

Andriej Ranczyn
Moskwa

«Причастие дьявола» и авторская идея в романе Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*

Знаменитый булгаковский роман, как известно, истолковывался множество раз, и его интерпретации оказывались не просто различными, а весьма часто диаметрально противоположными. Особенно разноречивыми оказывались трактовки Воланда и его свиты и решения о даровании Мастеру и его возлюбленной не «света», а «покоя».

Одним из ключевых для понимания идеи романа эпизодов является сцена, где Маргарита выпивает из поднесенной Воландом чаши вино, в которое превратилась кровь доносчика барона Майгеля. Первым из чаши пьет сам Сатана. Этот фрагмент не привлекал особенного внимания исследователей. Н.К. Гаврюшин, автор статьи, выдержанной в духе православного фундаментализма и отличающейся «прокураторским» тоном в оценке романа и его автора¹, интерпретировал Великий бал у Сатаны как кощунственное травести православной литургии, а заключающее ее вкушение вина – как кощунственную пародию на евхаристию:

Новоявленный «Иуда» – барон Майгель – послужил той жертвой, кровь которой оказалась в литургической чаше Воланда. Хозяин бала мгновенно преобразуется («исчезла заплатанная рубашка и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре»), и кровь «пресуществляется» в вино, которого причастилась Маргарита. Конечно, если христиане приобщаются крови своего Бога, почему бы сатане не пить кровь самых тяжелых грешников²?

¹ Н. Гаврюшин, *Литостротон, или Мастер без Маргариты*, [в:] <http://www.hrono.info/text/podyem/litos.html> (9.04.2015). Статья напечатана в журнале «Вопросы литературы» 1991, № 8, с. 75–88.

² Там же.

Несмотря на сомнительность некоторых частных параллелей (Великий бал у Сатаны и масонская обрядность и т. д.) и неприемлемую для филологического исследования ангажированность и оценочную тональность, интерпретация вкушения вина Воландом и Маргаритой как анти- и лжепричастия, как «дьявольского причастия» представляется неоспоримой. Тем не менее существует диаметрально противоположное толкование этого эпизода, принадлежащее М.А. Робинсону и Л.И. Сазоновой. Естественно, они согласны с очевидностью:

В момент апофеоза демонических сил в романе как бы неожиданно возникает слишком очевидный евхаристический символ. Лишь только чаша оказалась у губ Маргариты, «чьи-то голоса, а чьи – она не разобрала, шепнули в оба уха: – Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» [...]. Миф о дьяволе встречается в этой точке романа с мифом о Христе. Проступает явственная реминисценция из Евангелия, где сам Христос отождествляет себя с виноградной лозой: «Я есмь истинная виноградная лоза...» (Ин 15: 1–8). На Тайной Вечере Христос подал ученикам чашу со словами: «Пейте из нее все; ибо сие есть кровь моя нового завета, за многих изливаемая, во оставление грехов» (Мф 26: 27–28). Согласно Евангелию же, сад стал местом пасхальной мистерии: там, где распяли Христа, «был сад и в саду гроб новый» (Ин 19: 41)³.

Получается, что эта сцена семантически двухчастная: Воланд действительно приобщается крови доносчика Майгеля, и в этот момент совершается дьявольское причащение. Маргарита же якобы приобщается именно Крови Христовой под видом вина, она участвует в таинстве евхаристии (точнее, в некоем ритуале, который в художественном мире романа эквивалентен евхаристии):

Слова Булгакова о крови, пролившейся в землю, и проросшей из нее виноградной лозе, относятся, конечно, к Христу, а не к доносчику Майгелю, как принято считать. Наречием «давно» писатель специально выделил тот временной план, который противопоставлен всему происходящему в «нехорошей квартире» и репрезентирует собой евангельский пласт событий. Поэтому, если Воланд «причащается» кровью, то Маргарита, пригубившая из той же чаши, пьет уже нечто совсем иное, а именно – вино, причем вино, судя по описанию,

³ М.А. Робинсон, Л.И. Сазонова, *Демонологический миф в памяти литературы XX века (роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*, [в:] Л.И. Сазонова, *Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*. Москва 2012, с. 356–357.

церковное. Булгаков не случайно так точен в описании вкуса и воздействия на героиню разного рода жидкостей и напитков. В восприятии Маргариты кровь имеет «соленый вкус» [...], а спирт – «живое тепло» [...]»⁴.

Особенное внимание уделяется такому аргументу:

Нам представляется неслучайным, что Булгаков употребил именно существительное «звон» (а не глагол «зазвенело») в сочетании с криком петухов. В контексте всей сцены «звон» можно отнести к звукам церковного колокола. Такой звон рассеивает демонские чары [...]»⁵.

Маргарита, призывающая простить несчастную детоубийцу Фриду, по мнению Робинсона и Сазоновой, в главе «Великий бал у Сатаны» даже соотнесена с Богородицею, в апокрифе «Хождение Богородицы по мукам», призывающей своего Сына облегчить адские мучения грешников. Такая же соотнесенность устанавливается якобы и с помощью роз – атрибута героини романа и символа Девы Марии в католической традиции⁶.

Сходство бездетной возлюбленной Мастера, не лишенной демонических черт, с Богородицей представляется необоснованным. Мотив прощения за осужденных грешников – слишком слабое совпадение для такого уподобления. Что касается роз, то этот атрибут Маргариты сближает ее скорее не с Приснодевой Марией, а с ангелами, отгоняющими розами, взятыми у покаявшихся и прощенных грешниц, нечистого духа – Мефистофеля (сцены «Положение во гроб» и «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня» из пятого акта *Фауста* Гете). Соотнесенность с трагедией Гете задана эпитафией к булгаковскому роману, и в *Мастере и Маргарите* обнаруживаются многочисленные переключки с *Фаустом*⁷.

Однако даже эта соотнесенность носит амбивалентный характер, утверждая одновременно сходство и противоположность ангелов и прощенных грешниц Гете, с одной стороны, и превратившейся в ведьму Маргариты – с другой.

⁴ Там же, с. 357.

⁵ Там же, с. 358, примеч. 92.

⁶ Там же, с. 362–364.

⁷ Большинство этих соответствий было давно замечено. Показательно, между прочим, что Воланд и его свита вместе с Мастером и его возлюбленной покидают Москву во время страшной грозы, причем для двух любовников оставление Москвы означает освобождение, обретение свободы. В финальной же сцене *Фауста* Pater profundus говорит об очищающей силе грозы и дождя, с благотворным влиянием которых на мир природы сравнивается возрождение души и духовное освобождение. О роли мотива грозы – без параллели с *Фаустом* – емко и точно написал Э.Л. Безносков: Э.Л. Безносков, *Принадлежит вечности*, [в:] Его же, *Потому что искусство поэзии требует слов...*, Москва 2011, с. 244–246.

