
Алла Злочевская*

**«ИДЕАЛ ХРИСТОВ» В ПОДТЕКСТЕ
ОБРАЗА «ПРЕКРАСНОГО ГЕРОЯ»
У Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И М.А. БУЛГАКОВА
(князь Мышкин — Иешуа Га-Ноцри)**

Как ни удивительно, но исследователи романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» менее всего занимались вопросом о генезисе образа Иешуа Га-Ноцри. Множество работ посвящено прообразам — в искусстве и в «жизни действительной» — других персонажей, и лишь прототип Иешуа Га-Ноцри не вызывал, кажется, ни у кого сомнений: это Иисус Христос¹. Добавляют при этом, что булгаковский Иешуа, как и вся евангельская линия романа, безусловно еретичен. Одни добавляют это с порицанием, другие — с глубоким удовлетворением.

Однако в образе Иешуа Га-Ноцри есть одна важная черта, которая явно выводит его из культурно-исторического поля личности Иисуса Христа. Ведь проповедь прекрасного героя Булгакова (точнее, *мастера*) заключается в том, что *все люди добрые* — «злых людей нет на свете»², есть только очень «несчастливые». К Слову, которое принес в мир Иисус Христос и воплощением коего Он Сам явился, это имеет отношение весьма косвенное и опосредственное. Зато та «благая весть», с которой пришел к людям Иешуа Га-Ноцри, имеет прямое отношение к идее князя Мышкина, привезенной им *из Швейцарии*.

* Злочевская Алла Владимировна — старший научный сотрудник филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Корреляция образов Иешуа (**земного** — каким мы видим его в главах «Понтий Пилат» и «Казнь») и князя Мышкина рассматривалась в научной литературе³. Однако обычно на нее указывают как на второстепенное реминисцентное ответвление, между тем как именно эта аллюзия — доминантная составляющая образа Иешуа Га-Ноцри.

* * *

Эстетическую программу сотворения образа идеального героя Достоевский набросал в известном письме С.А. Ивановой: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее <...> Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного) <...> Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса <...> тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора. Жан Вальжан, тоже сильная попытка, — но он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества. У меня ничего нет подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача» (28, II; 251).

Подобные эстетические проекты и в самом деле очень редко имели успех. Достоевский обладал уникальным даром создавать *живые* образы положительных героев — не схематичные и не идеологически обескровленные.

Ростки «положительно прекрасного» писатель стремится уловить не столько в мире «жизни действительной», сколько в духовной сфере жизни человечества — в религии, искусстве и культуре.

И образ князя Мышкина изначально создан без претензии на реалистическое «правдоподобие», но — на правду внутреннюю, художественную, эстетическую и метафизическую. Это плод «усилия воображения» писателя, как писал А.Н. Майков (29, I; 116, 432).

Эстетическое целое образа «положительно прекрасного человека» как бы вбирает в себя и «усваивает» весь нравственно-философский и религиозный опыт человечества. Ставя своего героя в контекст поисков человечеством идеала, писатель «подсвечивает» образ системой историко-культурных и литературных реминисценций. Кроме названных Достоевским в письме С.И. Ивановой, это и герой пушкинской баллады «Жил на свете рыцарь бедный...»⁴, и «наивный» герой эпохи Просвещения⁵, и Гуинплен — герой романа В. Гюго «Человек, который смеется»⁶, и Обломов⁷, и многие другие.

Реминисценции литературно-художественные у Достоевского сплетены с аллюзиями на реальных людей — например, на Л. Толстого⁸, Вл. Одоевского⁹ и др. Очевидна и автобиографическая составляющая образа: своему герою Достоевский передал «священную болезнь», черты внешнего облика и любовь к каллиграфии, а также многие собственные идеи — о католицизме и православии прежде всего, элементы истории своего романа с «генеральской дочкой» А.В. Корвин-Круковской.

Наконец, на высшем, религиозно-философском уровне выстраиваются аллюзии с Магометом¹⁰, но прежде всего, конечно, с Иисусом Христом.

Образ князя Мышкина — яркий пример художественно-документальной амальгамы: он соединил в себе идеал богоданный с вековой мечтой человечества о прекрасном, а также собственные положительные взгляды автора на мир.

