной любви проказы
В архивах ада отыскал...

А. С. Пушкин «Гавриилиада» (1818)

Здесь для нас очень интересно замечание Пушкина о том, как он, создавая «Гавриилиаду», «перемешал картины», словно карты (возникает даже образ карт Таро, на которых мы также можем видеть все ключевые персонажи мономифа). Пушкин воссоздает в «Гаври-

илиаде» миф о «бешеных любви проказах» наших «прапрабабушек» – нашей «прародительницы Евы», а также Марии Девы, которая, говоря словами Коровьева, «пользовалась репутацией смиренницы» (и это какой-то личный миф Пушкина о любовных грезах Девы Марии, хотя он и ссылается на источник, который якобы «в архивах ада отыскал»). В сюжете у Пушкина возникает «треугольник»: Архангел Гавриил – Дева Мария и Змей-Дьявол (который как бы соответствует в то же время и ветхозаветному «треугольнику»: Адам – Ева и Змей-искуситель). Позднее снова этот же «треугольник» возникает у Пушкина и в «Руслане и Людмиле»:

Теперь влекут мое вниманье
Княжна, Руслан и Черномор.

«Руслан и Людмила» (1821)

В «Гавриилиаде», однако, есть ещё и четвертое действующее лицо, о котором в художественном тексте обычно может умалчиваться, но которое присутствует в мире всегда, везде и во всем, как и при всех перипетиях героя в мифе, – и это сам Бог.

Четыре масти игральных карт, которые Пушкин «вновь перемешал» в «Гавриилиаде», соответствуют у него и четырем персонажам его личного мифа, который он развивает в поэме «Гавриилиада»: Бог и Дьявол, Архангел Гавриил и Дева Мария, каждый из которых сам одновременно является в то же время мифом в себе, а в произведении Пушкина – «мифом в мифе». Четыре мифа объединены («перемешаны») у Пушкина в один сюжет «Гавриилиады».

В картах Таро, с которыми хорошо был знаком не только Пушкин, но и Булгаков, можно найти, как мы сказали, все ключевые фигуры мономифа. В романе Булгакова сюжетные линии, ведущие к ключевым героям, тоже «перетасованы» по принципу «колоды карт» (говоря словами Воланда и Коровьева). Булгаков, большой знаток пушкинского творчества, работавший долгое время над пьесой о последних днях жизни и творчества Пушкина, хорошо уловил этот пушкинский прием, в основе которого лежит принцип «колоды карт», и вложил объяснение этого принципа в слова Воланда, который с присущей ему тягой к пародии выскажется, как и Коровьев, по поводу «причудливо тасуемой колоды» – почти строчкой из «Анны Карениной»: «Все смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так и сказал бы он в данном случае» (гл. 23).

Высказывания Коровьева и Воланда о колоде карт почти дословно повторяют друг друга: «Я ничуть не погрешу, если, говоря об этом, упомяну о причудливо тасуемой колоде карт», – говорит Коровьев. «Да, прав Коровьев! Как причудливо тасуется колода! Кровь!» – вторит ему Воланд. Колода карт и кровь (как родословная и кровное родство) стоят рядом в этом высказывании Воланда – как символы одного ряда. Если Булгаков хочет сделать какую-то мысль фокусом эпизода, он обязательно повторит ее трижды (принцип троекратно повторяемого лейтмотива в музыке масонских опер). При этом одну и ту же мысль могут у него повторять совершенно разные герои (иногда эта же самая мысль может звучать у него также и от лица самого повествователя).

Бог как автор судьбы героев и свидетель происходящего не выходит в романе Булгакова на сцену сам (в отличие, например, от Пушкина, у которого в «Гавриилиаде» Бог присутствует в сцене приема Архангела Гавриила в тронном зале, или как у Гёте в «Фаусте» – в «Сцене на небесах»). Бог может оставаться и незнанным (однако, в одном из эпизодов романа – в театре Варьете – именно Ему может принадлежать одна из реплик с галерки – об оторванной голове – как перифраз из «Бытия» Моисея). В конце романа место «наверху» занимает у Булгакова сам Иешуа, обнаруживая свое присутствие в царстве Света как владыки высших пределов (который умеет, однако, договариваться и с самим Дьяволом).