Совпадение мотивов и деталей в булгаковском романе может сигнализировать не только о подобии, но и о разительном отличии. Например, у Берлиоза инициалы – М. А. – полностью совпадают с булгаковскими, однако это свидетельствует отнюдь не о сходстве «романтического мастера» с литературным функционером, а о том, что можно назвать соблазном литературы – карьеры, славы, денег, почестей; соблазном, не выпавшим на долю автора романа⁸. Мастер сравнивает любовь, поразившую его и Маргариту, с ударом финского ножа, нанесенным убийцей, а в ершалаимском пласте романа наемные убийцы ударами ножа предают смерти доносчика Иуду. В первом случае одна и та же деталь (точнее лексема) включена в «высокий» контекст, во втором – включена в «низкий». Смерть Иешуа – главное трагическое событие в романе – сопровождается страшной грозой, и во время подобной грозы прощаются с Москвой Мастер и Маргарита, обретая свободу и покой в дарованном им приюте. Таким образом, одни и те же или аналогичные мотивы и образы в булгаковском романе являются атрибутами, маркерами принципиально различных или даже диаметрально противоположных смыслов. С розами как цветами Маргариты соотнесен «запах розового масла», для Понтия Пилата предвещающий мигрень; здесь, кажется, переключка выполняет скорее синтаксическую, чем семантическую функцию⁹. Мотивно-образные переключки подчиняются принципу противоречий – основополагающему принципу романа¹⁰.

Робинсон и Сазонова впадают в противоречие с собственной трактовкой эпизода с чашей, когда интерпретируют слова Маргариты о Воланде «Всесилен, всесилен!», произнесенные уже после того, как она выпила поднесенное Воландом вино, как кощунственно употребленное литургическое определение Христа¹¹. Получается, что героиня, кощунственно возносящая хвалу Сатане словами, подобающими лишь Господу, все-таки приняла «причастие дьявола» – по

⁸ См. о функции этого совпадения: Е.А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 246.

⁹ Этой соотнесенности, конечно, можно приписать определенную семантику (анализировать которую здесь нет необходимости и возможности). Важнее, однако, что эта семантика далеко не очевидна, в то время как несомненен сам сигнал, указывающий на самое переключку, на сам принцип организации текста и на его мотивный код.

¹⁰ Пример с Мастером, его возлюбленной и Иудой был указан Б.М. Гаспаровым: Б.М. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, [в:] Его же, *Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века*, Москва 1994, с. 43, но интерпретирован иначе. Понятию принцип противоречий примерно соответствует понятие амбивалентность, неизменно используемое Б.М. Гаспаровым при характеристике булгаковского романа, а отчасти и всего творчества автора *Мастера и Маргариты*. Мне представляется предпочтительным говорить о неопределенности (подробнее об этом будет сказано ниже).

¹¹ М.А. Робинсон, Л.И. Сазонова, *Демонологический миф...*, с. 365.

крайней мере, в метафорическом смысле. Но если это так (и иное истолкование попросту невозможно), то и выпивание ею вина из Воландовой чаши никак не может рассматриваться как причащение Крови Христовой. Да, Маргарита выпивает вино, а не кровь – но это вино, превращенное из крови доносчика.

По мнению Б.М. Гаспарова, в эпизоде с выпиванием вина Маргаритой содер­жится соотнесенность с Гефсиманским садом: Воланд говорит царице бала о том, что кровь ушла в землю и стала вином, Гефсиманский же сад, где был зарезан двойник Майгеля доносчик Иуда, – это виноградник. Таким образом, получается, что Маргарита как бы причащается кровью Иуды¹². (Упоминание о том, что кровь превратилась в вино «давно», может отсылать именно к этой давней смерти доносчика – двойника барона Майгеля). В другой своей статье – *Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова* – исследователь прямо утверждает: «Вся эта сцена принимает характер причастия кровью Иуды»¹³. Она отличается «парадоксальной дуплановостью»¹⁴, в ней «переплетается сакральное и демоническое начало»¹⁵.

Интерпретация Гаспарова заслуживает самого серьезного внимания, однако Робинсон и Сазонова ее даже не упоминают. Но против предложенного ими толкования эпизода, завершающего бал у Сатаны, можно выдвинуть и другие возражения. Вино в *Мастере и Маргарите* – образ, наделенный явно пейоративными коннотациями и ассоциирующийся с мотивом *вины* (сближение, по-видимому, основано на паронимической аттракции лексем *вино* и *вина*). Вино пролито Понтием Пилатом, обрешшим на казнь Иешуа:

У ног прокуратора простиралась неубранная красная, как бы кровавая лужа и валялись остатки кувшина. Слуга [...] почему-то растерялся под его взглядом, взволновался от того, что чем-то не угодил, и прокуратор, рассердившись на него, разбил кувшин [...]. Африканец кинулся было подбирать осколки, но прокуратор махнул ему рукою, и раб убежал. А лужа осталась. [...] Лежащий на ложе в грозовом полумраке прокуратор сам наливал себе вино в чашу, пил долгими глотками, по временам притрагивался к хлебу, крошил его, глотал маленькими кусочками, время от времени высасывал устрицы, жевал лимон и пил опять¹⁶.

¹² Б.М. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 63. Однако Б.М. Гаспаров не характеризует это совпадение и ряд других как пример амбивалентности, хотя по существу близок к такому пониманию, особенно в другой своей работе; см.: Б.М. Гаспаров, *Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова*, [в:] Его же, *Литературные лейтмотивы...*, с. 83–123.

¹³ Б.М. Гаспаров, *Новый Завет...*, с. 91.

¹⁴ Там же, с. 92.

¹⁵ Там же, с. 101.

¹⁶ М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, [в:] Его же, *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 7, Москва 2007, с. 365–366.

Здесь дана своеобразная пародия на причастие: Пилат словно вкушает кровь убитого им Иешуа, а присутствие устриц и лимона придают происходящему оттенок гурманства.

Одновременно вино символизирует пролитую прокуратором Иудеи кровь Христа, материализует вино Пилата, который после казни сидит на площадке «около двух тысяч лет», и «у ног сидящего валяются черепки разбитого кувшина и простирается невысыхающая черно-красная лужа»¹⁷. Эта невысыхающая лужа – своеобразная аллюзия на евангельские слова Иуды «согрешил я, предав кровь невинную» (Мф. 27: 4). Только в «евангелии от Михаила» подлинное предательство вменено в вину не примитивному и бессовестному мерзавцу Иуде из Кириафа, а прокуратору Понтию Пилату, «страха ради иудейска» отдавшему на распятие человека, которого он сам почитал невиновным.

С этим вином соотносится вино, которым поит Мастера и его возлюбленную Азазелло. Это вино наделено несомненной демонической семантикой. Маргарита голая – как ведьма – встречает Азазелло и не стыдится.

Азазелло извлек из куска темной гробовой парчи совершенно заплесневевший кувшин. Вино нюхали, налили в стаканы, глядели сквозь него на исчезающий перед грозой свет в окне.