В отличие от других персонажей романа, реально-ирреальный образ князя Мышкина воспринимается читателем как сплав аллюзий на другие образцы «положительной» личности в мировой культуре и искусстве. В итоге возникает эффект «наплыва» реальности реминисцентно-аллюзийной на реальность, сотворенную по принципу мимесиса «жизни действительной». Нечто аналогичное — «наплыв» инобытийного на реальность мира физического — у А. Иванова в его великой картине «Явление Христа народу (Явление Мессии)»: народ видит Его, но Он — как бы в ином измерении.

У М. Булгакова речь идет уже не о «наплыве», но о тотальной литературности текста. Ведь Иешуа Га-Ноцри — сам литературный ге-

рой, плод сочинительской фантазии — Воланда и *мастера*. Более того, весь роман «Мастер и Маргарита» — это оригинальная версия *русско-го мистико-религиозного метаромана* XX в., ибо его макротекст воссоздает историю сотворения романа об Иисусе Христе¹¹. А принцип реминисцентной ориентации образа героя на другие образцы прекрасного в искусстве реализует себя и в том, что аллюзия с Мышкиным — одна из доминантных составляющих образа Иешуа Га-Ноцри.

Реминисцентно-литературная и религиозно-мистическая «надмирность» «прекрасных героев» Достоевского и Булгакова и составляет их главную «тайну».

В основе корреляции *Мышкин — Иешуа Га-Ноцри* — та проповедь, с которой пришли в мир «прекрасные» герои Достоевского и Булгакова. На первый взгляд, содержание формулы «*все люди добрые*» может показаться легковесным. В самом деле, она ведь ни к чему не обязывает, зато тешит наше самолюбие, как личное, так и общеродовое. Однако формула «*все люди добрые*» отнюдь не исчерпывается этим ее поверхностно-либеральным смыслом. Прежде всего нравственно-философская позиция князя Мышкина непосредственным образом связана с учением просветителей XVIII в.: человек изначально добр, благороден и чист, все же пороки — от цивилизации, они *вне* человека. Однако есть и другой аспект этой формулы — христианская антропология. Ведь именно с точки зрения христианской человек, хотя и грешен в силу «поврежденности» первородным грехом его изначальной природы, но создан «по образу Божию» (Быт. 1: 27), а следовательно, в существе своем не может быть ни *злым*, ни *плохим*. «Я сказал: вы боги» (Ин. 10: 34) — напоминал Христос людям об их изначальной Божественной природе словами псалмопевца Давида (Пс. 81: 6). И напоминал Он об этом не праведникам, не святым, а тем самым людям, которые ополчились на Него и готовы были распять, в частности и за то, что Он говорил им об их божественном сыновстве.

И князь Мышкин, и Иешуа, вслед за своим высшим *прототипом* Христом, пришли в мир с идеей о божественном сыновстве человека. Отсюда — их убежденность в том, что состояние *райского блаженства* есть нормальное состояние человека, а также столь важная роль в их учении концепции Царства Божия. «Мессианский подвиг Мышкина, — пишет современный автор, — в напомиании о рае не как об утопической мечте, а как о высшей реальности, разрыв с которой десакрализирует жизнь, отрывает челове-

ка от мира дольного <...> Вера князя в то, что люди могут и должны быть счастливы — неистребима»¹².

Внутреннее переживание Царствия Божия не как мечты или утопии, а как *высшей реальности* свойственно булгаковскому Иешуа, как и князю Мышкину, — оба они живут как бы в предстоянии Царства истины.

Истоки убежденности князя Мышкина в подлинном бытии этой «высшей реальности» — в частности, его падучая. В момент перед припадком он переживал ощущение «высшего бытия»: «Вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины» (8; 188).

Исследователи творчества Достоевского до сих пор не пришли к согласию в споре о природе эпилепсии Мышкина — просто ли это болезнь, или «болезнь священная», или, напротив, «бесовская»? Свидетельство «высшего синтеза жизни» или знак разложения? Ведь «демон» и в самом деле преследует героя перед припадком, да и «дикий крик “духа, сотрясшего и повергшего” несчастного» (8; 459) явно отсылает к евангельскому сюжету об изгнании Христом беса. Печать трагической амбивалентности добра и зла, религиозной и трансцендентно-мистической, лежит на образе «прекрасного героя» Достоевского: начиная «священной болезнью» и кончая именем — Лев Мышкин, а также самой формулой «Князь Христос»¹³. Даже жанровое решение образа, как показал автор из Торонто, соотносится с двумя противоположными началами: «в комическом плане с авантюрно-бытовым романом Апулея (осел. — А.З.), а в трагическом — с традициями рыцарской баллады («рыцарь бедный». — А.З.)»¹⁴.