Печать трагической амбивалентности Добра и Зла лежит, таким образом, на всем в романе Булгакова. На протяжении всего повествования Воланд у Булгакова (дух Тьмы,

Зла и повелитель Теней) является как бы пастырем души Маргариты, которая – по всей логике романа – после смерти должна была бы обрести ад (или инквизицию), поскольку вступила в договор с дьяволом, но обрела Мастера и вечную жизнь с ним, и не в подвальчике на Арбате, а в «вечном доме» с «венецианскими окнами». Это Владыка Света Иешуа распорядился судьбами героев. В сцене, в которой посланник Иешуа – Левий Матвей – является к Воланду с просьбой от Иешуа – дать, наконец, покой Мастеру и Маргарите, который они заслужили, решение исходило от Иешуа, но с выполнением самой миссии – обратиться с просьбой к Воланду – должен был Левий Матвей, один из «избранных»: «Он <Иешуа> прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя <Воланда>, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

– Мне ничего не трудно сделать, – ответил Воланд, – и тебе это хорошо известно. – Он помолчал и добавил: – А что же вы не берете его к себе, в свет?

– Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий. – Он просит, чтобы ты, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже, – в первый раз моляще обратился Левий к Воланду» (гл. 29).

Иешуа у Булгакова как олицетворение верховной власти вступился за Мастера и Маргариту, объявив свою волю и подарив им жизнь вечную в тех пределах, которые, по описанию Булгакова, схожи если не с Раем, то явно с Чистилищем. По крайней мере, Воланд намекает на то, что Фауст тоже обитает где-то там же, в этих же пределах (создавая там своего гомункула). Как известно, Гёте также решил судьбу своего Фауста, у которого по воле самого Бога ангелы забирают его душу и уносят с собой в Рай.

Концепция «матрешки» в литературном «родстве» героя. Обнаружившийся еще у Пушкина прием многослойной литературной реминисценции (литературной «матрешки»), становится излюбленным и у Булгакова. Открывая первую «матрешку» в родословной Онегина («наследника всех своих родных»), мы обнаруживаем в ней у Пушкина ближайшим родственником киевского богатыря Руслана, а открывая следующую «матрешку» (как следующий виток некоей литературной родословной), мы находим в ней еще одного, указанного Пушкиным, «прародителя» – героя героических мифов древней Греции, отправляющегося в путь «всевышней волею Зевеса». В небольшой поэме «Тень Фонвизина» (1815) Пушкин тоже напишет об отправляющемся в путешествие из одного мира в другой герое, который отправляется в путь «геройской вооружась отвагой».

Идея пути – как жизненного пути, присущая мифу, развивается у него не только в «Тени Фонвизина», но и во многих других произведениях. История воссоединения Руслана и Людмилы у Пушкина – это развитие двух ветвей «мономифа» (универсального мифа или мифа о путешествии героя (с большой буквы), проходящего испытания, в том числе, и испытание адом): одна ветвь связана у него с таинственным исчезновением Людмилы (развитие мифа по женскому типу), а другая – с поисками Руслана утерянной невесты (развитие мифа по мужскому типу).

Сюжет романа Булгакова «Мастер и Маргарита» с момента осознания героиней утраты своего возлюбленного (часть II; гл. 19) начинает развиваться именно по законам Мифа о путешествии, но в его инверсионном варианте, поскольку, хотя развитие и идет по мужскому типу, путешествие здесь совершает именно Маргарита, которая, как Орфей, готова спуститься в ад и вывести оттуда своего возлюбленного Мастера.

Патриархат и матриархат. Образ Маргариты в романе Булгакова не случайно является ведущим по сравнению с образом Мастера и своими корнями связан с легендами (мифами) об утраченной невесте (женихе), а также легендой (мифом) о Граале. Легенда о Граале содержит аллегория, метафору для обозначения могущественного ритуала причащения, священным атрибутом которого является библейская чаша Христа (или чаша Грааля, часто называе-

мая просто – Грааль). Эта аллегория имеет также и другое символическое значение – женское лоно и вообще священное женское начало, на котором в древности были основаны многие верования.