– Здоровье Воланда! – воскликнула Маргарита, поднимая свой стакан¹⁸.

Тост за здоровье Сатаны, провозглашенный Маргаритой, – как бы повторенное «причастие дьявола».

Утверждение Азазелло, что это «то самое вино, которое пил прокуратор Иудеи. Фалернское вино»¹⁹, двусмысленно: герой и героиня, выпивая вино, как бы приобщаются к вине Понтия Пилата, принимая – Маргарита уже второй раз – «причастие дьявола». К тому же это вино оказывается смертоносным, причиняя любовникам смерть – пусть даже, возможно, и временную²⁰.

¹⁷ Там же, с. 463.

¹⁸ Там же, с. 450.

¹⁹ Там же, с. 450.

²⁰ Выпив вина, Мастер и его возлюбленная лишаются если не жизни, то чувств. Одновременно с ними умирают их alter ego (Маргарита в своей квартире и Мастер в клинике Стравинского). Ситуация двойной смерти героев традиционно истолковывается исследователями как противоречие, не снятое Булгаковым из-за того, что он не успел закончить последнюю редакцию романа. М.А. Робинсон и Л.И. Сазонова полагают, что умершие женщина и пациент не сами Мастер и Маргарита и что Воланд и его свита оставляют в доме Маргариты и в лечебнице их «ложные» тела (поверья о способности служителей дьявола иметь два тела хорошо известны Средневековью). Мастер и Маргарита после выпивания принесенного Азазелло вина и временной смерти воскресают и покидают Москву в телесном облике, о чем свидетельствует приход главного героя в клинику к Ивану Бездомному, когда Мастер открывает балконную решетку рукой. См.:

Не кровь ли убитого Пилатом Иуды вкушают под видом вина Мастер и Маргарита, как ранее героиня приобщалась крови другого доносчика – барона Майгеля – под видом вина?

Обратимся к эпизоду выпивания Маргаритой вина из Воландовой чаши. Робинсон и Сазонова, цитируя слова, которыми Булгаков описывает состояние Маргариты, выпившей вино, делают неоправданную купюру. Вот полный текст:

Маргарита, не раскрывая глаз, сделала глоток, и сладкий ток пробежал по ее жилам, в ушах начался звон. Ей показалось, что кричат оглушительные петухи, что где-то играют марш²¹.

Если звон и может быть понят как издаваемый церковными колоколами, а крик петуха – как знак освобождения из-под власти нечистой силы²² (хотя в романе лишь исчезают гости Воланда и рассыпаются иллюзорные чертоги, в то время как сам Сатана и его свита остаются, Воланд только меняет облик), то опущенное Робинсоном и Сазоновой упоминание о «марше» никак не соотносится с церковной службой и с мотивом освобождения от власти нечистой силы. «Музыкальное оформление», в том числе маршевое, играет в *Мастере и Маргарите* значительную роль, придавая происходящему условно-театральный, с элементами балагана, оттенок²³. В данном случае марш – музыкальная «отбивка», отграничивающая театрализованную сцену Великого бала у Сатаны от мира московской реальности. Бал – это своего рода «оперообразный» интекст внутри московского повествовательного «текста». Музыка, которая слышится Маргарите, – это традиционный оперный финал. Так, песней ангелов «Christ est resuscite» – величественным хором о воскресении Христа

М.А. Робинсон, Л.И. Сазонова, *Демонологический миф*..., с. 366–369. Однако при этом, по мнению самих М.А. Робинсона и Л.И. Сазоновой, даруемый героям «покой» явно ассоциируется с потусторонним миром, о котором говорится в погребальной службе (Там же, с. 366). Кроме того, описанная в эпилоге потусторонность (лунный – отраженный – свет), в которой оказываются Мастер и его возлюбленная, явно лишена материальных, телесных свойств. Перед нами еще один случай булгаковской поэтики противоречий, придающей описываемому инобытию экзистенциальную неопределенность.

²¹ М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, с. 335.

²² В традиционной функции крик петуха представлен в 14-й главе («Слава петуху!»): он спасает Римского от нападения Геллы в образе покойницы.

²³ См. прежде всего: Б.М. Гаспаров, *Из наблюдений*..., с. 47. Литературным же претекстом, использующим «обнажение приема» и переводящим философскую контроверзу Фауст – Мефистофель в театрально-балаганную постановку, для Булгакова был, по видимому, *Фауст* Гете, где «реальное» пространство оборачивается пространством сценическим, а нечистый дух выступает в роли то режиссера и сценариста, то суфлера. См. об этом: Майя Каганская, Зеев Бар-Селла, *Мастер Гамбс и Маргарита*, [в:] Майя Каганская, *Собрание сочинений*, т. 2 [Б. м.] 2011, с. 80.

– завершается опера Ш. Гуно *Фауст*²⁴. Допустимо предположить, что марш в *Мастере и Маргарите* может вообще ассоциироваться с оперной музыкой: в опере Гуно есть и собственно марш – песня солдат «Desposons les armes».

Колокольный звон упоминается и в источнике Гуно – в *Фаусте* Гете. О «нежном колокола звоне» упоминает Странник (часть вторая, действие 5, сцена «Живописная местность»). Однако несомненное сходство обнаруживается в другом эпизоде гетевской трагедии – в сцене «Ночь» из первой части, где Фауст подносит к губам бокал с отравой, но в это время слышится колокольный звон и хор ангелов поет «Христос воскрес!», и герой отказывается от расставания с жизнью. Таким образом, в *Фаусте* Гете смысл эпизода однозначен: торжествует жизнь, персонифицируемая ангелами и колокольным звоном, в то время как бокал с вином олицетворяет смерть²⁵. У Булгакова всё сложнее: Маргарита как будто бы принимает «причастие дьявола», но не карается смертью. В отличие от произведения Гете и оперы Гуно в булгаковском романе звон указывает не на прощение/спасение (Маргарита продолжает чтить дьявола за всемогущество и позднее), а (как и марш) прежде всего на завершение театрализованного действия, коим был Великий бал у Сатаны.

«Звон», который слышит Маргарита, может иметь и иной интертекстуальный источник. Это пушкинский *Пророк*, герой которого, чей слух был преображен ангелом-серафимом, услышал «шум и звон»²⁶. Эти звуки – признаки творческого состояния, приобщения к глубине бытия, обретаемого по-этом. Так и в романе Булгакова Маргарита приобщается к некоей тайне бытия и одновременно видит реальность теперь такой, какова она есть – без полуперного бального морока. Ведь творчество в представлении автора *Мастера и Маргариты* причастно демоническому началу²⁷.

