

Л. И. САЗОНОВА, М. А. РОБИНСОН

Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Всеобъемлющий миф о Христе и о дьяволе, лежащий в основании великого романа XX в. «Мастер и Маргарита» Булгакова, размывает границы художественного мира произведения, соединяя его с простирающимся на всю глубину многовековых традиций пространством мировой культуры.

Присутствие мифа и связанных с ним архетипических представлений и мотивов влияет на внутреннее устройство романа таким образом, что почти в каждой точке его повествования образуются дополнительные, множащиеся смыслы и значения, проступают исходные контексты. Слово у Булгакова как будто возвращается к древней ученой риторической традиции, согласно которой оно не только предстает в своей непосредственной данности, но и оказывается центром пересечения опосредованных смыслов. Такое *ассоциативное слово*, возникающее при обращении к мифу, или, иначе, слово «мифориторическое» (по терминологии А. В. Михайлова), несущее в себе накопленное веками наследие культуры, образует многоуровневый текст, порождающий местами то, что принято называть «тайной», «загадкой», «криптографией» романа «Мастер и Маргарита».¹

В своем стремлении к постижению глубинной сущности булгаковского творения исследователи закономерно занялись поиском источников, способных объяснить текст романа, и к настоящему времени привели такое обилие параллелей и аналогий, далеких и близких, главным образом из литературы, начиная от евангельских текстов, вплоть до И. Эренбурга и А. Грина,² что один только их перечень способен вызвать рефлексию относительно ре-

¹ Показательны в этом отношении названия исследовательских работ Галинская И. Л. Криптография романа «Мастер и Маргарита» Булгакова // Галинская И. Л. Загадки известных книг М., 1986 С. 65—125, Яновская Л. Треугольник Воланда и фиолетовый рыцарь о тайнах романа «Мастер и Маргарита» // Таллин 1987 № 4 С. 101—113, Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова М., 1991, Корблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // ВЛ 1991 № 5 С. 35—54, и т. д.

² Назовем некоторые из основных работ Чудакова М. О 1) Архив М. А. Булгакова Материалы для творческой биографии писателя // Зап. Отдела рукописей Гос. библиотеки им. Ленина М., 1976 Вып. 37 С. 25—151 2) Жизнеописание Михаила Булгакова М., 1988, 3) Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой М., 1979 С. 244—300, Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978 М., 1978 С. 156—248, Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» Булгакова (Об источниках действительных и мнимых) // РЛ 1979 № 4, Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова М., 1983, Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова Ann Arbor, 1984, Булгаков М. А. 1) Мастер и Маргарита М. Высшая школа, 1989 (коммент. Б. В. Соколова) 2) Собр. соч. В 5 т. М., 1990 Т. 5 С. 607—664 (коммент. Г. А. Лескиса), Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава 1988 № 10—12, 1989 № 1 Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» М., 1991, Михаил Булгаков современные толкования К 100-летию со дня рождения 1891—1991 М. 1991 Золото-

альной возможности усвоения писателем невероятно огромного объема материала в период создания романа. Часть из названных материалов, несомненно, была Булгакову известна, но безусловно не все.

Когда мы имеем дело с произведением, опирающимся на слово мифа, проблема изучения источников крайне усложняется. Миф устойчив, погружен в культуру и отражается во многих произведениях литературы и искусства. Поэтому параллели, проводимые между романом Булгакова и широким кругом литературных произведений, далеко не всегда могут свидетельствовать о зависимости одного от другого. Часто то, что у Булгакова возводят к некоторому литературному источнику, на самом деле восходит к мифу. Совпадают не разные художественные произведения, а общий для них «мировой поэтический универсум» (В. Н. Топоров). Другой зависимости между романом Булгакова и произведением, определяемым как его источник, нет. Число параллелей при желании можно даже умножить, однако все они будут отражением лишь того же самого мифа.

Проблема источников романа остается насущной исследовательской задачей: с одной стороны, как уже сказано, их указано, вероятно, даже больше, чем это имело место в творческой практике Булгакова, а с другой, безусловно, далеко не полностью учтены порождающие литературные и культурные контексты, т. е. те, которые в том или ином виде участвовали в создании романа. Дальнейшее исследование названной проблемы имеет значение для понимания романа Булгакова во всем объеме его значений и смыслов, а также для уяснения генезиса его стиля. На этом пути перспективные возможности предоставляет научный подход, который Д. С. Лихачев определил как «конкретное литературоведение». Основывающееся на методике «медленного чтения», оно предстает как выражение «конкретного в анализе стиля, конкретного в интерпретации произведений, конкретного в комментировании отдельных мест». ³ Есть случаи, когда именно данный подход оказывается исключительно плодотворным. Такие невероятно сложные произведения, как «Мастер и Маргарита», с изначально заложенным в сердцевину романа полисемантизмом мифа, с бесконечным переплетением мотивов и образов, игрой разными временными планами, не сразу поддаются всестороннему раскрытию. Они требуют к себе пристального внимания — «медленного чтения», позволяющего слой за слоем открывать многомерный текст.

Христианский миф, являющийся основой современной европейской цивилизации, включает в себя два неразрывно связанных между собой и предполагающих друг друга мифа, как с точки зрения богословской, так и историко-культурной. Без Бога нет дьявола так же, как без дьявола нет Бога, что в философском плане выражается в проблеме сосуществования и взаимодействия таких понятий, как добро и зло. Вне учения о дьяволе нет теодии — «оправдания Бога». Оба мифа отразились в романе «Мастер и Маргарита». Объектом нашего внимания является мифологический комплекс, связанный с демонологической линией произведения. Если миф о Христе, выделенный в четыре отдельные главы (2, 15, 25, 26), распознается читателем без труда, то миф о дьяволе, органично вплетенный в ткань романного повествования о московской жизни 20-х гг., как некое *относительно законченное нарративное целое* для читателя не столь очевиден и булгаковедом еще не выявлен, хотя о чертовщине в романе написано немало

носков М «Сатана в нестерпимом блеске» // некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // Литературное обозрение 1991 № 5 С 100–107 Гаврюшин Н. Титостроен или Мастер без Маргариты // ВЛ 1991 № 8 С 75–88 Левина Л. «Черная литургия» в «Мастере и Маргарите» // Начало М 1995 Вып 3 С 174–186

³ Лихачев Д. С. Литература — реальность. Литература П 1981 С 8

Завораживающая музыка начальных строк романа Мастера отвлекает внимание на восприятие прежде всего евангельского мифа о Христе. Произведение, задуманное как роман «О Боге» и «О Дьяволе», продолжало оставаться для самого Булгакова почти до самых последних этапов работы прежде всего «романом о Дьяволе». Все первоначальные варианты заглавия имеют в виду именно этого героя: «Великий канцлер», «Сатана», «Вот и я», «Шляпа с пером», «Черный богослов», «Он появился», «Подкова иностранца», «Князь тьмы», «Черный маг», «Гастроль Воланда», «Консультант с копытом», «Копыто инженера».⁴ Заглавие, как известно, «спись конденсирует тему и высказывание своей книги», «облегчает текст и смысл», «книга и есть — развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга».⁵

Роман Булгакова воспроизводит глубинную структуру мифа о дьяволе. Воланд присутствует здесь с первой страницы вплоть до эпилога. Сразу же следует сказать, что оба мифа — о Христе и о дьяволе — отражены в романе не целиком, за скобки вынесена их «неземная» часть, т. е. полностью отсутствует все, что связано с описанием небесного Иерусалима, а тема ада лишь намечена. Существенно также, что, сохраняя структурные признаки мифа о дьяволе, Булгаков дал собственное оригинальное прочтение, кардинально изменил идеологию мифа, устранив присущее тому воинственное хуление Христа, и, так сказать, дедемонизировал миф, сняв в основном мрачно-мистические черты.

Миф о дьяволе, «князе мира сего» и одновременно «враге рода человеческого», в своих определяющих чертах оформился в культуре средневековья. Творцами его первоначально выступали представители церкви от ее отцов до инквизиторов XV—XVII вв., сатанология составила специальную область богословия.⁶ Великими систематизаторами представлений о дьяволе и его слугах заявили о себе в конце XV в. монахи-инквизиторы Я. Шпренгер и Г. Инститорис, авторы мрачно знаменитого труда «Молот ведьм» (1487). Сложившийся в недрах религиозно-церковной литературы миф о дьяволе вышел в художественное пространство, отразившись в разных видах искусства. В живой реальности культуры этот миф как особая жанровая конструкция, как целостный повествовательный текст отсутствует, миф растворен в культуре. Целое мифа реализует себя в сумме своих конкретизаций, в совокупности своих вариантов и версий, каждый из текстов (устный или письменный), фиксирующих обращение к мифу, является осколочным отражением мифа и предстает как его пересказ, инвариант. По словам В. Н. Топорова, «миф для его носителей был результатом такой же реконструкции целого в форме пучка вариантов, какая производится исследователем-реконструктором».⁷ Миф о дьяволе поддается реконструкции на уровне общего содержания, лежащей в его основании идеи, сюжетной схемы, мотивов, персонажных образов, инвентаря поэтических клише типа формул. Присутствие мифа о дьяволе в «Мастере и Маргарите» образует поле исследовательского интереса медиевиста. Работа с такого рода глубинными структурами, которые реализуют себя в виде инвариантов, требует определенной методики: посюогного переклочения исследования из синтагматического в парадигматический план в поисках архетипов, формообразующих

⁴ См. Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // ВЛ 1976 № 1 С. 218—253.

⁵ Кржижановский С. Поэтика заглавий М., 1931 С. 7, 3.

⁶ См., например Маутнер Ф. История чорта на Западе // Атеист 1926 № 8 С. 1—2.

⁷ Топоров В. Н. Праславянская устная словесность (Опыт реконструкции) // История литературы южных и западных славян М. Т. 1 (в печати).