Многие религии и верования были связаны именно с женским началом, вдохновлявшим художников на прекрасные произведения искусства и литературы. Последовательным поклонником таких древних религий, связанных с женским началом, был среди многих художник Леонардо да Винчи, который в своем творчестве старался сохранить древнюю традицию поклонения богине. Его знаменитая фреска «Тайная вечеря» (1495—1498), мотивы которой в гротескном виде запечатлел Булгаков и в своем романе в эпизоде «вечер при свечах» («тайная вечеря» Воланда), стала одним из самых удивительных примеров поклонения священному женскому началу (вопреки католицизму, где подобное поклонение было совершенно выведено из лона церкви). У Булгакова в этой сцене, правда, образ Магдалены снижен до образа готической ведьмы (какой предстает у него в романе Гелла).

Леонардо да Винчи на своей картине, как известно, изобразил собрание из 12 учеников Христа, пьющих вино из чаши (ритуал, несущий в себе сакральное значение). В этой сцене, как и во всем творчестве, мастер Да Винчи старался найти баланс между мужским и женским началом, он изобразил одного из учеников, сидящих по правую руку от Христа, в женском облике и платье. Искусствоведы склонны считать, что так Да Винчи тайно ввел в картину образ Марии Магдалены, как Пушкин это сделал в стихотворении «Мирская власть» (1836), изобразив «Марию-грешницу» по одну сторону от Распятия (а «пресвятую деву» Марию – мать Христа – по другую). Леонардо да Винчи верил, что душу человека можно считать просвещенной, только когда в ней счастливо будут уживаться оба начала (в этом отражается также модель устройства психики человека по Юнгу, который выделял две части – анима и анимус – в психике единой личности человека).

Масоны в своих учениях придерживались мнения, что могущественные люди эпохи раннего христианства «обманывали» мир, пропагандируя лживые идеи, обесценивающие значение женского начала и возвышающие значение начала мужского. Императору Константину и его преемникам по мужской линии удалось отвратить мир от языческого матриархата и насадить патриархальное христианство. И делал он это, развернув пропагандистскую кампанию против всего женского как священного, что, в конечном результате, привело к совершенному исчезновению образа богини из католической религии.

Миф о Похищение богини. Исчезновение богини нашло отражение и в древних мифах, как например, в мифе о похищении Авроры или Венеры, а также в их литературных обработках, например, в греческом эпосе через мотив похищения Елены, который в фольклоре можно встретить также часто как мотив похищения невесты змеем-похитителем. У Пушкина этот мотив становится основным в «Руслане и Людмиле», на котором развивается весь сюжет его поэмы. В «Руслане и Людмиле» с огромной силой передана Пушкиным тоска по утраченному женскому началу в некоем союзе верховных сил, и эта утрата воплощена им в образе похищенной невесты Людмилы – прообраз женской души и богини (Пушкин также актуализирует здесь миф о похищении Венеры). Само название пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» (как и название «Мастер и Маргарита» у Булгакова) является символом некоего неразделимого союза и говорит о торжестве гармонии в этом союзе. В связи с этим, и название поэмы Пушкина, и название романа Булгакова с точки зрения толкования, например, архетипов Юнгом – это отражение двух частей одной личности (в этом проглядывает юнговская идея о расщеплении архетипа души по его женской и мужской составляющей).

Кровавые крестовые походы с целью обратить язычников в христианство и уничтожить религии, связанные с поклонением женскому началу, длились на протяжении трех веков, и методы подавления инакомыслия были чрезвычайно жестокими. Рыцари-трубадуры, однако, сохранили через свои песнопения образ Божественной Души (запечатленный также в грече-

ском мифе о Психее), который в средние века трансформировался в рыцарский культ Прекрасной Дамы. В стихотворении Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829) сюжетом становится явление рыцарю Девы Марии, которое он осознает как некий знак благодати и переживает свой мистический союз с ней как таинство брака: «Жил на свете рыцарь бедный, // Молчаливый и простой, // С виду сумрачный и бледный, // Духом смелый и прямой. // Он имел одно виденье, Непостижное уму, // И глубоко впечатленье. В сердце врезалось ему. // Путешествуя в Женеву, На дороге у креста. // Видел он Марию деву, Матерь господина Христа». Снова по одну сторону креста мы видим здесь у Пушкина образ Девы Марии.