Крик петухов, который слышится Маргарите, может быть истолкован не только как знак победы света над мраком и дьяволом. Во всех четырех Евангелиях рассказывается об отречении апостола Петра от Христа после взятия Иисуса под стражу:

²⁴ Оперу *Фауст* упоминает Воланд в беседе с Берлиозом и Иваном Бездомным. Подтексты из оперы Ш. Гуно встречаются в булгаковском романе неоднократно; см., например: Б.М. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 40, 63, 64; И.Ф. Бэлза, *Генеалогия «Мастера и Маргариты»*, [в:] <https://sites.google.com/site/uncalledguest/mm-critics> (8.04.2015); Л.М. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983, с. 267–271; И.З. Белобровцева, С.К. Кульбюс, *Путеводитель по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 2012, с. 127–128.

²⁵ Ср. о символике вина – в том числе в связи с этим эпизодом из *Фауста*: Б.М. Гаспаров, *Новый Завет...*, с. 100–101, сопоставление с восходящим к тексту Гете фрагментом из оперы Гуно: Л.М. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, с. 269.

²⁶ А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 16 томах, т. 3, кн. 1*, Москва, Ленинград 1948, с. 30.

²⁷ См. об этом: Б. М. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 69–70.

Когда Петр был на дворе внизу, пришла одна из служанок первосвященника и, увидев Петра греющегося и всмотревшись в него, сказала: и ты был с Иисусом Назарянином. Но он отрекся, сказав: не знаю и не понимаю, что ты говоришь. И вышел вон на передний двор; и запел петух. Служанка, увидев его опять, начала говорить стоявшим тут: этот из них. Он опять отрекся. Спустя немного, стоявшие тут опять стали говорить Петру: точно ты из них; ибо ты Галилеянин, и наречие твое сходно. Он же начал клясться и божиться: не знаю Человека Сего, о Котором говорите. Тогда петух запел во второй раз. И вспомнил Петр слово, сказанное ему Иисусом: прежде нежели петух пропоет дважды, трижды отречешься от Меня; и начал плакать (Мф. 25: 69–75; ср. Мк. 14: 66–72; Лк. 22: 55–62; Ин. 18: 15–18, 22–27).

Великий бал у Сатаны и «причащение» Маргариты кровью на балу – своеобразный аналог отречения от Христа – происходят в ночь с пятницы на субботу, как и отречение Петра.

«Причащение» Маргариты – точка схода, сборки дьявольской и Христовой тем. Крики петухов могут означать одновременно и освобождение от власти дьявола, и отречение от Бога. Вино, которое она выпивает, может ассоциироваться с вином причастия, но скорее в кощунственно-травестийном, нежели в серьезном смысле. Для обнаружения литургических, евхаристических смыслов в эпизоде выпивания вина Маргаритой нет никаких оснований, потому что Булгаков в своем романе (как, впрочем, и вообще в своем творчестве) нигде не обращается к христианской церковной символике в ее исконном, каноническом значении. Одновременно и прежде всего это, несомненно, «причащение дьявола». Но только булгаковский Воланд совсем не похож на лукавого христианской традиции. Как заметил И. И. Виноградов, влияние Воланда и его свиты на жизнь московских обывателей минимально; булгаковский Сатана, по-видимому, не убивает Берлиоза, а лишь предсказывает его смерть, убивая же барона Майгеля, Воланд лишь немного ускоряет его гибель, ожидавшую доносчика месяцем позже²⁸. Воланд,

как истинно мудрый монарх [...] не питает никаких иллюзий в отношении мирового господства и вовсе не стремится к этому. Он знает, что места под солнцем хватит всем – и его собственному, как он выражается, ведомству, и ведомству того, с кем так стремится пойти по лунной дороге Понтий Пилат. Вот почему он, в сущности, вовсе не испытывает никакой особой враждебности к добру, когда встречает его на своем пути. Ему не нравится, когда перед ним

²⁸ И. Виноградов, *Завещание Мастера*, [в:] *Его же. Духовные искания русской литературы*, Москва 2005, с. 270–271.

появляется, незванный и неожиданный, Левий Матвей. Но он охотно исполняет переданную им просьбу – он вполне лоялен, когда разговор идет на равных²⁹.

Как справедливо заметила Л.М. Яновская, «всё, на что обращает свой взгляд Воланд, предстает всего лишь в своем истинном свете. Воланд не сеет зла, не внушает зла. Он всего лишь вскрывает зло, разоблачая, снижая, уничтожая то, что действительно ничтожно»³⁰. Он не выступает в роли искусителя, соблазняющего людей, – булгаковский Сатана лишь наблюдает и выявляет зло и в минимальной мере карает, судит его. Воланд и его свита связаны не со стихией зла, а со стихией комического³¹. А смех – поведение, в христианском сознании – особенно в русской православной традиции – ассоциирующееся с язычеством и/или с бесовством³².

Мало того. Как резюмировал И.Н. Сухих:

В *Мастере и Маргарите* Воланд, оставаясь оппонентом Иешуа, в сущности, играет роль чудесного помощника из волшебной сказки или благородного мстителя из народной легенды – «бога из машины», спасающего героев в безнадёжной ситуации»³³.

Собственно, Воланд лишь выполняет условие договора, заключенного с Маргаритой. Для Сатаны и его приближенных вообще, по-видимому, характерно следование формальному принципу, законность: так, Фрида-детоубийца осуждена в отличие от ее соблазнителя, по словам Бегемота, невинного «с юридической точки»³⁴. Что, впрочем, не мешает Воланду проявить милосердие и по отношению к Маргарите, не поставив ей в счет просьбу за несчаст-

²⁹ Там же, с. 272.

³⁰ Л.М. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, с. 277.

³¹ Там же, с. 279–280. Однако при этом, надо заметить, «шутки» могут носить и кощунственный характер – таковой, по-видимому, была шутка, за которую расплатился «темно-фиолетовый рыцарь» – Фагот-Коровьев. См.: Виктория Угрюмова, *Фиолетовый рыцарь и другие (антропонимика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*, [в:] <http://www.lib.ru/RUFANT/UGRUMOVA/bulgakov.txt> (8.04.2015); Егения Хилькевич, *Опыты литературного анализа романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, [в:] <http://www.lib.ru/ZHURNAL/hilkevich.txt> (7.04.2015).

³² Ср. о неприятии смеха в христианской традиции, особенно в русском православии: Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, *Новые аспекты в изучении культуры Древней Руси*, «Вопросы литературы» 1977, № 3, с. 154–156; А.М. Панченко, *Русская культура в канун петровских реформ*, [в:] *Из истории русской культуры, т. 2*, Москва 1996, с. 80–82.

³³ И.Н. Сухих, *Русский канон: Книги XX века*, Москва 2013, с. 466.

³⁴ Там же, с. 471.