Сам Достоевский, «передавший» Мышкину свою болезнь, был убежден в истинности озарения перед припадком и верил, что ему дано прозревать истину в то мгновение, когда «ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось». Но то, что после столь лучезарного видения *живого образа истины* (25; 119) наступает «отупение, душевный мрак, идиотизм» (8; 188), очень смущало не только героя Достоевского, но и его самого.

Заметим, что у евангельского бесноватого не было мгновений сакрального озарения. Так что природа его болезни иная, чем у Достоевского и его «прекрасного героя». Трагическая антиномичность болезни Достоевского, как и его героя, объясняется, на мой взгляд, тем, что физическая природа человека не в состоянии перенести такого сверхнапряжения духа — наступает «откат», человек низвергается в бездну распада. Да и «демоны», по-видимому, не прощают человеку столь близкого соприкосновения с истиной и мстят, насколько это в их власти.

И все же память о пережитом, когда «ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины», остается. Человек, однажды видевший «живой образ истины», не сможет уже жить в его отсутствие¹⁵.

Для Мышкина, который жил (хотя и всего лишь миг — в своей болезни) как бы в предстоянии Царства истины, *несчастье* есть для человека состояние *ненормальное*, а значит, это *болезнь*¹⁶. Оппозиция *счастье* — *доброта*, с одной стороны, а *несчастье* — *страдание* — *зло*, с другой, — выстраивается в романе Достоевского вполне четко. Недаром, глядя на портрет Настасьи Филипповны, он восклицает: «Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? <...> Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8; 31—32). И дело здесь отнюдь не в том, «добра» или «не добра» Настасья Филипповна — в этот момент, по портрету, Мышкин прозревает будущую трагедию: если «добра» — значит и здорова, но он уже предчувствует, что «страдание», несчастье (в соединении с «гордостью») перешло в стадию болезни.

Герой Булгакова как бы пропускает фазу осмысления и доказательства концепции «все люди добрые», формулируя ее главный вывод уже как принцип онтологии человека. Но Иешуа ведь не был болен (как и Христос, разумеется), откуда же в нем столь неколебимая уверенность в том, что Царство истины настанет? А он явно живет с радостным предощущением его внутри себя. «Правду говорить легко и приятно» (Б.; 31), — какая божественная (и недоступная людям, поработанным различными страхами, а потому и лгущими постоянно) музыка звучит в этой великой формуле жизни и свободы! Очевидно, Иешуа это знание дано изначально.

Но вот Пилат в ответ на столь прекрасные, абсолютно мирные слова Иешуа: «В числе прочего я говорил, <...> что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» (Б.; 32) — исступленно «таким страшным голосом, что Иешуа отшатнулся», кричит: «Оно никогда не настанет! <...> Так много лет тому назад в Долине дев кричал Пилат своим всадникам слова: “Руби их! Руби их! Великан Крысобой попался!”» (Б.; 33). Отчего такая жгучая ненависть (как к врагам-германцам когда-то!) к «благой вести» о будущем Царстве истины? Казалось бы, эта весть должна радовать сердце?!

Дело здесь отнюдь не только в том, что Пилат не «готов занять <...> место» (Б.; 33) Иешуа на кресте, став соучастником нарушения «Закона об оскорблении величества...». Существо проблемы гораздо серьезнее. Ведь если Царство истины настанет, значит, надо сейчас радикально изменить свою жизнь, основанную на законах зла, законах, с истиной несовместимых, — как это сделал Левий Матвей, который, услышав голос истины, бросил на землю деньги и отправился за источником истины — Иешуа. Пилат также слышит голос истины (в отличие от Иуды, который ее и не услышал), но не в силах выйти за рамки сложившейся, хотя и ненавистной ему жизни.

Способ лечения людей от *несчастья* оба героя, и Мышкин, и Иешуа, предлагают один и тот же — разговор. Это тоже, конечно, может показаться легковесным.