констант, аллюзий, т. е. воссоздания того «второго плана», который стоит за романом.

Содержание мифа о дьяволе неоднократно подвергалось реконструкции на основании многочисленных средневековых источников — от устных и письменных до изобразительных — в западноевропейской и русской литературе по истории демонологии. Миф о дьяволе включает в себя комплекс представлений о способах, какими дьявол пытается отвратить христиан от веры. Прежде всего он и подвластная ему многочисленная рать демонов стремятся навредить человеку, искушают его, морочат, строят козни. Ядро сюжетной схемы мифа составляет описание завлечения дьяволом в свои сети новых приверженцев — заключение с ними договора, привлечение их на шабаш и черную мессу как апофеоз поклонения и служения сатане.⁸ Оставаясь структурно устойчивым, миф обрстал новыми подробностями и интерпретациями. Уже на исходе европейского средневековья он стал предметом художественного осмысления в «Божественной комедии» Данте, а в постренессанскую эпоху — в поэмах «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо и «Потерянный рай» Дж. Мильтона, в цикле легенд о докторе Фаусте и т. д.

В новое время миф органично вошел в художественные системы, ориентировавшиеся на мифологический символизм, а именно — романтизм рубежа XVIII—XIX и неоромантизм конца XIX—начала XX вв. «Восемнадцатый век, погасивший костры ведьм и обративший Дьявола в философскую идею, увенчанную, после многих второстепенных немецких „Фаустов“, гениальным синтезом в „Фаусте“ Гете, окончательно очеловечил Сатану». По справедливому наблюдению А. В. Амфитеатрова, сложилось «эстетическое отношение к Дьяволу как олицетворению прекрасной и гордой мысли...».⁹ Конец XIX—начало XX в. иногда называют периодом «оккультистского возрождения».¹⁰ «Поэтический неоромантизм», широко открывший «недра свои всем мистическим настроениям», особенно наглядно проявился «в литературных бреднях 1895—1909 гг.».¹¹ Пронизавшая настроение эпохи демономания манифестирована литературным сборником «Сатанизм» (1913). Тогда же в России появились научные эссе с многосторонним освещением мифа о дьяволе от его возникновения до современности, в частности книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904), ставшая, как установлено, одним из источников романа «Мастер и Маргарита»,¹² уже цитированный труд А. В. Амфитеатрова

⁸ Разным аспектам мифа о дьяволе посвящена обширная литература, см., например, фундаментальный труд австрийского профессора, протестантского богослова Roskoff G. *Geschichte des Teufels* Leipzig, 1869 Bd 1—2, см также Сумцов Н Ф Очерк истории колдовства в Западной Европе Харьков, 1878, Канторович Я Средневековые процессы о ведьмах СПб, 1899, Леманн А Иллюстрированная история суеверий и волшебства от древности до наших дней М, 1900, Орлов М А История сношений человека с дьяволом СПб 1904, Амфитеатров А В Дьявол // Собр соч СПб, 1913 Т 18, Пшибышевский Ст Из книги «Синагога сатаны» // Сатанизм М, 1913 С 83—92, Маутнер Ф Ведовская религия // Атеист 1926 № 9 С 23—43, Мишле Ж Ведьма М, 1929, Геннинг М Дьявол, его миф и история в христианской религии М, 1930, Шпренгер Я, Инстититорис Г Молот ведьм М, 1932 (перизд М, 1990, см здесь библиографию во вступительной статье С Лозинского «Роковая книга средневековья»), Парнов Е И Трон Люцифера М, 1985

⁹ Амфитеатров А В Дьявол, Орлов М Н История сношений человека с дьяволом М, 1992 С 52, 161

¹⁰ Черняк Е Б Тайные общества старого и нового времени на Западе М, 1987 С 166

¹¹ Амфитеатров А В Дьявол С 162

¹² См Чудакова М О Архив М А Булгакова С 73—74 Другой источник сведений Булгакова по демонологии, как установлено тем же исследователем, — энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрона, неверно, однако, замечание, что писатель «сделал выписки» из статей «Демонология», «Демония», «Колдовство» и «Сатана» (Там же С 72), поскольку названные статьи в данном справочнике не содержат информации, а являются отсылочными Отдельные эпизоды «Мастера и Маргариты» связываются также с тематическим кругом романа В Брюсова «Огненный ангел» см Чудакова М О Библиотека М Булгакова С 296

«Дьявол» (1913), основанный, по собственному признанию автора, на работе итальянского профессора Артуро Графа «Il Diavolo»; в ней Амфитеатров отмечал «превосходное изучение средневековой теологической литературы» (см. вступление «От автора»). Анализ образа дьявола в литературе и культуре от средневековья до нового времени посвящено специальное исследование В. М. Фриче,¹³ и т. д. Общий интерес к демонологии отражает и журнал «Изида», посвященный оккультным наукам (СПб., 1909—1916).

Когда Булгаков начал писать свой «последний закатный роман» (1928), вышел перевод труда известнейшего французского историка Ж. Мишле «Ведьма» (1929), в 1930 г. появился перевод научно-популярной работы немецкого автора рубежа XIX—XX вв. М. Геннинга «Дьявол, его миф и история в христианской религии», а в 1932 г. — «Молот ведьм» в русском переводе и с предисловием С. Лозинского, где на основании средневековых «документов» излагалась краткая история общения человека с дьяволом. Таким образом, перед Булгаковым открывался богатейший круг исторических источников и литературных материалов, в которых в разной степени отразился многовековой миф. Стоит, однако, отметить, что публикация трех последних названных произведений должна была отвечать целям развернувшейся в 20-е гг. погромной антирелигиозной пропаганды. В таких условиях роман, основанный на христианской мифологии и не содержащий «развенчивающего» пафоса, был изначально обречен. Так, романы известного писателя «новокрестьянской» школы С. Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926) и «Князь мира» (1928; где один из героев — князь *Копыто*) обнаруживали, по мнению марксистской критики, «непосредственную преемственность между самыми нелепыми идеями христианской сатанологии и мракобесием наших дней».¹⁴

Мифологический комплекс романа «Мастер и Маргарита» включает в себя уже упоминавшиеся нами составляющие мифа о дьяволе. Знаки присутствия мотивов, топики, образов и реалий, восходящих к этому мифу, расставлены на всем пространстве текста, они предельно сконцентрированы во второй части романа, где миф о дьяволе выступает в качестве основного структурообразующего элемента.¹⁵ Начнем с договора человека с дьяволом, выполняющего одновременно функцию мотивировки и сюжетной рамки для изображения в романе шабаша и черной мессы. Венцом развития названного сюжета в западноевропейской литературе и культуре стал, как известно, «Фауст» Гете. Сюжет этот оказался не чужд и древнерусской литературе, которая на своей завершающей стадии предоставляет достаточно репрезентативный материал, позволяющий выделить внутри данного сюжета хорошо распознаваемый структурный комплекс, свойственный всей общеевропейской традиции сюжета о договоре человека с дьяволом. Он состоит «из пяти основных блоков мотивов» в разных его вариантах. (I блок включает мотивы, объясняющие обращение героя к дьяволу («мотивировка обращения»). II блок обозначается как путь к заключению договора, поиск героем контакта с дьяволом. Важную роль в этом блоке играют мотивы, определяемые действиями персонажа-посредника, в качестве которого в одних сюжетах выступает чародей, в других — бес». III блок — центральный, реализующий условия поведения героя, необходимые для получения

¹³ См. Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М., 1912.

¹⁴ Геннинг М. Дьявол. С. 4 (предисловие от редакции).

¹⁵ Поэтому предлагаемый комментатором романа подход, ставящий изображение «потусторонней реальности» во второй части романа в зависимость от «литературных источников» представляется, на наш взгляд, ограниченным, ср. Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 118.

обещанной дьяволом награды, в частности устное или письменное отречение персонажа от Бога. Добавим, что в случае с женщиной предполагался плотский союз ее с дьяволом, который выступает как инкуб. «IV и V блоки выражают религиозно-нравственное осмысление и оценку сюжета, характерную для его бытования в рамках средневековой литературы». Дополнительный VI блок содержит «описание дальнейшей судьбы героя (уход в монастырь, благочестивая смерть, святость и др.)».¹⁶

Булгаков предложил свою версию названного сюжета в рамках собственной трактовки мифа о дьяволе. В романе нашла отражение описанная схема целиком. Но если первые три блока во многом следуют структуре мифа, то остальные кардинально преобразованы — IV и V блоки сведены фактически к религиозно-нравственной сентенции: «Он не заслужил света, но заслужил покой»,¹⁷ поэтому VI содержит нетрадиционную развязку: не обретя рая (мотивы покаяния и благочестия отсутствуют), герои не проваливаются и в ад. В договор с дьяволом вступает героиня романа — Маргарита. Томимая неизвестностью о судьбе Мастера, она предчувствует близость неизбежных и таинственных перемен: «Я верую! — шептала Маргарита торжественно. — Я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти, потому что за что же, в самом деле, мне послана пожизненная мука?» (С. 633—634). Обратим внимание на «верую» Маргариты: это не бытовая, а сакральная формула, ею начинается христианский «Символ веры». Булгаков стирает реминисцентный оттенок цитаты, размывает ее границы,¹⁸ доводя местоимением «я». Описание дальнейшего хода событий сообщает формуле «верую», звучащей в устах Маргариты как заклинание, дополнительные коннотации. Вера ее беспредельна, ради любви к Мастеру с религиозным экстазом она готова принять любые перемены. Любовь Маргариты к Мастеру выходит на уровень высшей, почти мистической ценности. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» (С. 639). Ее пожелание не осталось без ответа. Тут же, как и предполагается структурой мифа о дьяволе, возник бес-посредник — Азazelло. Раскручивается цепь мотивов II блока сюжета: оговариваются условия сделки. Почти сразу же становится очевидным, какие силы предлагают свою помощь Маргарите. На ее непроизвольное «Боже!» последовало: «Пожалуйста, без волнений и выкрикиваний, — нахмурясь, сказал Азazelло» (С. 642). Ясно, что в данной ситуации, когда перед Маргаритой явился представитель дьявола — антипод того, к кому она возвала, ее восклицание неуместно. Здесь отразился еще один структурный мотив мифа о дьяволе: упоминание как Бога, так и черта имело сакрально-магический смысл.