ную Фриду³⁵, и по отношению к конферансье Бенгальскому, которому возвращают оторванную голову. Воланду не присущ ни один из атрибутов дьявола, как он определяется в Новом Завете: он не противник Бога, не клеветник, не лукавый, не человекоубийца, не лжец, не искуситель³⁶. Бесспорными признаками бесов у компании Воланда остаются атрибуты едва ли не исключительно *внешнего* характера: облик, ненависть к крестному знаменю, появление при неосторожном упоминании человеком имени дьявола (как это происходит в случае с Римским). Словом,

Воланд отличается от «традиционного» Сатаны прежде всего тем, что не творит целенаправленного зла. Он не злонамерен, а *справедлив*, причем до такой степени, что исключает какое бы то ни было снисхождение и милосердие. Образ построен с помощью объединения противоположностей; его сущность – живая диалектика бытия [...] ³⁷.

Подлинное дьявольское начало, как принято считать, в *Мастере и Маргарите* воплощают не Воланд и его странноватая «труппа», а безликие пред-

³⁵ Впрочем, в романе намеренно оставлено неясным, проявляет ли Воланд милосердие или снисхождение, облегчая участь Фриды и не лишая при этом Маргариту права на просьбу о Мастере, или же это милосердие действительно вершит другое «ведомство», как Сатана заявляет подруге Мастера. Но, так или иначе, Воланд *de facto* исполняет не одну, а три или четыре просьбы Маргариты. См. об этом: И.З. Белобровцева, С.К. Кулюс, *Путеводитель...*, с. 65–66. Неясно, и какое «ведомство» вершит суд над грешниками, в том числе над Фридой.

³⁶ Ю. Смирнов, *Реминисценция мифа в «Мастере и Маргарите»*, [в:] Булгаковский сборник, вып. 2. Таллинн 1994, с. 16.

³⁷ Е.А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 158. Булгаковская трактовка Сатаны как «добраго дьявола» представляется совершенно оригинальной. Гетевский Мефистофель в отличие от Воланда все же является демоном-искусителем, стремящимся погубить душу Фауста (Воланду такие потуги в романе совершенно чужды). В романтической литературе апология дьявола была связана с идеализацией «высокого зла»; см., например: Р. Мюшембле, *Очерки по истории дьявола (пер. с франц. Е.В. Морозовой)*, Москва 2005, с. 379; М. Вайскопф, *Влюбленный демиурз: Метафизика и эротика русского романтизма*, Москва 2012, с. 426–477. Аналогичным образом трактуется дьявол русскими символистами и их современником польским поэтом Тадеушем Мичиньским; см.: А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм (пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха)*, Санкт-Петербург 1999; Н.А. Богомолова, *О поэзии Тадеуша Мичиньского*, [в:] *Studia Polonica: К 60-летию Виктора Александровича Хорева*, Москва 1992, с. 108–113. У Булгакова же Воланд лишен обаяния «высокого зла», но при этом в отличие от добродушных «мелких бесов» комической литературы обладает всемогуществом. Параллель с ветхозаветным дьяволом-искусителем из Книги Иова, приведенная Б.В. Соколовым, конечно же, неприемлема; см.: Б.В. Соколов, *Булгаковская энциклопедия*, Москва 1996, с. 179–180.

ставители спецслужб, с которыми связаны мотивы всеобщего страха и доношительства³⁸.

Традиционно соотношение сил (безусловного) добра и (условного) зла в романе трактуется исследователями как оппозиция: неотмирная доброта и всепрощение в сочетании с слабостью и наивностью (оценка этой наивности может различаться) – скепсис в отношении человеческой природы, обнаружение и изобличение порока. Первую силу персонифицирует Иешуа Га-Ноцри, вторую – Воланд. Эта трактовка основывается на характерном для почти всех интерпретаторов романа признании «ренановской» версии Евангелия – «Евангелия от Мастера» безусловно истинной, на отождествлении, так сказать, «Евангелия от Мастера» с «Евангелием от Михаила». Так, по словам М.О. Чудаковой:

Роман Мастера приобретал черты некоего пратекста, изначально существовавшего и лишь выведенного из тьмы забвения в светлое поле современного сознания гением художника. Самой композицией читатель принуждался поверить, что и создатель Мастера, автор «другого» романа, вместившего этот, с тою же силой провидения и верностью всех деталей постигал современную ему жизнь и ее перспективу. Само творчество представляло как процесс безусловного постижения истинного облика действительности³⁹.

В булгаковском романе подлинность запечатленного в «романе о Понтии Пилате» удостоверяет Воланд, заявляющий о себе как о свидетеле описываемых событий. Впрочем, в беседе с Берлиозом и Иваном Бездомным «подозрительный иностранец» предлагает слушателям просто принять его рассказ на веру, без всяких доказательств. Вторая глава романа Мастера вводится в текст как сон Ивана, третью и четвертую читает Маргарита по рукописи, чудесным образом восстановленной Воландом. Действительно, и характер включения этих интекстов в булгаковский роман, и использование более точной, чем принятая в евангельской традиции, транслитерации имен и названий, и слова Иешуа о недостоверности записей Левия Матвея, подспудно словно противопоставляющие канонической евангельской версии «апокриф» Мастера, – всё как будто бы свидетельствует в пользу такого мнения⁴⁰.

³⁸ Ср. об этом мотиве, например: К. Moss, *Bulgakov's Master and Margarita: Masking of the Supernatural and the Secret Police*, «Russian Language Journal» 1984, vol. 38, No 129–130, p. 115–131; Э.Л. Безносков, *Принадлежит вечности*, с. 241–243.

³⁹ М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Будакова*, Москва, 1988, с. 613.

⁴⁰ См. об этом прежде всего: Ю.М. Лотман, *Текст в тексте*, [в:] Его же, *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998, с. 434–435.

Между тем аутентичность версии Воланда – Ивана – Мастера вызывает серьезные сомнения. Во-первых, дьявол – «клеветник» уже по этимологии самого своего имени, и потому авторитетность его свидетельства (коим является первая глава романа о Понтии Пилате) не может быть нерушимой⁴¹. Сон – состояние, в котором со второй ершалаимской главой знакомится Иван Бездомный, – обладает амбивалентной природой: он может быть источником как визионерских откровений, так и пустых и обманчивых фантазий⁴².

Во-вторых, роман Мастера и созданный им образ Иешуа обнаруживают явные несоответствия тому, что можно условно считать в *Мастере и Маргарите* миром реальности⁴³. Левий Матвей, проклявший Бога, обуреваемый жаждой убийства Иуды, обретает «свет» и становится небесным посланником Господа, хотя Иешуа считал Иуду «добрым человеком» и был противником мести, а Левия Матвея не признавал своим учеником⁴⁴. Также «свет» обрел Понтий Пилат, повинный в грехе смертоубийства. Иешуа в «ершалаимских» главах не более чем простой смертный, а отнюдь не Богочеловек, и ни о каком

⁴¹ Правда, в романе Воланд нигде не выступает в этой традиционной для Сатаны роли, скорее, напротив: он объявляет людям истину об их будущем. Однако культурный контекст, трактующий Сатану как «отца лжи», все равно побуждает относиться к его свидетельству скептически.