Благодаря своему неистовому поклонению Деве Марии Рыцарь у Пушкина получил после смерти ее заступничество и был принят в Царство Божие. Бес не смог забрать рыцаря в «свой предел», поскольку благодаря неистовому следованию культа рыцарем порушенное равновесие в его душе было восстановлено, и поэтому душа рыцаря не нуждалась после смерти ни в чистилище, ни, тем более, в наказаниях ада.

Католическая инквизиция опубликовала в средние века книгу, которую, без преувеличения, можно назвать самой «кровавой» в истории человечества. Называлась она «Malleus Maleficarum», или в переводе с латинского «Молот ведьм». Книга якобы предупреждала мир об «опасности свободомыслия среди женщин», а также инструктировала священников, как находить, пытать и уничтожать ведьм. В. Брюсов в романе «Огненный ангел» глубоко исследуя женскую душу, показал, как женщина в отсутствие любви могла стать ведьмой для общества (ср. также в романе Булгакова заявление Маргариты: «я стала ведьмой»), вводя натуралистические сцены инквизиции – страшных пыток над женщиной, обвиненной в ведовстве и в связи с дьяволом. Роман Брюсова содержит также эпизод полета героя на шабаш, который, как и другие сцены романа (например, связанные у Брюсова с описанием путешествия Фауста и Мефистофелеса), повлияли во многом на поэтику романа Булгакова при создании им, в том числе, и сцены шабаша русалок в «Мастере и Маргарите».

К числу «ведьм» христианская церковь того времени относила всех женщин-ученых, женщин-священников, цыганок, любительниц мистики и природы, собирательниц трав, вообще любую женщину, «выказывающую подозрительное пристрастие к миру Природы». Убивали также повитух – за их еретическую практику использования снадобий, облегчающих боли у рожениц. По догмам Церкви, эти страдания даны были женщине как наказание Господне свыше – за первородный грех Евы, посмеявшейся вкусить от Древа познания. По некоторым сведениям, за три века охоты за ведьмами церковь сожгла на кострах пять миллионов женщин. Дни богини были сочтены – мать Земля становилась мужским миром. Подавляемое под матриархатом на протяжении двух тысячелетий мужское эго вырвалось на свободу.

Писатели, художники и композиторы всего мира, входившие в масонские ложи, считали, что изничтожение священного женского начала вызвало со временем феномен «жизни вне равновесия», говоривший о нестабильности ситуации в мире, страдающем от войн, обилия женоненавистнических обществ и все растущего пренебрежения к Матери Земле. Образ Матери-Земли, отягощенный головой беспомощного великана (обезглавленного великана), по самую голову ушедшего в ее лоно, мы можем встретить у Пушкина в «Руслане и Людмиле» (своеобразное переосмысление Пушкиным образа – «колосс на глиняных ногах»). Масоны, во все века, начиная со времен крестовых походов, актуализировали в своих произведениях мифы об Амуре и Психее, Орфее и Эвридике, Персее и Елене, Христе и Марии Магдалене и др., напоминая человечеству, как важно равновесие в мире в союзе мужского и женского начала.

В замыслах романа Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором все время говорится о равновесии сил Добра и Зла (начиная с его эпитафии), прочитывается намерение темных сил в образе дьявола Воланда своими ритуалами восстановить баланс мужского и женского начал в той части, в том пределе, в котором ему была вверена верховная власть над миром. Поэтому в ритуале жертвоприношения в сцене бала он вместе с собой возводит на кафедру и Маргариту.