При обсуждении условий сделки к сюжету о договоре с дьяволом присоединяется следующий структурный комплекс, связанный уже с темой шабаша, и с этого момента договор Маргариты с дьяволом образует сюжетную рамку для дальнейшего повествования. Все, что отныне происходит с героиней, обусловлено исполнением ее обязательств по договору. «Я знаю,

¹⁶ Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в русских повестях конца XVII — начала XVIII в. Автореф. дисс. канд. филол. наук (СПб., 1994) с. 10, 11.

¹⁷ Цит. по Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л. 1978. С. 776. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

¹⁸ Если Булгаков затуманивает сакральную формулу, то В. Шукшин, например, напротив намеренно обнажает ее в целях пародийного использования. В рассказе «Верую!» о современном попе-«материалисте», излагающем свое жизненное кредо («Бог — есть. Имя ему — Жизнь. В этого бога я верую»), он вкладывает тому в уста текст построенный на синтаксической конструкции «Символа веры» «Верую-у!» — заблажили вместе. Дальше по одному привычной скороговоркой зачастую — В авиацию, в химизацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! — ибо это объективно-о!» (Шукшин В. Собр. соч. В 6 т. М. 1992. Т. 2. С. 538—546).

на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет <...> Я погибаю из-за любви» (С. 644). Условием договора в романе предполагается превращение героини в ведьму, а одним из главных требований, предъявляемых к ведьмам, являлось участие в шабаше, куда они слетались для встречи с сатаной. Азazelло не сразу посвящает Маргариту в тайну грядущих событий, для начала он стремится заручиться ее твердым согласием посетить «иностранца». Явно обозначая здесь присутствующий и в договоре женщины с дьяволом, и в шабаше ведьм, и в черной мессе структурный элемент мифа — плотский союз женщины с дьяволом, Булгаков его обыгрывает («Понимаю... Я должна ему отдалиться» С. 642). Таким образом, мотив о дьяволе-инкубе в романе не упущен, но ответом Азazelло («...я разочарую вас, этого не будет». Там же) он фактически снят.

Образ шабаша, как и сюжет о договоре человека с дьяволом, Булгаков воспроизводит, ориентируясь на предлагаемые мифом стереотипы поведения участников и устойчивую структуру обязательных магических действий. В стереотип шабаша входят такие элементы, как волшебная мазь, мотив отречения, полет, превращение в животных, участие в ночном сборище вокруг костра обычно на горе ведьм и дьявола, осквернение плоти и святых таинств. Тема шабаша и подготовки к нему, ритуал которых описан в десятках книг, посвящены тесно связанные между собой главы романа «Крем Азazelло» (20-я) и «Полет» (21-я). Сохраняя внешнюю канву ритуальных действий, Булгаков вносит в них новое содержание и принципиальные коррективы в поведение ведьмы. Азazelло вручает Маргарите «крем» и инструктирует: «Сегодня вечером, ровно в половине десятого, потрудитесь, раздевшись донага, натереть этой мазью лицо и тело» (С. 644). Еще не ведающая о свойствах «крема» Маргарита в отчаянии вновь подтверждает верность заключенному договору: «...согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мазью, согласна идти к черту на кулички» (Там же). Мазь — обязательный атрибут ведьмы, без которого ведьма не ведьма. Не воспользовавшись мазью, она не обретет способности лететь на шабаш. В демонологической литературе описаны многочисленные рецепты с жуткими подробностями приготовления ведьмовских мазей.¹⁹ Наиболее типичный состав волшебной мази приводит «Молот ведьм»: «Ведьмы готовят мази из сваренных частей детского тела, особенно тех детей, которых они убивали до крещения».²⁰ Участие нечистой силы в изготовлении «крема Азazelло» Булгаковым обозначено («он пахнет болотной тиной», «запахло болотными травами и лесом». С. 645) — и не более: мотив детских жертвоприношений полностью отсутствует.

Натеревшись мазью, Маргарита изменилась внутренне, стала «свободной от всего», покидает «прежнюю свою жизнь навсегда» (С. 646). Важным внешним признаком внутренней перемены стали ее вдруг зазеленевшие глаза.²¹ Обретению Маргаритой очевидной для нее ее новой природы сопутствует в полном согласии с сюжетом о договоре дьявола с человеком

¹⁹ Шпренгер Я, Инститориус Г. Молот ведьм. С. 182, 184. Часто описывается мазь изготовленная из печени некрещеных младенцев, редкий случай растительного состава снадобя дает Папюс, автор оккультных сочинений рубежа XIX—XX вв., наполненных «практическими» рекомендациями что, естественно, исключало элемент жертвоприношения, см. Папюс. Практическая магия М., 1992. Т. 2. С. 358—359.

²⁰ Шпренгер Я. Инститориус Г. Молот ведьм. С. 193.

²¹ В контексте демонологических описаний зеленый цвет — дьявольский знак присутствия нечистой силы у Воланда левый глаз «зеленый», у Гелды — глаза «с зеленью», «фосфорические» «зеленые пальцы», афиши о выступлении «профессора Воланда» в Варьете напечатаны «на зеленых листах» (красными буквами — цвет адского огня), у Пилата под веками «вспыхнул зеленый огонь от него разгорелся мозг» перед тем как он объявил о казни Га-Ноцри у Ивана бездомного «бойкие зеленые глаза» и т. д.

отказ от прежней жизни. В классической формуле следовало отречение от христианской веры. Булгаков воплощает этот структурный элемент мифа о дьяволе в форме письменного признания Маргариты — записки, оставленной мужу: «Я тебя покидаю навек <...> Я стала ведьмой...» (С. 646).²² Чудодейственный эффект крема проявился и в охватившем Маргариту ощущении влекущего ее парения, «необыкновенного, тянущего ее наверх, в воздух» (Там же), в чем можно заметить реминисценцию предполетного ведьмовского заговора. Заклинание «Невидима!», произносимое Маргаритой по наущению Азazelлю, — вариант поэтического клише — формул, восходящих к языку мифа: «Взвейся вверх и никуда!» или «Вверх, наружу!».²³ К мифологической топике образа шабаша относятся и средство передвижения (в романе «щетка»), и нагота Маргариты, и ее распущенные волосы во время полета. Воспользовавшись мазью с тем же успехом, что и Маргарита, ее домработница Наташа не только сама стала ведьмой, но и превратила «мазком» крема соседа Николая Ивановича в борова и в своего перевозчика на место шабаша. Способность к превращению человека в животное относится к магическим свойствам волшебной мази,²⁴ а свинья как одно из транспортных средств достаточно часто встречается в литературе.²⁵

Главное призвание ведьмы — служить дьяволу орудием для причинения людям вреда. Ведьмы могут наносить урон имуществу, действуя при этом, в частности, и «по чувству мщения за обиды».²⁶ Погром, учиненный Маргаритой в Доме Драмлита, полностью проецируется на эту схему. Испытывая «жгучее наслаждение», она подвергла особенно жестокому разорению квартиру критика Латунского, автора разгромной рецензии на роман Мастера. В мифологический образ ведьмы в качестве обязательного элемента входит преследование детей с тем, чтобы, как уже упоминалось, изготавливать из них волшебную мазь и доставлять их как живой трофей на шабаш и черную мессу для сатанинских ритуальных жертвоприношений. Маргарита, «ставшая ведьмой», тоже встречает во время своего полета на шабаш ребенка, но булгаковская героиня — не ведьма средневековых кошмаров. Автор романа, сохраняя структурный элемент ведьма / дети, воплощает его в форме антитезы мифологическому образу. Именно встреча с «маленьким мальчиком» кладет конец «дикому разгрому» писательских квартир. «Невидимая» Маргарита успокаивает испуганного мальчика и даже рассказывает ему «сказку» о себе.

И самый шабаш, на который она попала, предстает как пастораль, напоминающая русалочные купания, а не как безобразная, разнузданная оргия. Лишь по составу участников можно догадаться, что у Булгакова речь идет о шабаше: вокруг костра пляшут «нагие ведьмы», лягушки играют «на деревянных дудочках бравоуный марш»,²⁷ ночным весельем расправляется некто «козлоногий», а значит, слуга сатаны. Образ шабаша в со-

²² Герой повести XVII в Савва Грудцын пишет под диктовку беса «богоотметное письмо»

²³ «Когда настает время отъезда, ведьма натирается мазью, берет предмет, на котором хочет ехать, и тихо говорит следующие слова „Взвейся вверх и никуда!“» (Леманн А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства С 10) «Отправляясь на шабаш, ведьма приказывает „Вверх, наружу!“ и в то же мгновение, скрываемая мазью от всех человеческих глаз вылетает» (Геннинг М. Дьявол С 40) Усматривать в данном контексте в словах Маргариты некую «освобожденность ее сознания» как свойство ее деятельной натуры значит допускать натяжку (см. Кораблев А. Тайнодействие С 37)

²⁴ См., например Канторович Я. Средневековые процессы о ведьмах С 5

²⁵ Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь СПб., 1903 Т 77 С 82–84, статья «Шабаш ведьм», известно, что Булгаков делал из этой статьи выписки см Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова С 72

²⁶ Сумцов Н. Ф. Очерк истории колдовства в Западной Европе С 16

²⁷ «Земноводных и пресмыкающихся относили к магическим принадлежностям ведьм-демонослужительниц (протоколы церковных судов)» (Даркевич В. П. Народная культура средневековья М., 1988 С 198)

ставе мифа соединен с черной мессой — торжественной службой сатане как божеству. По своей внутренней сущности шабаш и черная месса / обедня в рамках мифа функционально близки: и то, и другое — обряд поклонения дьяволу. Их соотношение между собой может быть различно. Иногда в описаниях демонологов черная месса и шабаш идут рядом, тесно переплетаясь друг с другом (как в книге М. А. Орлова²⁸), в других случаях черная месса либо предшествует шабашу, либо следует за ним, или же совершается независимо от него.