⁴² С другой стороны, именно рецепция истории Пилата и Иешуа в форме своеобразной аудиовизуальной «картинки», а не словесного текста может придавать ей черты особой достоверности, жизненности – это как будто бы событие, происходящее наяву, перед взором Ивана. См.: J. Weir, *The Author as Hero: Self and Imagination in Bulgakov's Master and Margarita, Pasternak's Dr. Zhivago, and Nabokov's The Gift*, Evanston 2002, p. 118, note 28.

⁴³ Вопреки расхожему представлению, Мастер вообще едва ли может рассматриваться как благородный рыцарь Слова, в том числе и как мученик за Истину. Ему безусловно присущи неоднозначные и даже негативные черты. См. об этом: А. Барков, *Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Альтернативное прочтение*, [в:] <http://menippea.narod.ru/master03.htm> (11.04.2015). Один из поступков Мастера, вменяемый ему в вину А. Барковым (забвение о жене, «отречение» от нее) может быть интерпретирован неоднозначно, как амбивалентный («отречение» либо отвержение пошлой обыденности ради высокой страсти), но, независимо от этого, нельзя не согласиться с соображениями исследователя, выступающего против стереотипной «идеализирующей» трактовки образа Мастера.

⁴⁴ Можно объяснять такую судьбу бывшего мытаря преданностью Иешуа и своей идее, ради которой он готов пойти на смерть; см.: К. Молоков, *Взаимодополняемость добра и зла в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*, [в:] http://samlib.ru/m/molokow_k_w/kritika.shtml (10.04.2015). Но это не отменяет парадокса: Иешуа, каким мы видим его в романе Мастера, как будто бы не мог даровать Левию Матвею «свет». Моя готовность принять эти соображения А. Баркова не распространяется на его книгу в целом: в ней преобладают спорные, сомнительные или даже фантастические интерпретации. Ср. Об этой книге: С. Цыбульник, *«Мастер и Маргарита»: прогулки с Барковым или путешествие с дилетантом*, [в:] <http://www.bulgakov.ru/ipb/index.php?showtopic=158> (15.04.2015).

воскресении нет и речи⁴⁵. Однако в «московском» пласте *Мастера и Маргариты* (в главе 29-й) он предстает именно Господом.

В-третьих, история Иешуа и Понтия Пилата выткана по канве литературных моделей⁴⁶ и, таким образом, отличаются явными признаками «сделанности», «вымышленности», литературности, а не достоверности. Таким образом,

вместо романа, прямо ориентированного на центральные образы и темы христианского предания, – со всей положенной религиозно-нравственной проблематикой, – мы получаем роман, ориентированный на другой роман (романы);

вместо Спасителя, трансформированного в романый образ, – романый образ, трансформированный в Спасителя;

вместо религиозной традиции в литературе перед нами – литературная традиция...

Иными словами, вместо глубокомысленного и почтенного романа-мифа, какой-то двусмысленный и зыбкий миф романа. [...] Из мифа литературы и возникает действительность [...]⁴⁷.

Чисто литературный, условный характер ершалаимского мира и его насельников подчеркнут, во-первых, благодаря почти полному тождеству слов, завершающих последнюю главу романа Мастера, последнюю главу основного текста и эпилог: «пятый прокуратор Понтий Пилат» (конец главы 26-й), «жестокый пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (конец основного текста), «жестокый пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (конец эпилога)⁴⁸. Таким образом, роман Мастера словно выходит за свои границы,

⁴⁵ Правда, роман Мастера «больше того, что нам суждено прочесть (Волад возвращает из небытия „толстую пачку рукописей“»). – И.Н. Сухих, *Русский канон*, с. 463. Однако содержание и стиль известных нам глав лишают читателя возможности предположить, что среди глав, нами не прочитанных, могло быть описание воскресения. Кроме того, последняя, четвертая глава романа о Понтии Пилате завершается теми самыми словами, которыми Мастер намеревался закончить все свое творение. Так что предположение, что известный нам текст о Понтии Пилате меньше всего сочинения Мастера, более чем спорно.

⁴⁶ Одним из образцов для Булгакова послужил роман Генрика Сенкевича *Quo vadis*; см.: М. Петровский, *Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова*. 2-е изд. испр. и доп. Санкт-Петербург 2008, с. 307–321. Другим – *Идиот* Достоевского; см.: Майя Каганская, Зеев Бар-Селла, *Мастер Гамбс и Маргарита*, с. 76.

⁴⁷ Майя Каганская, Зеев Бар-Селла, *Мастер Гамбс и Маргарита*, с. 79.

⁴⁸ М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, с. 402, 467, 482. Правда, заключительный абзац завершающей главы основного текста был вычеркнут Булгаковым при работе над последней редакцией романа (в предшествующей ей редакции еще не было эпилога и этот абзац находился в конце всего романа), так что внесение фрагмента в публикации последней редакции, отражающее волю Е.С. Булгаковой, неправомерно. См. об этом: И. Белобровцева, С. Кульяс, *Ко-*

совпадая с романом Булгакова, «ершалаимский» и «московский» пласты оказываются метатекстами друг для друга, а *Мастер и Маргарита* превращается в метароман. Такая метаморфоза поддерживается благодаря исключительно высокой мере автобиографичности образа Мастера⁴⁹.

Литературная, фикциональная природа романа о Понтии Пилате эксплицирована в последней главе булгаковского романа:

Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресение сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат⁵⁰.

В этой же главе Воланд называет Понтия Пилата – героя романа, написанного Мастером, «выдуманым»⁵¹. Таким образом, герой – хотя это реальная историческая личность – создан, вымышлен Мастером. Но если мир романа Мастера фикционален, значит, создан им и Иешуа. Воланд призывает Мастера закончить роман, и булгаковский персонаж изрекает слова освобождения, завершая историю Понтия Пилата: «- Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»⁵². Таким образом, творцом-демиургом Понтия Пилата и его судьбы оказывается не Бог (не Иешуа), а автор романа в романе – Мастер.

На особенный, на фикциональный характер «освобождения» Пилата указывает выражение «ушел в бездну» – то есть в небытие и/или в демонический мир Воланда⁵³, причастного, – подобно Мастеру и в отличие от бродячего

нец текста как отсутствие конца (к проблеме композиции романа «Мастер и Маргарита»), „Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia”, VI, *Проблема границы в культуре*, Тарту 1998, с. 258–259. Но, так или иначе, роман в целом завершается той же самой фразой, что и последняя, четвертая глава романа Мастера.

⁴⁹ Любопытно, что Воланд предлагает Мастеру перейти к сатире – описывать Алоизия и ему подобных. Булгаковский герой от исполнения этого совета решительно отказывается. Но именно так поступает сам Булгаков в «московских» главах романа. Получается, что Воланд дает совет Мастеру, а получает его и принимает сам автор *Мастера и Маргариты*.