Булгаков достаточно подробно описывает «запрещенные собрания» (по выражению Николая Ивановича, героя булгаковского романа, который в виде борова, оседланного новоиспеченной ведьмой Наташей, отправляется на шабаш). В романе Булгакова присутствует также сцена черной обедни (глава «При свечах») с председательствующим на ней Воландом, которая вместе со сценами Великого Бала входит в общую концепцию изображения праздника Сатаны и является, собственно, перевертышем библейской сцены тайной вечери Христа.

Булгаков, конечно же, существенно трансформировал весь комплекс поэтики мифа о дьяволе (непосредственно связанный с мифом о разлученных верных любовниках – вариант мифа об утраченной невесте), исключив, например, мотивы соития с дьяволом и обращения женщины в алтарь в момент жертвоприношения (которые натуралистически описаны у Брюсова в романе «Огненный ангел»), оставив, однако все то, что является ядром самого мифа.

В романе Булгакова мы видим, как Маргарите была уготована роль не просто «хозяйки» бала, но верховной жрицы. Булгаков сохраняет основной структурный элемент евангелия от сатаны – участие жрицы наряду с дьяволом в ритуале жертвоприношения. В сцене бала его Воланд осуществляет свой замысел о восстановлении равновесия сил, возвращая «богиню» на престол, но делая это своими методами.

Наряду с именем Маргариты, которое ассоциируется у читателя с французской королевой, часто в романе Булгакова звучат также и другие различные женские имена, связанные или с обожествлением женщины, или с владением женщиной престолом в разные исторические эпохи (элемент, который проявился также и в картине Леонардо Да Винчи и характерен вообще для поэтики масонских мифов). Так в романе Булгакова героини называют Маргариту то Венерой, то Богиней, то Царицей, то повелительницей, то королевой, то «черной королевой».

Архетип «троичности». Булгаков наследует у Пушкина концепцию «матрешки» в происхождении своих героев и их литературной родословной. «Руслан и Людмила» дают Булгакову название его романа «Мастер и Маргарита». Но если мы приоткроем булгаковскую «матрешку» и заглянем в нее глубже, то обнаружим, что треугольник: Мастер – Маргарита – Воланд существует еще у Пушкина: Руслан – Людмила – Черномор. Этот постоянный треугольник присутствует у Пушкина и в «Гавриилиаде»: Архангел Гавриил – Мария Дева – Змий (Сатана). Не случайно и Онегин у Пушкина, думая о своей родне (своём дяде), упоминает вдруг черта: «Какое низкое коварство Полуживого забавлять, Ему <дяде> подушки поправлять, Печально подносить лекарство, Вздыхать и думать про себя: Когда же чёрт возьмёт тебя!». Обратная сторона души в виде тени черта появляется часто в художественном тексте, знаменуя переход души из одного измерения в другое (и, соответственно, встречу с предками).

Обратная сторона Онегина – Онегин-демон не замедлил явиться в Пятой главе романа Пушкина во «Сне Татьяны», продолжая линию литературно-мифологического родства новой линией: Онегин – Татьяна – Онегин-демон (это также одни из ближайших родственников Мастера – Маргариты – Воланда по «литературно-мифологической» линии, которая является в своей протооснове библейской и восходит к триаде Адам – Ева – Змий).

Архетип дьявола, например, по Юнгу, будет представлять как бы тень той личности, которая есть Единая душа (как единая душа Руслана и Людмилы, Мастера и Маргариты). Но у души есть ее теневая сторона, и чтобы познать эту теневую сторону, героиня, утратившая свою вторую половинку, должна будет спуститься в царство Тьмы (чтобы там познать эту свою обратную – разрушительную сторону).

Миф об «утраченной невесте» («женихе»). Людмила и Маргарита. Как мы уже сказали, образы Маргариты и булгаковского Мастера (пророческого вещателя) имеют в своей литературно-мифологической родне ближайшими родственниками Руслана и Людмилу. В героях Пушкина угадываются прообразы как из русской, так и мировой литературы, родовые корни которых по принципу «матрешки» уходят еще глубже – в архетипическое прошлое мифа

(а в мифе героя охраняет и ведет по жизни его тотемный предок – самая маленькая «матрешка»).