Заметим, что в первоначальном замысле у Булгакова черная месса и шабаш выступают как понятия синонимические. В планах промежуточной редакции название одной из глав «Черная месса» заменено на «Шабаш»,²⁹ причем, судя по наброскам, это та глава (или ее эпизод), которая в окончательном тексте преобразовалась в «Великий бал у сатаны». Пасторальный шабаш и черная месса не только оказались разведены в романе по месту действия (шабаш на лужайке на берегу реки, бал — в «нехорошей квартире»), но стало также совершенно ясно, что, введя самого сатану в роли «хозяина» праздничного собрания, автор перенес акцент с шабаша на изображение бала у Воланда, который и есть не что иное, как черная месса. Использование ее отдельных элементов «в качестве одного из художественных приемов романа» в булгаковедении отмечалось.³⁰ Нам представляется, однако, что черная месса у Булгакова является не просто «одним из художественных» или «стилистических приемов» и что признаки ее отнюдь не рассеяны по всему тексту романа; они сконцентрированы в главах «При свечах» и «Великий бал у сатаны», где черная месса предстает как структурное единство. Попутно заметим: не исключено, что последнее название навеяно Булгакову выражением «сатанинский бал» из книги М. А. Орлова, который позаимствовал его у итальянского автора XVII в., применившего данное определение к описанию шабаша.³¹

Черная месса как часть мифа о дьяволе использует «простой и великий сатанинский принцип, гласящий, что все должно совершаться „наоборот“»,³² а именно: обряд строится на богохульном пародировании церковной службы. Обедня дьявола «подражает католической до мелочей — ведь сатана — „обезьяна Бога“». ³³ Сатанический ритуал черной мессы представляет собой обряд поклонения дьяволу и осквернения креста и святых таинств. При наличии общего принципа и выработанной веками общей схемы черная месса, с одной стороны, обладает достаточной устойчивостью, подтверждение чего можно найти в трудах по демонологии от Сумцова до Парнова (см. примеч. 8), с другой — устойчивость обряда не исключала значительной вариативности, при которой схема обростала множеством разнообразных подробностей, о чем свидетельствуют те же труды.

Булгаков не воспроизводит изображения фантастических черных месс средневековых авторов и не занимается описанием обряда практикующих сатанистов, он творит собственную художественную версию черной мессы, отталкиваясь от предоставленного традицией культурного стереотипа анти-мессы и дополняя его соответствующим образом обработанными мотивами

²⁸ См. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом С 616—617

²⁹ См.: Чудакова М. О Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» С 235.

³⁰ См. Кушлина О. Смирнов Ю. 1) Магия слова. (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». К 95-летию со дня рождения автора) // Памир. 1986 № 5 С 156—159, 2) Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени М., 1988 С 287—290

³¹ См. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом С 376

³² Мишле Ж. Ведьма С 79

³³ Гейнинг М. Дьявол С 40

из канона литургии. Его версия черной мессы, как миф о дьяволе в целом в романе, свободна от обязательной для описаний классической сатанологии воинствующей богопротивной сущности и дьявольской эротики. Автор намеренно отвлекает ассоциации от мрачно-мистического действия черной мессы, направляя генерирование художественных смыслов в иное семантическое поле, образуемое великолепно описанным пышным «бала ста королей».

Поэтому в окончательном тексте романа он убрал не только планировавшиеся им ранее заглавия «Шабаш», «Черная месса» как понятия, несущие в своих архетипических основах глубокий негативный смысл, но и более тщательно замаскировал явные атрибуты культового предназначения, сопутствовавшие отправлению антимессы. В главе «Неудачливые визитеры» из первой части романа в сцене посещения буфетчиком Варьете «нехорошей квартиры», где впоследствии состоится «сатанинский» бал-месса, из одеяния Воланда исчезла «католическая сутана», а с «возвышения», на котором он сидел, — «золотая парча» с вышитыми на ней «кверху ногами» крестами, определение «золотой чаши» (потира) как «чаши для святых даров».³⁴ Последние явления были отмечены ранее вместе со справедливым суждением: «...в окончательном же тексте романа элементы „черной мессы“ выражены неявно, замаскированно».³⁵ Следует, однако, заметить, что в пределах того же описания визита буфетчика к Воланду в окончательном тексте устранена лишь нарочитая, подчеркнутая определенность в обозначении предметов культа: вместо «золотой чаши для святых даров» появилось никак не определенное по функции блюдо «из чистого золота», в котором, однако, узнается дискос — блюдо для святых даров; в столе, накрытом «церковной парчой», угадывается церковный престол. Священные предметы переведены из своего изначального контекста в сферу действия нечистой силы: стол-престол, на котором, согласно православному катехизису, таинственно присутствует как царь сам Иисус Христос и который служил в первоначальном варианте «возвышением» — трон для Воланда, заставлен «заплесневевшими бутылками», на «золотой тарелке» (дискосе) подается жареное мясо. Такое использование священных предметов для человека верующего — богохульство, и недаром вздрогнул «богобоязненный буфетчик».

Булгаков использует здесь свой излюбленный игровой прием, совмещая два плана, две реальности — сакральное с откровенно бытовым. Намекая на церковную символику и одновременно отвлекая от нее, автор предоставляет читателю возможность по крайней мере двойного прочтения — кроме прямого, буквального, при котором церковные предметы остаются в тексте не опознанными (просто стол, накрытый парчовой скатертью и заставленный бутылками), еще и символическое, позволяющее извлечь из текста дополнительный смысл: церковная утварь превращена в атрибуты службы сатане. Введены и другие знаки, характеризующие место действия не только как сакральное пространство храма сатаны, но и как преддверие ада: «В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость» (С. 621). Здесь отразилось архетипическое представление об аде. Мотив соединения взаимоисключающих начал — жары и холода — встречается еще в популярном в период

³⁴ Булгаков М. Якобы деньги. Из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита» (Публикация Л. Яновской) // Даугава 1983. № 10. С. 120.

³⁵ Кушлина О., Смирнов К. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // С. 288.

средневековья богословском сочинении рубежа XI—XII вв. Гонория Августодунского «Светильник».³⁶

Продолжая повествование в игровой поэтике двоящегося образа, Булгаков выстраивает цепочку взаимоперетекающих символов, значений и смыслов. Присутствие сатанинской символики он тут же маскирует, отвлекая от нее ассоциации читателя введением церковных реалий в их прямом, предметном значении: в квартире покойного пахло «стаданом» (в первоначальном варианте, напротив, — «воняет <...> не то жжеными перьями, не то какой-то химической мерзостью» — определения, прямо соответствующие обиталищу нечистой силы), что, естественно, навело буфетчика на мысль о том, «уж не служили ли, чего доброго, по Берлиозу церковную панихиду» (Там же).

Вновь атрибутика, а потом и само действие черной мессы возникают в главах, посвященных описанию подготовки и проведения бала и представляющих собой кульминационную вершину второй части романа, в высшей степени насыщенных символическим подтекстом. Как нами уже неоднократно отмечалось, Булгаков изымает из шабаша и черной мессы ту часть их содержательной сущности, которая связана с откровенным поруганием христианских святынь и богомерзким поведением (убийство детей, оргия, блуд). События в главах «При свечах» и «Великий бал у сатаны» происходят в ночь со Страстной пятницы на Великую субботу. В пятницу на Страстной неделе литургию, как известно, не служат, поскольку в жертву приносит себя сам божественный Агнец. Между моментами распятия и воскресения Христа, когда мир скорбит о его крестных муках, для дьявола наступает короткий миг торжества. Именно к этому моменту Воланд приурочил свой «ежегодный» бал с воскрешением мертвых грешников. Таким образом, время мессы Воланда — антитеза литургии.

Место ее отправления — «нехорошая квартира», принадлежавшая ранее, по беглому упоминанию Булгакова, исчезнувшей куда-то «ювелирше». Конечно, это не случайное, но глубоко мотивированное указание: золотой телец — символ поклонения дьяволу и победы злых сил. Кроме того, возможно и историческое объяснение, труды по демонологии сообщают, например, следующий факт: в 1680 г. была казнена «величайшая отравительница всех времен», жена одного ювелира по фамилии Вуазен, устраивавшая у себя дома черные мессы, для которых покупали незаконнорожденных или беспризорных детей.³⁷ Квартира ювелирши, трансформирующаяся в нереальное пространство «вне мира» — «пятое измерение», имеет некоторые признаки ада. Один из них — густая тьма, ад — царство мрака.³⁸ В романе специально подчеркивается, что тьма, в которую попала Маргарита, — особая, «как в подземелье». В определении выражено архетипическое представление об аде как подземном мире, подвале, мрачной пропасти. «Хорошо ощущаемая бесконечная лестница» (С. 665) тоже входит в топку ада. Есть, к примеру, и у Ш. Бодлера «таинственная лестница», служащая адским силам для тайных сношений с людьми.³⁹ «В комнате пахло серой и смолой» (С. 668) — из набора тех же обязательных элементов, сопутствующих описанию ада. Сюда же относятся и «горящие адские топки» с «дьявольскими поварами».

На то, что месса происходит в загробном мире, Булгаков указал вначале при помощи своего постоянного приема — характеристики персонажа или ситуации через вещь-знак. Маргарита увидела на «груди Воланда искусно из

³⁶ См. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 249.

³⁷ См. Геннинг М. Дьявол. С. 52.