⁵⁰ М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, с. 467. Впрочем, этот абзац был вычеркнут Булгаковым во время работы над последней редакцией романа и традиционное включение его в текст, претендующий на роль канонического, едва ли оправданно. См. об этой текстологической проблеме подробнее в примеч. 48.

⁵¹ Там же, с. 466.

⁵² Там же, с. 465.

⁵³ В последней главе романа Воланд и его свита проваливаются в бездну. О Понтии Пилате здесь же говорится, что он уходит вместе с Иешуа по лунной дороге: это одно из проявлений принципа противоречий в романе, или амбивалентности в терминологии Б.М. Гаспарова.

философа⁵⁴ – к творчеству: ведь именно Воланд и создал сеанс черной магии, и на несколько дней превратил жизнь москвичей в эффектную и скандальную буффонаду.

Отпускающий Мастера по имени не назван: слово «кто-то» может быть понято и как не упоминаемое всуе имя Бога, и как табуированное имя Сатаны. Но, поскольку рамки романа Мастера и романа Булгакова накладываются друг на друга, получается, что этот «кто-то» – автор «большого» романа, то есть сам Булгаков, выступающий в роли демиурга, а не Бог. «Освобождение» Мастера оказывается освобождением от текста, завершением повествования.

В этой связи не-обретение Мастером «света», обычно трактуемое как следствие вины (отречения от творчества, принятия власти дьявола, проявленной слабости), может быть интерпретировано иначе: «свет» – высшая субстанция бытия, а Мастер (=автор всего романа *Мастер и Маргарита*) – создатель и одновременно герой собственного текста – ограничен его рамками, «фиктивен» и потому может измыслить для себя лишь условный, «сотканный» из литературных ассоциаций «приют», принадлежащий к миру высшего творца иллюзий – Воланда⁵⁵.

Позиция автора в трактовке добра и зла в романе не может быть сведена, как это принято, к гностическо-манихейскому дуализму: Воланд не является олицетворением всемирного зла и/или зла, властвующего в материальном мире; «он, будучи дьяволом, наделен некоторыми явными атрибутами Бога»⁵⁶. Булгаковский Сатана свидетельствует об Иисусе, утверждая в беседе с Берлиозом и Бездомным его существование. Собственно, признание дьяволом бытия Божия несколько не противоречит канонической точке зрения; ср.: «Ты веруешь, что Бог един: хорошо делаешь; и бесы веруют, и трепещут» (Иак. 2: 19–20). Однако Воланд выступает в неожиданной роли *advocatus Dei*, внушая эту мысль паре атеистов. Также именно Воланду принадлежит своеобразная

⁵⁴ Об оппозиции Мастер-творец – Иешуа, непричастный творчеству, см.: Б.М. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 70. О «жестоком» творчестве Воланда см.: Ю.М. Лотман, *Дом в «Мастере и Маргарите»*, [в:] Его же, *О русской литературе*, Санкт-Петербург 1997, с. 752.

⁵⁵ Ср. о принадлежности «приюта» пространству Воланда и о связи «приюта» с домом сумасшедших, с клиникой Стравинского: Б.М. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 37, 68–70.

⁵⁶ Б.В. Соколов, *Булгаковская энциклопедия*, с. 158–159; ср., например, «подсказку Сатаны, выступающего в роли посланника Иешуа», Мастеру простить Пилата и замечание по поводу реплики Азazelло «Мир вам», повторяющей евангельское речение Христа: И.З. Белобровцева, С.К. Кульяс, *Путеводитель...*, с. 67, 25. Причем высказывание беса – не просто трагическое повторение слов Спасителя: Азazelло одновременно приходит и как «убийца» (принесенное им вино вызывает не то реальную, не то временную, не то мнимую смерть героя и героини), и как «спаситель» (вызванная вином смерть или псевдосмерть — условие перехода в инобытие, обретения «покоя»).

теодицея: «Всё будет правильно, на этом построен мир»⁵⁷. А «теория», исходя из которой Сатана приговаривает к небытию Берлиоза (признавая, впрочем, что «все теории стоят одна другой») – «каждому будет дано по его вере»⁵⁸, – представляет собой не что иное, как одну из главных идей христианства. Ср.: «по вере вашей да будет вам» (Мф. 9: 29)⁵⁹, «как ты веровал, да будет тебе» (Мф. 8: 13). Правда, в речениях Христа подразумеваются чудеса, а не загробное воздаяние, о котором в Новом Завете говорится иначе: Господь «воздаст каждому по делам его» (Мф. 16: 27), «воздам каждому из вас по делам вашим» (Откр. 2: 23), «судим был каждый по делам своим» (Откр. 20: 13).

Также нельзя согласиться с мнением М.С. Петровского об августианианской природе соотношения добра и зла в булгаковском романе⁶⁰. Во-первых, как уже было сказано, Воланд отнюдь не зло – по крайней мере, в обычном понимании. Во-вторых, его бытие отнюдь не эфемерно и он вовсе не олицетворяет простое отсутствие добра. И наконец, он представлен в булгаковском романе как сила, равновеликая Богу, посланник которого Левий Матвей может только просить духа тьмы исполнить пожелания своего светоносного господина⁶¹.

В последней главе *Мастера и Маргариты* мир Воланда и мир Иешуа не соотносятся ни по принципу антитезы, ни по принципу субординации. Стихией, олицетворяющей мир Истины, в финале романа предстает не солнце (его образ наделен в главе, посвященной казни Иешуа, пейоративными коннотациями) – хотя именно солнце является литургической метафорой-символом Христа («Солнце Праведное»), а луна, лунный свет⁶². Однако лунный свет в христианской традиции символизирует неполноту⁶³, ущербность; лунатизм –

⁵⁷ М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, с. 464.

⁵⁸ Там же, с. 332.

⁵⁹ «По всей вероятности, это одно из ключевых измерений на шкале булгаковских нравственных ценностей, так как с незначительными вариациями фраза повторяется в трех из четырех романов Булгакова (кроме *Мастера и Маргариты*, в *Белой гвардии* и *Записках покойника*)». – И.З. Белобровцева, С.К. Кульюс, *Путеводитель...*, с. 63.

⁶⁰ М. Петровский, *Мастер и Город*, с. 382–391.

⁶¹ Такое соотношение посланца «света» и Князя тьмы было глубоко продумано автором: «В ранних редакциях романа Воланд подчинен Иешуа и получает распоряжение вывести главных героев из Москвы. Однако в последней редакции Воланд и Иешуа одинаково всемогущи (правильнее сказать, не всемогущи ни один, ни другой. – А.Р.), отсюда возникает принципиальная для автора формула „просьбы“, адресованная равному». – И.З. Белобровцева, С.К. Кульюс, *Путеводитель...*, с. 161.

⁶² См.: Е.А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 386–390.