Японский исследователь Т. Киносита высказал чрезвычайно глубокую мысль¹⁷. Он обратил внимание на то, что Мышкин легко привлекает симпатии окружающих (даже тех, кто его «не любит») при непосредственном общении — как «очное существо»; но «как заочное существо, объективированное во временном соотношении, является вызывающим конфликты, бессильным, идиотически сомнительным человеком»¹⁸. Причину трагической антиномии японский автор видит в том, что (используя терминологию М. Бубера) диалогическая модель отношений «Я — Ты» — единственно продуктивная в отношениях между людьми, — неизбежно сменяется фазой «Я — Оно». В этом — корень экзистенциальной трагедии человеческой жизни и человеческого общения: фаза единения с *другим* неизбежно сменяется фазой отчуждения.

Мысль Т. Киноситы требует, на мой взгляд, одного уточнения. Да, диалогические отношения «Я — Ты» благотворны и даже спасительны, но только в том случае, если в процессе их происходит соприкосновение на сокровенном уровне с «внутренним человеком». Только тогда свершается проникновение в *другого* человека, постижение Божественного начала его личности и протягивается таинственная нить между Божественными индивидуальностями двоих. В этом случае может свершиться «восстановление погибшего человека» (20; 28). А «объективация» отношений «Я — Ты» в «Я — Оно» происходит не просто в силу неизбежной конечности взаимного познания, а потому, что люди не в состоянии удерживаться на уровне своего истинного, Божественного «Я» и предпочитают ложь о себе, хотя бы она и была тяжела и мрачна, ибо так проще.

Мышкин на протяжении всего романа стремится установить с окружающими напряженно-диалогические отношения, ибо убежден, что главное условие человеческого «счастья» — взаимопонимание, а следовательно, необходимо «говорить так, чтобы понимать друг друга» (8; 222). Это ведь «от лености людской происходит, — уверен он, — что люди так промеж собой на глаз сортируются и ничего не могут найти» (8, 24) общего. Между тем общее у них главное — они люди, дети Божии, созданные Им «по своему образу и подобию». Моменты искреннего непосредственно-человеческого общения, разрушая иллюзорные преграды между людьми, устанавливают между ними отношения понимания и любви. Способность «понимать и прощать» (8; 457) — главное и необходимое условие человеческого общежития. «Почему мы никогда не можем всего узнать про другого, когда это надо, когда этот другой виноват!» (8; 484) — тосковал князь.

Окружающие тянутся к Мышкину, ибо чувствуют в диалоге с ним истину о себе. Чувствует ее Аглая (более всех, пожалуй): «С вами я хочу все, все говорить, даже про самое главное, когда захочу; с своей стороны и вы не должны ничего скрывать от меня. Я хочу хоть с одним человеком обо всем говорить, как с собой» (8; 356). Недаром Мышкин уверен (хотя и ошибочно): она «поймет! О, я всегда верил, что она поймет» (8; 483). Аглая по пути обретения своего «внутреннего человека» и в самом деле пошла дальше других. Тем сокрушительнее было ее падение. Но и остальные — Настасья Филипповна, Рогожин, Ганя, Ипполит, даже Келлер — в общении с Мышкиным открывают человека в себе.

У исследователей романа и простых его читателей закономерно возникает вопрос: а чем, собственно, и как пытается Мышкин спасти людей? Точнее, научить их быть «счастливыми»? Материальной, да и просто реальной, деловой помощи князь никому не оказывает¹⁹. В этом смысле Мышкин — явный антипод классическому «благодетелю» западноевропейской литературы²⁰. Мышкин предлагает и реализует в романе совсем иной способ спасения — лечение *словом*, диалогически проникающим в «сокровенного человека», вскрывающим и обнаруживающим истинное Божественное ядро личности.

Князь Мышкин ничего не делает — он только разговаривает. Но этот «разговор» обращен к «человеку в человеке» и восстанавливает его. Может показаться, что Мышкин занимается психотерапией (по примеру своего врача Шнейдера), но принципиальное отличие в том, что ведется диалог не на успокоительно-терапевтическом уровне, а на уровне духовном, христианском.

То же делал и булгаковский Иешуа: он разговаривал с людьми. «Если бы с ним поговорить, — вдруг мечтательно сказал арестант, — я уверен, что он резко изменился бы» (Б.; 29), — говорит он, имея в виду жестокого палача Крысобоя. Иешуа, как и Мышкин, обладал даром, обращаясь непосредственно к «внутреннему человеку», находить зерно истины о его Божественной природе. Так, Левий Матвей, который «был сборщиком податей <...> Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня <...> однако, послушав меня, он стал смягчаться, <...> наконец бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет со мной путешествовать <...> он сказал, что деньги ему отныне стали ненавистны <...> И с тех пор он стал моим спутником» (Б.; 25).