³⁸ См. Амфиитеатров А. В. Дьявол. С. 208.

³⁹ См. Сатанизм. М., 1913. С. 15.

темного камня вырезанного жука на золотой цепочке и с какими-то письмами на спинке» (С. 669). В древнеегипетской «Книге мертвых» придается сакральное значение изображению жука-скарабея, вырезанного «из твердого камня» и оправленного «в золото». Особые заклинания и помазание елеем превращали его в амулет, полагаемый на сердце покойного, — он сопровождал его в царстве мертвых.⁴⁰ Жук-скарабей дополняет портрет Воланда как князя подземного мира. В том же ряду адских признаков — тропический лес с «банной духотой» (С. 677), «ледяной бассейн» (С. 679) и некоторые животные, выступающие в тексте как символы. Маргарита «видела белых медведей, игравших на гармониках и пляшущих камаринского на эстраде. Фокусника-саламандру, не сгоравшего в камине...» (С. 688). Рядом помещены животные как реальные, символизирующие холод, лед, север, так и фантастическое, символизирующее огонь, юг. С древнейших времен саламандра представлялась как существо с ледяной кровью, живущее в огне. В «позднесредневековой и алхимической символической саламандра становится символом одного из четырех элементов — огня».⁴¹ Церковь же «все стихийные сущности» отнесла к «демонам»,⁴² поэтому присутствие «фокусника-саламандры» на балу у Воланда приобретает дополнительный смысл.

Таким образом, бал-месса происходит в inferнальном пространстве, отмеченном всеми признаками принадлежности царству сатаны. Сакральность места обозначена соответствующими атрибутами, происходящими из церковного быта, одни из них используются не по назначению, другим придан пародийный вид. Среди крошечной тьмы Коровьев освещает Маргарите путь «лампадкой», «слабый свет ее язычка» вызывает ассоциацию со светильником, зажигаемым перед иконами во время богослужения. В какой-то момент «коровьевская лампадка» преобразуется в «лампаду» («широко поведя лампадой по воздуху, пригласил Маргариту следовать за ним». С. 665) и напоминает теперь уже переносной подсвечник, в предшествии которого священник и дьякон предстают перед народом при малом и великом выходе на литургии.⁴³ Коровьев выступает здесь как великий лампадари (служитель церкви, носивший главную лампаду во время литургии).

В обители же Воланда Маргарита увидела два стола. На одном «помещался канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи золотых лапах горели толстые восковые свечи». На другом стояла «какая-то золотая чаша» вместе с еще одним канделябром, оснащенным, как и первый подсвечник, той же символикой: ветви его «были сделаны в виде змей» (С. 668). Семисвечник и «золотая чаша» — дьявольские аналоги сакральных предметов, составляющих главную принадлежность алтаря христианского храма. Посредством соотнесения этих реалий возникает ассоциация, ставящая в связь «небольшую комнату», где произошла встреча Маргариты с Воландом, с важнейшей частью христианского храма, однако, — в связь пародийную. Вместо фимиама — кадильного дыма, наполняющего алтарь, «в комнате пахло серой и смолой».⁴⁴ Присутствие здесь «широкой дубовой кровати» только усиливает эффект пародийности.

⁴⁰ Леманн А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. С. 154. Определив в жуке Воланда древнеегипетского скарабея, Н. К. Гаврюшин усматривает в нем на основании весьма спорного суждения о том, что «связь масонства с египетскими мистериями общезвестна», проявление «масонской символики и обрядности» (Гаврюшин Н. Литостротон. С. 83).

⁴¹ Средневековый bestiary. М. 1984. С. 200.

⁴² Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. Т. 2. С. 34, 37.

⁴³ См. Потный православный богословский энциклопедический словарь. Репринт изд. М. 1992. Т. 2. Стб. 1510.

⁴⁴ Присутствие церковных реалий из алтарной части храма (престол, потир, жертвенник, семисвечник) отмечено ранее Гаврюшиным Н. Литостротон. С. 80.

Название главы «При свечах», если прочитать его в контексте церковной службы, отсылает или к великой вечерне, составляющей первую часть всенощного бдения, совершаемого вечером в канун особо чтимых праздничных дней, или к вечерне как одной из служб суточного богослужебного круга, предвещающих литургию. В храме возжигаются светильники, читаются так называемые «светильничные» молитвы (о даровании света невестственного и о просвещении душ человеческих), поются песнопения и совершаются священнодействия, подготавливающие христианина к главной службе — Божественной литургии. Описанные в главе «При свечах» события, связанные с подготовкой к балу, проецируясь на ту часть церковного богослужения, которая предшествует литургии, образуют антистетическую параллель к ней. Тем самым заглавие «При свечах» подтверждает правомерность выведенных ассоциаций, основанных на глубоко заложенных внутренних смысловых связях текста с церковным культурным слоем.

Глава «Великий бал у сатаны» прочитывается как пародийный эквивалент церковной службе — литургии.⁴⁵ В описании бала у Воланда к топике черной мессы относится омовение («окропление») Маргариты кровью (дважды),⁴⁶ совершение кровавой жертвы с мотивами собирания крови в чашу (убийство барона Майгеля) и питья вина из черепа. Сохраняя основной структурный элемент черной обедни — участие в ней наряду с дьяволом жрицы (на слете ведьм — это «царица шабаша»),⁴⁷ Булгаков существенно трансформировал его, исключив мотивы соития с дьяволом, о чем мы уже упоминали, и обращения женщины в алтарь в момент жертвоприношения.

Маргарите уготована роль не просто «хозяйки» бала, но и верховной жрицы. Она наделяется особыми сакральными знаками-регалиями: Коровьев «повесил на грудь Маргарите тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи» (С. 677); принимая гостей, она становится на «подушку с вышитым на ней золотым пуделем» (С. 679). Ранее, насколько нам известно, не обращалось внимания на достаточно прозрачную параллель: архиерей имеет отличительный нагрудный знак — панагию — небольшой круглый образ Христа или Божьей Матери и, отправляя службу, стоит на орлеце — круглом коврике с изображением орла, парящего над

⁴⁵ Отдельные литургические мотивы и реалии, вошедшие в состав бала — черной мессы, не остались без внимания исследователей (см., например, работы О. Кушлиной и Ю. Смирнова, А. Кораблева, Н. Гаврюшина, Л. Левиной), однако они выявлены далеко не полностью, фрагментарно и рассмотрены вне той системы, частью которой являются.

⁴⁶ Желание увидеть в этом образе аллюзию «на иудейскую микву» безосновательно. Отметим, кстати, что для реального описания и символического объяснения миквы Н. К. Гаврюшин использует некий не раскрытый им источник очень определенной идеологической ориентации, ибо такие пассажи, как «надо еще иметь в виду, что именно *определенная* женская кровь, наполняющая микву» (Гаврюшин Н. Литостротон С. 82) и т. д., к религиозному обряду омовения у иудеев не имеют никакого отношения. Обратившись к общедоступным энциклопедическим изданиям, легко узнать, что «микве» — водный резервуар с непоточной водой. Иудеям предписывается омовение в микве, например, когда Библия требует омыть тело водою (Лев. 14, 9; 15, 5; 7, 16, 4; 24 Числ. 19, 7—8 и др.), а также в случае нарушения ритуальной чистоты обряд тщательно описан и регламентирован. Заметим также, что при внимательном чтении романа мы не найдем там омовения «в бассейне с кровью» как полагает Н. К. Гаврюшин (Литостротон С. 82), Гелла и Наташа «окатили» Маргариту кровью и розовым маслом в первом случае, во втором — «опять повлекли ее под кровавый душ» (С. 676, 686). Поиски источников в рассматриваемом нами случае достаточно прямо ведут нас к ритуалу вакханалий (обязательное омовение перед участием в мистерии, см., например Бодянский П. Н. Римские вакханалии и преследование их в VI веке от основания Рима Киев 1882), описания которых, скорее всего, служили образцом для инквизиторов при «конструировании» ими обрядов шабаша и черной мессы. Попытка Н. К. Гаврюшина доказать, что «иудаистические и каббалистические мотивы в романе вообще достаточно заметны» (Литостротон С. 79), может быть признана вполне неудавшейся.

⁴⁷ В качестве примера, иллюстрирующего этот тезис, Е. И. Парнов привел пару — Воланд и Маргарита Парнов Е. И. Грон Люцифера С. 248.

городом. Маргарита несет на себе символическое изображение дьявола и стоит на таковом, она приобрела сакральные символы власти, и не удивительно поэтому «та почитительность, с которой стали относиться к ней Корольев и Бегемот» (С. 677).⁴⁸ Итак, Маргарита выступает не только как королева и хозяйка светского бала, но как представитель сатаны — его жрица, архиерей черной мессы, о чем свидетельствуют ее регалии. Светский галантный поцелуй участниками бала руки Маргариты как королевы и дамы сочетается с сакральным целованием ее колена, что является зеркальным отражением сакрального же прикосновения к руке священника в христианском богослужении. Особое «священство» Маргариты находит подтверждение и в благоговейном трепете со стороны ее окружения, сопровождающемся ритуальными действиями. Лишь только дирижер дьявольского «джаз-банда» «увидел Маргариту, он *согнулся* перед нею так, что *руками коснулся пола*, потом выпрямился и пронзительно вскричал: — *Аллилуйя! Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два...*» (С. 679). Здесь воспроизведена с использованием принципа отражения ситуация из церковного ритуала: первое приветствие дирижера точно соответствует так называемому «малому» поклону;⁴⁹ Маргарите адресуется возгласание «Аллилуйя!» («Хвалите Господа!»), после чего дирижер оркестра делает пародирующий жест, зеркально повторяющий крестообразное сложение рук на груди при принятии христианами святого причастия. Описание поклонения Маргарите со стороны гостей предоставляет Булгакову возможность введения следующей церковной реалии. Распухшее и посиневшее правое колено Маргариты, которое целовали и которое доставляло ей «наихудшие страдания», Наташа обтирает «губкой и чем-то душистым» (С. 685). Применяемая во время литургии при приготовлении святых даров губка⁵⁰ знаменует ту, что, смоченная уксусом, была поднесена к устам страдающего на кресте Христа.