Не забудем, что в «Руслане и Людмиле» у Пушкина также существует некий образ мастера слова – певца-сказителя Баяна (легендарного древнерусского автора – вешего Бояна, постоянный эпитет которого – «пророческий»). Как и у Пушкина, где на пиру князя Владимира песни вешего Бояна звучат параллельно событиям, связанным с любовной историей Руслана и Людмилы, у Булгакова сакральный текст романа Мастера тоже композиционно запараллелен с историей «верных любовников» – Мастера и Маргариты. «Все смешалось» в этом вечном доме «пратекстов» – романе Булгакова, как, собственно, и полагается в мениппее, к жанру которой тяготеет булгаковский роман-мистерия.

Пушкинскую сентенцию «Друзья Людмилы и Руслана! ...Позвольте познакомить вас...» мог бы произнести не только повествователь «Евгения Онегина», но и повествователь «Мастера и Маргариты» (иногда их интонации даже поразительно совпадают). На первый взгляд, связь романа Булгакова с поэтикой Пушкина не так уж очевидна, однако, при более внимательном взглядывании в слово Булгакова там можно обнаружить целый комплекс идей, связанных у него с темой разлученных любовников и с ее художественным воплощением. В Главе 19 романа, которая так и называется у Булгакова «Маргарита», автор рисует героиню в особняке на Арбате («Маргарита Николаевна со своим мужем вдвоем занимали весь верх прекрасного особняка в саду в одном из переулков близ Арбата»). В этой главе сцена в спальне Маргариты с точки зрения ее литературных реминисценций совершенно знаменательна: «В пятницу <...> Маргарита проснулась около полудня в своей спальне, выходящей фонарем в башню особняка. Проснувшись, Маргарита не заплакала, как это бывало часто, потому что проснулась с предчувствием, что сегодня, наконец, что-то произойдет. ... Не может не произойти, потому что за что же, в самом деле, мне послана пожизненная мука?» (гл. 19).

С одной стороны, эта булгаковская сцена с ее упоминанием «башни особняка» – относит нас к образу принцессы, заточенной в башне дворца или крепости. А сочетание таких деталей как башня и плач («проснувшись, Маргарита не заплакала, как это бывало часто») делают сцену также реминисценцией из «Слова о полку Игореве» с его Плачем Ярославны на башне замка по пропавшему без вести жениху, князю Игорю, призывающей своим плачем все мирные силы ей на помощь в сцене древнерусского автора.

Другая легендарная история из древнерусской эпохи связана с тем, как древнерусская княжна Ярославна стала французской королевой – этот реальный факт истории одновременно и повод увидеть в поэтике Булгакова еще одну аллюзию – в комплексе всех других, составляющих его многослойные реминисценции – в частности, таковую из древнерусской литературы.

Сцена с Маргаритой в спальне, с другой стороны, также, безусловно, восходит и к пушкинской сцене с Людмилой перед зеркалом, заточенной в замке Черномора, окруженного волшебными садами (происходящей у Пушкина аналогично в спальне героини):

До утра юная княжна
Лежала, тягостным забвеньем,
Как будто страшным сновиденьем,
Объята – наконец она
Очнулась, пламенным волненьем
И смутным ужасом полна;
Душой летит за наслажденьем,
Кого-то ищет с упоеньем;
«Где ж милый, – шепчет, – где супруг?»

А. С. Пушкин. «Руслан и Людмила» (1820)

Нельзя не заметить, что описание эмоциональных переживаний Маргариты, которая потеряла Мастера, имеет поразительное сходство с состоянием Людмилы, потерявшей любимого супруга, и наталкивает на мысль, что аллюзии Булгакова в его сцене в спальне не являются случайными. Булгаков сознательно или бессознательно рисует сцену пробуждения Маргариты в «башне особняка» – тоже «после страшного сновиденья», и это совершенно в ключе пушкинской сцены из «Руслана и Людмилы». Пушкинская деталь «Как будто страшным сновиденьем, /Объята...» совершенно совпадает с упоминанием у Булгакова в его сцене о сне Маргариты, который предшествовал ее пробуждению в ту роковую пятницу (сон Маргариты с четверга на пятницу мы еще будем подробнее анализировать ниже).

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.