⁶³ Ср., например, оппозицию христианство (Новый Завет) – иудаизм (Ветхий Завет), обозначенную в *Слове о Законе и Благодати* митрополита Илариона метафорами солнце и луна: *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 1, Санкт-Петербург 1997, с. 30; то же – в *Слове <...> по Пасце, похвалении въскресения, и о арътусть, и о Фоминъ испытаныи ребр Господних*

которому подвержены и Мастер, и Иван Бездомный/Иван Николаевич Поньрев, устойчиво соотносится с миром дьявола и с одержимостью⁶⁴; в русском символизме лунный свет ассоциируется с обманчивым дьявольским миром⁶⁵. «Луна у Булгакова – солнце мертвых. Ее свет – свет тревоги, раздражающий свет, свет болезни... Свет луны – это свет обманов, свет игры света, который не может признать за истинный свет Булгаков»⁶⁶.

Таким образом, соотношение начал Воланда и Иешуа предстает в булгаковском романе неопределенным, и эта неопределенность – проявление агностицизма как авторской идеи. Не-дарование Мастеру «света» может объясняться, помимо всего прочего, его неверием в «свет» – ведь «каждому воздастся по его вере». Булгаковский alter ego желал покоя – и он получил покой. Не случайно Мастер нигде не упоминает о Боге, он лишь восклицает в 24-й главе «О боги, боги...», – произнося слова, которые впервые, в начале 2-й главы, звучат во внутреннем монологе Пилата, а в главе 5-й («О боги, боги мои, яду мне, яду!...») и в начале главы 32-й («Боги, боги мои!») – в речи автора-повествователя. Конечно, эта фраза – всего лишь междометие, но она призвана свидетельствовать о неверии или скепсисе и Мастера, и его автора, не ведающих единого Бога и уподобленных цинику-язычнику Пилату.

Как заметил М. Йованович, Булгаков в своем романе «ставит задачей противостоять всему историко-философскому миропониманию», исходящему из «косных человеческих умопостигаемых представлений»⁶⁷. Агностицизмом и скептицизмом авторской позиции в сочетании с металитературной установкой продиктованы принцип противоречий и семантическая обратимость смыслов, амбивалентность в романе. (Что ни в кой мере не отменяет серьезности нравственной темы – темы предательства – в *Мастере и Маргарите*).

Кирилла Туровского. – *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР*, т. 13, Москва, Ленинград 1957, с. 416.

⁶⁴ Интересно, что в эпилоге во время полнолуния Мастер является спящему Ивану Николаевичу «пугливо озирающимся обросшим бородой человеком». – М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, с. 482. Неясно, означает ли эта портретная деталь, что автор романа о Понтии Пилате так и не обрел, вопреки обещанию Воланда, «покой» в своем потустороннем «приюте», или что Поньреву явился не сам Мастер, а его образ, порожденный большой памятью лунатика. Перед нами еще один пример поэтики противоречий, амбивалентности.

⁶⁵ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм*, с. 199–224. Наделение пространства Иешуа лунным атрибутом, по-видимому, навеяно книгой Василия Розанова о христианстве *Люди лунного света* (1911, 2-е изд. – 1912).

⁶⁶ И. Золотусский, *Заметки о двух романах Булгакова*, «Литературная учеба» 1991, № 2, с. 165.

⁶⁷ М. Йованович, *Об источниках «Мастера и Маргариты»*, [в:] Его же, *Избранные труды по поэтике русской литературы*, Белград 2004, с. 43.

Общим местом в булгаковедческих штудиях стала мысль о приверженности автора *Мастера и Маргариты* классической литературной традиции: как емко формулирует Сухих, Булгаков якобы был «посланником XIX века в XX, сознательным продолжателем великой традиции»⁶⁸. В действительности это не так. Булгаков творит в ситуации -пост: после катастрофы, которая постигла русскую культуру вследствие революции:

Художественные произведения минувшей эпохи в своей былой целостности принадлежали культуре, обладали в ней функциональностью и были отмечены владельческим знаком – авторским клеймом. Разрушение фрагментировало их, отменило функциональную связь с целым, сделало безымянными и «ничьими». Вечный подданный добра и культуropоклонник, на развалинах Города Булгаков собирал камни...⁶⁹.

Но если исходные контексты, «связь с целым» осознаются утраченными, «собрание камней» превращается не в восстановление традиции, а в ее игровое переосмысление – в «игру в камни». Поэтика *Мастера и Маргариты* имеет постмодернистскую природу⁷⁰. Не случайно И. З. Белобровцева, проанализировавшая структуру романа, пришла к выводу: в нем «игра утверждается как одно из важнейших понятий аксиологии М. Булгакова»⁷¹.

Постмодернистские принципы булгаковской поэтики в полной мере сложились, по-видимому, именно в *Мастере и Маргарите*, причем на завершающей стадии работы над романом. Это была тенденция времени, отразившаяся как в неподцензурном романе, написанном в метрополии, так и в одном из лучших романов русской эмигрантской литературы, созданном в одно время с *Мастером и Маргаритой*, – в *Даре* Владимира Набокова, – произведении, для которого также характерны автобиографическая соотнесенность героя и автора, вкрапление интекстов, «центонно-цитатная» литературная основа и металитературность.

⁶⁸ И.Н. Сухих, *Русский канон*, с. 480–481.

⁶⁹ М. Петровский, *Мастер и Город*, с. 394.

⁷⁰ Вопрос о постмодернистской основе поэтики *Мастера и Маргариты* был поставлен И.З. Белобровцевой и С.К. Кульюс: И. Белобровцева, С. Кульюс, «Бывают странные сближения...»: «Мастер и Маргарита» – постмодернистский роман?, „Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia”, V, „Studia Helsingiensia” 6, *Модернизм и постмодернизм в русской культуре*, Хельсинки 1996, с. 375–381.

⁷¹ И.З. Белобровцева, *Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста*, Тарту 1997, с. 96.

SUMMARY

**«The Sacrament of the Devil» and the Author's Idea
in the Novel *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov**

The famous novel by Mikhail Bulgakov contains a scene where Margarita drinks wine, which turned into blood of an informer Baron Maygel'. Traditionally, this episode was interpreted as «the communion of the devil» Recently, however, M.A. Robinson and L.I. Sazonova interpreted it as an analogue of Church communion. In fact, this motif is partly ambivalent. He has a complex semantics: blasphemous travesty of Church communion, denial of God (the ambivalent submotif – cries of roosters associated with the denial of apostle Peter), theatrical mark of the completion of the Satan's ball, correlated with Gounod's *Faust*, etc. The semantics of the episode corresponds to the author's idea of the novel, which is characterized by the uncertainty of the ratio between «darkness» (Woland) and «light» (Yeshua). We can agree with the hypothesis about the postmodern nature of *Master and Margarita*.

Key words: author's idea, interpretation, intext, ambivalence, postmodernism.