Образ Воланда как хозяина на черной мессе строится по законам жанра на антитезе образу священника. Он появляется в кульминационный момент бала в той же «грязной заплатанной сорочке», в какой встретил Маргариту. Источником рубахи Воланда является, как установлено,⁵¹ описание из книги М. А. Орлова, где «колдун» специально надевал «грязнейшую рубаху» при отправлении им черной мессы. Но Булгаков не просто заимствовал данный атрибут, он намеренно опустил важнейшую функцию этой реалии, предназначавшейся для возбуждения у вновь обращенных ведьм, которым она передавалась, «самых смрадных вожелений».⁵² Тем самым Булгаков ввел «грязную сорочку» Воланда в систему иных значений: ясно прочитывается ее антитеза обязательному облачению священника перед службой в белую рубаху — символ чистоты и непорочности Христа. Воланд был при шпаге,

⁴⁸ Черный пудель как образ сатаны перешел к Булгакову из «Фауста» Гете, что неоднократно отмечалось. Черная собака со времен средневековья — символ черта. Поэтому нам представляется неубедительной попытка Н. К. Гаврюшина интерпретировать изображение пуделя как «намек на образ льва — символ царской власти Князя Света (Люцифера)» (Гаврюшин Н. Литостротон. С. 83). В романе это не символ «царской власти» сатаны, а собственное его сакральное изображение.

⁴⁹ «Малым поклоном называется обыкновенное наклонение головы, при котором можно рукою достать до земли» (Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Стб. 1827).

⁵⁰ Антиминсная губка употребляется «для собирания воедино частиц, полагаемых на дискосе, и для отирания дискоса над чашею после опущения в нее св. агнца и частиц, лежащих на дискосе». Кроме нее «на литургии употребляется еще другая губка — истиральная ею иерей, по потреблении св. даров, омывает и отирает св. чашу» (Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. М. 1900. С. 955).

⁵¹ См. Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. С. 74.

⁵² См. Амфитеатров А. В. Дьявол, Орлов М. Н. История сношений человека с дьяволом. С. 381.

но пользовался ею «как тростью, опираясь на нее». В контексте черной мессы шпага Воланда — трансформированный образ архиерейского жезла.

Появление и все действия Воланда до конца бала выстроены Булгаковым по схеме, отталкивающейся от центрального момента церковной службы — евхаристического действия, которое составляет суть священной и духовной градезы и являет собой самый канон мессы с молитвами освящения даров и причащением. Для читателя поставлен соответствующий знак «Воланд вышел в этот последний великий выход...» (С. 688) — синтаксическая неустроенность фразы обнаруживает присутствие терминологии, указывающей на церемониальную ситуацию. В церковном обиходе существует понятие «великий вход»,⁵³ обозначающее торжественный ход священнослужителей со Святыми Дарами перед поставлением их на престол для совершения бескровной жертвы в таинстве евхаристии. По законам антимессы «великий вход» Булгаков преобразовал в «великий выход», сопровождаемый актом кровавого жертвоприношения. Определение «великого выхода» Воланда как «последнего», хотя речь идет о первом и единственном его появлении за все время бала, не случайность, а намеренный прием, призванный подчеркнуть этикетность употребленной автором формулы и значительность происходящего. Как и при литургии, внимание присутствующих переносится в данный момент на священные сосуды. При богослужении — это дискос и потир (чаша), в которых хлеб и вино мистически претворяются в тело и кровь Христа. И в романе, как и положено на черной мессе, причащение совершается под обоими видами — тела и крови: сначала Азazelло выносит блюдо с жертвенной головой Берлиоза,⁵⁴ превращающейся затем чудесным образом в чашу, наполняемую кровью жертвы — барона Майгеля. «Подняв чашу», Воланд «прикоснулся к ней губами» — в способе, каким он причастился, можно заметить соответствие церковному обряду и одновременно скрытую цитату из молитвы, читаемой священником во время причащения и после целования потира: «Се прикоснуса устам моим, и отымет беззакония моя, и грехи моя очистит».⁵⁵

В момент апофеоза демонических сил в тексте романа как бы неожиданно возникает слишком очевидный евхаристический символ. Когда чаша оказалась уже у губ Маргариты, «чьи-то голоса, а чьи — она не разобрала, шепнули в оба уха: — Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (С. 691). 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). 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.⁵⁶ Наречием «давно» писатель специально выделил тот временной план, который противопоставлен всему происходящему в «нехорошей квартире» и репрезентирует собой еван-

⁵³ См. Гоголь Н. В. Размышления о божественной литургии. СПб., 1894. Репринт изд. М. 1990. С. 66, см. также Слободский С. Закон Божий 4-е изд. М. 1991. С. 648. Мень А. Православное богослужение. Таинство слово и образ. М. 1991. С. 42. Встречается также не строго каноническое определение «великий выход» см. Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. С. 69.

⁵⁴ Сопоставление жертвенной головы Берлиоза с головой Иоанна Предтечи представляется свободной ассоциацией, не имеющей опоры в романе (см. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1989. № 1. С. 85).

⁵⁵ Гоголь Н. В. Размышления о божественной литургии. С. 110, Всенощное бдение. Литургия. СПб. 1993. С. 50.

⁵⁶ См. например Кувшина О. Смирнов Ю. Магия слова. С. 159.

гельский пласт событий. Поэтому если Воланд причащается кровью, то Маргарита из той же чаши пьет уже вино («сладкий ток пробежал по ее жилам». С. 691). Как нам представляется, Булгаков, введя столь ясно прочитываемый церковно-литургический символ, обозначил опорную точку для восприятия случившегося на балу, как бы бросил из нее свет на предыдущее, подчеркнув при этом пародийность сатанинской церемонии; подтвердил, еще раз дал читателю понять, что все предшествующее повествование, начиная с «последнего великого выхода» Воланда, спроецировано на евхаристическое действо с присущими ему церковными атрибутами, построено на его основе, однако литургический обряд переведен на язык черной мессы. Бал-месса у Воланда представляет собой идейную антитезу литургии. Символика виноградной лозы, связанная с темой страстей, с идеей страдания и милосердия, широко представленная в западноевропейском искусстве, несомненно, была известна Булгакову и по украинской иконописи, где эта символика особенно активно разрабатывалась в эпоху барокко — XVII—XVIII вв. и нашла выражение в богатстве и разнообразии иконографических типов в таких, например, символично-аллегорических композициях, как «Христос в виноградном точиле», «Христос в чаше», «Распятие с виноградной лозой», «Христос-виноградарь».⁵⁷ Виноградная лоза — постоянный мотив в украшении резных иконостасов и царских врат, излюбленный украинскими и белорусскими мастерами-резчиками по дереву, которые широко ввели его в XVII в. и в декор русских церквей. Возможно, изображением литургического символа в виде объемной, скульптурно-рельефной виноградной лозы, вплетенной в декоративное убранство церковного интерьера, навеяно Булгакову описание в той же главе светильников, льющих ослепительный свет «из хрустальных *виноградных гроздьев*» (С. 679), рядом с которыми оказалось место, выделенное Маргарите для чествования гостей, что-то вроде амвона в храме сатаны.

Предшествующая причащению часть литургии состоит из молитв, песнопений, чтений Священного Писания и сопровождающих их символических действий. В романе ей соответствует изображение бала, где сакральное слово переведено в контекст адского веселья, а мелодии церковных песнопений, словословящих Творца, заменены танцевальной музыкой. Соотнесенность планов Булгаков ясно обозначил ключевым символом, заключенным в цитате-восклицании «Аллулуйя!».⁵⁸ Название песни в честь Троицкого Бога фигурирует в романе в качестве заглавия популярного в 20-е гг. фокстрота. Описание бала Булгаков заполнил музыкой, символическими знаками, жестами, позами. Гостям на балу прислуживали негры, за которыми со времен раннего христианства закрепилось представление как о слугах дьявола. Адские силы, как известно, «обожали музыку», «в западных трактатах по демонологии можно встретить рассказы о музыкантах, которые летали на шабаш ведьм для сопровождения их танцев».⁵⁹ И в оркестре, играющем на балу у Воланда, сплошь мировые знаменитости во главе с «королем

⁵⁷ Воспроизведение названных икон см. Жолтовський П. М. Художня життя на Україні в XVI—XVIII ст. Київ, 1983. См. также Сак Л. М. Українська ікона «Христос у точилі» (XVII ст.) та її нідерландський графічний прототип // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Київ, 1983. С. 84—90.

⁵⁸ Тем не менее связь изображаемого в романе с церковной службой, заложенная в символическом подтексте главы «Великий бал у сатаны» часто не замечается и бал у Воланда воспринимается всего лишь как конкретное описание дипломатического приема, состоявшегося в апреле 1935 г. в американском посольстве, см. Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве. С. 114—127.

⁵⁹ Даркевич В. П. Народная культура средневековья. С. 201. Здесь же «Даже в именах некоторых демонов повторялись названия музыкальных инструментов» — замечание, возможно объясняющее кличку Коровьева — *Фагот*.

вальса» Иоганном Штраусом. Изображением беснующегося на балу «обезьяньего джаза» обыгрывается идущая из средневековья тема музыкального ада и демонических музыкантов, ибо «музицирующие обезьяны — выходцы из демонического мира преисподней». ⁶⁰ Обезьяна вообще имела дурную репутацию как инкарнация дьявола или других адских существ. В романе повторяется в новом варианте мотив, намеченный еще в сцене полного веселья в ресторане дома писателей «у Грибоедова», одним из участников которого был неистово пляшущий некто *Павианов* вместе с другими обладателями значащих имен — Иоганном из Кронштадта и Богохульским. Имя известного церковного деятеля Иоанна Кронштадтского пародийно переименовано на немецкий лад, а фамилия Богохульский не требует комментария. Целенаправленно подобранные фамилии не только служат средством характеристики действующих лиц, но и возводят мотивы неумного, безудержного веселья и богохульства к дьяволиаде.

Главное действующее лицо в тайной мистерии — Маргарита. На балу-мессе она попадает в царство теней. Эти страницы романа приобщаются к идущей из глубинной древности традиции мировой литературы, связанной со сказаниями о странствиях по загробному миру, они в высшей степени насыщены архетипическими мотивами и образами. Подземное царство, представленное в сцене бала в образах ада, наделено также топикой, относящейся к пейзажу элизима, той части царства Аида, где обитали души праведных. Топос подземного царства Персефоны ⁶¹ — античный по своему происхождению — обнаруживает себя в том слое романа, где загробный мир предстает как лес, сад с цветами, фонтанами, источниками и пением птиц.

В inferнальном пространстве, имеющем сложную архитектуру одновременно подземного царства, ада, храма сатаны и дворцовой анфилады бальных залов, разворачивается популярный в средневековые сюжеты «хождение по мукам». Перед Маргаритой, сопровождаемой Коровьевым в роли «адского» гида, проходит, свидетельствуя почтение коленопреклонением, процессия грешных мертвецов. Булгаков использовал, трансформировал сюжетные мотивы «великого загробного эпоса», отразившегося во множестве христианских апокрифических преданий о схождении во ад, где посетителю, самыми знаменитыми из которых были Христос и Богородица, апостолы Иоанн Богослов и Павел, открывалась картина адских мучений. ⁶² Древнейшая из легенд в Евангелии Никодима изображает Христа, который, спустившись в преисподнюю, освободил из власти сатаны праведников и ввел их в рай. ⁶³ Широко распространенным в европейской средневековой литературе «Видением» апостола Павла, который снизошел ведомый архангелом Михаилом в царство вечной скорби, и другими подобными легендами была навеяна Данте идея загробного хождения в «Божественной комедии», где поэт, сопровождаемый Вергилием, также спускается к мученикам ада. На греко-славянском Востоке чрезвычайной популярностью пользовался апокриф «Хождение Богородицы по мукам», который Достоевский воспроизвел и истолковал в «Братьях Карамазовых» в главе «Великий инквизитор». Не зная этой легенды Булгаков не мог хотя бы потому, что этот роман, как полагают, стал одним из источников «Мастера и Маргариты».

⁶⁰ Даркевич В. П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 19.

⁶¹ О топосе сад подземного царства Персефоны см. Rymkiewicz J. W. Mysli rozne o ogrodach. Dzieje jednego toposu. Warszawa, 1968. S. 135.

⁶² Обзор литературной истории загробных странствий см. Веселовский А. Данте и символическая поэзия католицизма // Вестник Европы. 1866. Т. 4. С. 152–209.

⁶³ См. Книга Никодима СПб., 1912 (Всего Апокрифические сказания о Христе. I).

«Хождение» описывает путешествие Богородицы по аду, где путеводителем ей служит архангел Михаил. Среди грешников в аду названы и те, кто «удушают своих детей».⁶⁴ Потрясенная картиной страшных адских мук Богородица взывает ко всему священному ареопагу, моля о помиловании грешников. И Христос «ради молитв матери» своей освобождает грешников от истязаний на период «от Великого четверга до Троицына дня». «И все отвечали: „Слава милосердию твоему“». Идея милосердия — главная в «Хождении». В апокрифах, духовных стихах,⁶⁵ акафистах, заговорах сложился образ Богородицы как «всецарицы», защитницы «рода христианского», своим заступничеством и состраданием избавляющей от мук и скорбей, от тоски и печали, — «теплой ходатаицы», как сказано в одном из стихов.

«Милосердие» — именно то, о чем Маргарита просит Воланда, заступаясь за Фриду, несчастную грешницу, наказанную за удушение своего ребенка тем, что на протяжении многих лет камеристка «кладет ей на ночь на столик носовой платок» — орудие убийства. Но «милосердие», как отвечает Воланд, не по его «ведомству»: «Итак, я этого делать не буду, а вы сделайте сами». Образ Маргариты снова, как и в эпизоде с обласканным ею мальчиком, выходит за рамки предписанной ей роли ведьмы, верховной жрицы сатаны, и она, выступая заступницей и защитницей, исполняет то, что культурной традицией приписывается Богородице и Христу. Знаменательно, что отпущение греха Фриде совершается под знаком христианской символики: Фрида «упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой» (С. 700). Время романа синхронизировано с событиями священной истории, случившимися на Страстной неделе, и прощение Фриды приходится на Великую субботу, когда Христос спустился душою в ад и освободил праведников.

Бал-месса позади. Маргарита выполнила условия договора с дьяволом, теперь настала очередь Воланда. Рассмотренный эпизод с Фридой восходит к совершенно иному архетипическому сюжету — к мифу о Христе и потому никак не укладывается в схему договора с дьяволом. На это обстоятельство Булгаков указал, резюмируя ситуацию словами Воланда: «Итак, это не в счет, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя?» (Там же). Извлечением Мастера из больничного небытия, восстановлением рукописи его романа («рукописи не горят!») и возвращением героев в подвалчик в переулке на Арбате завершается выполнение обязательств по договору с дьяволом («Ну-с, Маргарита Николаевна, все сделано». С. 709). Однако самый архетипический мотив договора еще неоднократно возникает в заключительных главах романа. Так, пытаясь развеять сомнения Мастера в «обрушившемся» на них счастье, Маргарита вновь напоминает, что из-за него она «потеряла свою природу и заменила ее новой» (С. 782). У нее нет и тени раскаяния в содеянном: «Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! — говорит она Мастеру. — Придется вам, мой милый, жить с ведьмой» (С. 781).

В ткань романа и далее вплетаются скрытые цитаты из церковного богослужения, используемые Булгаковым в виде усеченных — вплоть до одного слова — сегментов текста. Восхищенное восприятие Маргариты «Всесилен, всесилен!», обращенное к Воланду, вступая в интертекстуальные отношения с пасхальными церковными песнопениями, где определение «всесилен» лейтмотивом вплетается в прославление Христа, порождает игру и причудливую вязь смыслов: «Жизнь воздвигнул еси от сна и тления яко

⁶⁴ Цит по ПЛДР XII век М, 1980 С. 167—183

⁶⁵ См. Федотов Г. Стихи духовные Русская народная вера по духовным стихам М 1991 С. 49- 57

всесилен» (Канон во Святую и Великую субботу, песнь 5, ирмос); «Днесъ спасение миру, яко воскрес Христос яко *всесилен*» (Канон во Святую и Великую неделю Пасхи, песнь 4, ирмос); Христос — «*Всесильнодатель*», совершающий все своим всемогуществом (Канон в Великую субботу, песнь 4, тропарь 3). Последнее слово в решении судьбы Мастера принадлежит Христу, который, передавая свою волю через Левия Матвея, просит Воланда, чтобы тот «взял с собою Мастера и наградил его покоем», ибо Мастер «не заслужил света, он заслужил покой» (С. 776). Истоки «вечного покоя», уготованного героям романа, надо искать, по-видимому, в сфере литургической поэтики. Вряд ли здесь можно видеть скрытую цитату из Пушкина,⁶⁶ учитывая контекст событий, которому значительно больше соответствует текст из церковной службы за умерших с обращением к Христу: «Ангел Божий, вземляй грехи мира, *даруй им покой!* Ангел Божий, вземляй грехи мира, *даруй им покой!* Ангел Божий, вземляй грехи мира, *даруй им вечный покой!*».⁶⁷ Возникает знаменательная перекличка с названием последней главы романа «*Вечный приют*», а в ее тексте — «*вечный дом*».

Обращение к мифу о дьяволе может предоставить объяснение некоторым эпизодам финала романа, вызывающим предположения исследователей о незавершенности авторской работы над произведением. В частности, Б. Гаспаров пишет: «Отдельные мелкие стилистические погрешности и сюжетные неувязки второй части указывают как будто на отсутствие окончательной беловой правки». К «наиболее значительным» из них исследователь относит следующие: «Смерть Маргариты инсценируется Азazelю в ее доме на Арбате, смерть Мастера — в комнате № 118 в клинике, то есть тем самым как бы аннулируются все события, связанные с превращением Маргариты в ведьму и участием в бале Сатаны, а уход в приют после смерти оказывается чисто духовным, без участия телесной оболочки; но в эпилоге фигурирует записка, оставленная Маргаритой мужу, и говорится о таинственном исчезновении Мастера. Судьба Наташи в связи с этим также „повисает“ в воздухе».⁶⁸ Те же эпизоды Г. А. Лесский характеризует как «противоречивые описания», в которых «обнаруживается некий трансграгический принцип эстетики».⁶⁹

Возможное решение отмеченных «сюжетных неувязок» находится, по нашему мнению, на пути изучения их в контексте той части мифа о дьяволе, которая касается взаимоотношений дьявола и ведьмы. Еще раз обратим внимание на то, что русский перевод «Молота ведьм» вышел в 1932 г. В предисловии, представляющем самостоятельное исследование, автор его, профессор С. Лозинский, уделяет специальное внимание феномену раздвоенной ведьмы, представлявшего практический интерес для судей-инквизиторов. Признание ведьмы в «телесном» присутствии на шабаше служило важнейшим аргументом против нее на судебном процессе, где часто сталкивались противоположные свидетельские показания: с одной стороны, вырванные у ведьмы, с другой — утверждения ее мужа о том, что жена никуда из дому ночью не отлучалась. Проблема «раздвоения» была поднята церковными авторами еще в XIII в. С. Лозинский приводит свидетельство доминиканца

⁶⁶ «Судьба Мастера, как она определена в разговоре Воланда с Левию Матвеем, формулируется в виде скрытой цитаты из Пушкина „Он не заслужил света, он заслужил покой“ (ср. «На свете счастья нет, но есть покой и воля»)), см. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» С. 84

⁶⁷ Бобровницкий И. О происхождении и составе римско-католической литургии и отличии ее от православной Киев 1873 С. 55

⁶⁸ Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» С. 88

⁶⁹ Лесский Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования жанр, макромотивация) // Изв. АН СССР (сер. лит.-ры и языка 1979 Т. 38 № 1 С. 54

Томаса из Шантемпре о том, что «женщины уносились из кровати дьяволом, заменявшим их другими „ложными телами“ (*figmenta*); последние умирали, их хоронили, а улетевшие женщины продолжали где-то спокойно жить, как ни в чем не бывало» (Курсив наш. — Л. С., М. Р.). Также доминиканец, богослов XVI в. Варфоломей де Спина, автор известного сочинения «Исследование о ведьмах», поднимает тот же вопрос уже в период инквизиционных процессов. Он приводит ряд аксиом, относящихся к поведению ведьм, — превращение в животных, перелеты по воздуху, сожительство с дьяволом, убийство малых детей, а также факт телесного раздвоения ведьм: «...говоря о том, что мужья летающих ведьм не только не подтверждают этих полетов, но утверждают, что их жены мирно спят рядом в ночи своих мнимых полетов, замечает, что „тут-то и проявляется дьяволищина, обманывающая мужа, рядом с которым лежит «подобие тела», принявшего образ жены обманутого мужа“». ⁷⁰ Напомним также, что еще до появления русского перевода «Молота ведьм» те же положения были высказаны в общей форме в брошюре М. Геннинга: «Пока все это совершается, место ведьм в их домах, на их супружеских постелях занимают демоны-сукубы, таким образом, мужья ведьм могут и не подозревать о похождениях своих жен». ⁷¹

Раздвоение Мастера и Маргариты может быть интерпретировано в свете накопленных традиций представлений об одном из проявлений союза дьявола и ведьмы, когда дьявол при необходимости создает двойника. Умирающая у себя дома Маргарита и Мастер, скончавшийся в клинике, могут являться подобными «двойниками». В рамках той же демонологии дальнейшее исчезновение двойников в романе также не представляется нелогичным: они исчезают, как всякое дьявольское наваждение (деньги, документы, афиши). Обращение к традиции мифа открывает возможность непротиворечивого объяснения кажущейся незавершенности, интерпретации, в свете которой рассмотренные нами сюжетные ходы финала романа не выглядят «неувязкой», свидетельствующей о незавершенности авторской работы над его текстом. ⁷²

К мифу о дьяволе принадлежат и черные кони, на которых в финале романа улетают главные герои. В научной литературе уже существует указание на книгу М. А. Орлова как на источник данного образа у Булгакова. ⁷³ На наш взгляд, безусловной зависимости «коней» романа от названного труда нет: совпадение мотивов достаточно внешнее и служит проявлением общей мифологической топки. За сатанинскими силами со времен средневековья утвердился образ рыцарского воинства, на огромных черных конях уносит дьявол ведьм и грешников в ад (Вильгельм Мальмсберийский, XII в., Яков Пакаванти, XIV в.). Эти кони были широко представлены в литературе романтизма (см., например, рассказ В. Ирвинга «Дьявол и Том Уокер», поэзию Л. Уланда) и далее (например, в видении митрополита Филарета из «Очарованного странника» Лескова). Приведенные параллели исключают, на наш взгляд, достаточно распространенную трактовку коней из романа Булгакова как коней апокалиптических.

⁷⁰ Шпренгер Я., Инстититорис Г. Молот ведьм С 39, 49, 71

⁷¹ Геннинг М. Дьявол. С 40

⁷² Что касается судьбы Наташи, то она отнюдь не «повисает в воздухе» Наташа совершенно «нормально» превратилась в ведьму, и, как вполне прозрачно намекает Булгаков на последних страницах романа, каждый год «в праздничное полнолуние» она невидимой является Николаю Ивановичу, еще не утратившему связь с миром нечистой силы. Булгаков словами другого своего героя — Ивана Бездомного свидетельствует «Вовсе не воздух влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте < > какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее» (С 810)

⁷³ См. Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова С 73, примеч 114

В эпилоге романа дает о себе знать еще одна сторона мифа о дьяволе. Средние века прославились многочисленными преследованиями различных животных и судебными процессами над ними. «Существовало убеждение, что дьявол охотно и чаще всего принимает вид животного — сам принимает вид какого-нибудь животного, чтобы вредить, и также обращает в животных людей, в которых он поселился или которые вступили с ним в связь».⁷⁴ За животными признавались как за Божьими созданиями равные с людьми права, и потому они обязаны нести ответственность за свое поведение по всей строгости закона. Серьезное и одновременно исполненное иронии сообщение в романе об истреблении «в разных местах страны» сотни черных котов после учиненных свитой Воланда в столице безобразий, и особенно описание случая с поимкой в Армавире черного кота, в котором заподозрили «господина гипнотизера», достаточно прозрачно возводит эти события к процессам над животными.

При судах над животными (случавшимися еще даже в XIX в.) тщательно соблюдались все процессуальные формальности: свидетели, допрос, обвинитель, защитник, приговор. В романе фактическим адвокатом кота, засвидетельствовавшим его абсолютную благонадежность, выступила его хозяйка — «старушка вдова»: «Она дала самые лестные рекомендации коту...» (С. 802). Весьма близкую аналогию этому замечательному происшествию обнаруживаем в материалах процесса над ослицей в 1750 г. во Франции (в век Вольтера!), обвинение ее в безнравственности было отклонено судом на основании письменного свидетельства местного священника, которым удостоверялась нравственность этой ослицы.⁷⁵ Эпизод с котом, который выглядит в романе как пародия на средневековые процессы против животных, не оставляет места для совершенно необоснованного, на наш взгляд, суждения, согласно которому привод кота в милицию является пародией на шествие Христа на Голгофу.⁷⁶

В романе в поле мифа о дьяволе находятся и некоторые другие эпизоды, реалии, характеристики, мотивы, оставшиеся за рамками нашего исследования: публичное разоблачение тайных грехов, превращение чертовых денег в ничего не стоящую бумагу (сцена в Варьете),⁷⁷ наказание дьяволом грешников еще при их жизни; астрология — классическая дьявольская наука; черт в образе черного кота (огромный черный кот-черт упоминается еще в булше 1233 г. папы римского Григория IX); буффонное поведение Коровьева и кота Бегемота; появление сатаны ровно в полночь в сцене бала; исчезновение нечистой силы после пения петухов, ее неуязвимость (перестрелка кота Бегемота с чекистами) и т. д.

⁷⁴ Канторович Я. Процессы против животных в средние века. СПб., 1897. С. 52.

⁷⁵ Там же. С. 15.

⁷⁶ См. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10. С. 98, № 11. С. 95—96.

⁷⁷ В мотиве превращения денег, кстати, широко представленном в средневековой и новой литературе, а также в народных поверьях, литературный критик усматривает некую антиеврейскую тему на основе внешнего сходства с эпизодами из оккультного сочинения малоизвестного романиста начала XX в. (см. Золотоносов М. «Сатана в нестерпимом блеске» С. 100—107). Рассуждения того же критика об отражении в романе некоего «субстрата культуры русского антисемитизма» являются плодом недоразумения, отчасти объяснимого обращением к узкому кругу идеологически окрашенных источников. Заметим, кстати, что подробности относительно якобы «сатанизма иудеев» добывались на инквизиционных процессах М. А. Орлов описывает в частности дело о колдовстве XVI в. «прошумевшее на всю Европу», на котором одна из обвиняемых кроме признания личных встреч на шабашах Вельзевула (с подробным описанием его внешности) поведала и о том, что часть похищенных ею «младенцев поедалась на шабашах, а часть поступала в распоряжение жидов, которые употребляли их кровь для совершения своих обрядностей» (Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом С. 692).

Мы стремились показать, что в своей глубинной структуре роман «Мастер и Маргарита» воспроизводит сюжет мифа о дьяволе, и потому произведение не может быть понято без реконструкции этого мифа, образующего второй план повествования. Булгаков свободно и оригинально использовал христианский миф, встроив его в контекст романа. Играя со своим сюжетом, он дал собственную интерпретацию мифа, гибкую, поливалентную, отчасти релятивистскую разработку. Булгаковская версия мифа о дьяволе выражается в том, что Воланд не абсолютный дьявол, а Маргарита не вполне «ведьма», шабаш — не шабаш, а черная месса есть одновременно пышный бал. Булгаков творит роман, опираясь не столько на семантику мифа, сколько на его структурные части. Миф о дьяволе интересует писателя как источник ресурсов определенного способа повествования и их возможной трансформации, он выполняет в его произведении структурообразующую роль, двигая сюжет.

С реконструкцией в романе мифа о дьяволе как нарративного целого стало возможным «прочитать» внутренний смысл эпизодов, в которых ранее не замечали их мифологической основы, или объяснение которых вызывало затруднения, либо же толкование уходило, на наш взгляд, далеко в сторону от лежащих в их основе архетипов. Совершенное знание Булгаковым символического языка средневековой демонологии сочеталось у него с таким же совершенным знанием языка церковной культуры. Внутренние связи текста романа с церковным культурным слоем являются достаточно очевидными. Все составляющие литургии — время, место, служители и участники, священные одежды и атрибуты, священные сосуды, обряды и действия, самый текст службы — все это выступает в контексте, прямо противоположном изначальному. Разные стороны христианского мифа преобразованы в романе богатством фантазии писателя, порождающей причудливые облики бесконечного смысла романа.