И Мышкин, и Иешуа с первого момента своего появления заводят со своими собеседниками разговоры в высшей степени «странные». Более того, совершенно неуместные и по общей ситуации, и в отношении к личности собеседника²¹. А между тем именно этими неуместными разговорами завоевывают они и симпатии, и доверие. И тайна успеха этих «странных» героев, очевидно, в том, что они говорят о том, что интересно и насущно важно для «сокровенного человека» — не для той его поверхностной оболочки, которая «живет», реализуя себя на мирском уровне бытия.

И жестокого прокуратора всей Иудеи арестованный бродячий философ поразил настолько, что тот уже во всю свою жизнь не сможет думать ни о чем, кроме облика и слов этого философа. Чем

же? Не только и не столько, конечно, тем, что исцелил его от мигрени, а именно своими в высшей степени «странными» *разговорами*. Этими *разговорами* Иешуа мог бы исцелить и душу Понтия Пилата, но... тот не захотел. Ведь и Слово Христа лишь в одном случае из четырех падало на благодатную почву и приносило «много плода» (см.: Мф. 13: 3—9, 18—23; Ин. 12: 24).

Очевидно, так же, как в свое время люди, гневно нападавшие на Христа за то, что Он утверждает Свое и их Божественное Сыновство, не смогли, ибо побоялись, поверить Ему, так не захотели поверить в свою божественность и персонажи «Идиота», и Понтий Пилат.

«Не захотели», ибо побоялись выйти за рамки устоявшихся представлений о самих себе и отношений с другими людьми. И «не-любовное» отчуждение от Мышкина наступает тогда, когда герои начинают смотреть на него, оценивать его поведение в отношении к себе с общепринятых позиций, с «чужой» (по отношению к себе же) точки зрения, то есть с точки зрения того, как их отношения будут восприняты и оценены *другими*. А подчинение чужому слову неизбежно приводит, по убеждению Достоевского, к разрушению внутреннего ядра личности: подчиняясь мнению «другого», человек перестает быть самим собой и низвергается в бездну «разбро-санности» — нравственного «беспорядка» и хаоса²².

Показательна в этом смысле история взаимоотношений Мышкина с Рогожиным. Начинается эта линия с «фантастической», предсказавшей будущие события романа встречи героев на первой его странице «в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда» (8; 5), где они, обменявшись несколькими фразами и взглядами, друг друга «полюбили»: «Князь, не известно мне, за что я тебя полюбил <...> я вам скажу откровенно, вы мне сами очень понравились» (8; 13). Затем «в Москве им случалось сходиться часто и подолгу, было даже несколько мгновений в их встречах, слишком памятно запечатлевшихся друг у друга в сердце» (8; 171), они «говорили» — и тогда возникла нерасторжимая связь между ними на уровне «внутреннего человека». Тогда они стали «братьями». Но затем, в отсутствие Мышкина, Рогожин, покоряясь «очевидности», поддается хаосу нравственного «беспорядка» — подозрениям, ревности, уязвленному самолюбию, наконец, просто страху потерять Настасью Филипповну. И поднимает нож на своего «брата».

Современный исследователь обвиняет князя в том, что тот «отка-зывается видеть» в людях, в Рогожине прежде всего, дурное «и сам

предпочитает мечтание трезвому, спасительному взгляду <...> Он так сильно верит в свою мечту, что кричит: “Парфен, не верю!” — когда *видит* занесенный над собою нож. Хуже того, даже реальная близость к гибели ничему не научает верного собственным мечтаниям князя»²³. Мышкин, действительно, несмотря на буквальные (не предполагаемые!) очевидности, изо всех сил «не верит», что его «брат» может поднять на него руку. Но ведь эта вера остановила руку убийцы! А значит, его вера, выразившаяся в этом страстном, на высшей ноте сверхнапряжения крике, отнюдь не «мечтательна», а в высшей степени «действительна». Сила ее в том, что Мышкин верит не в ложного, им самим придуманного человека, а в Рогожина настоящего.

И булгаковский Иешуа, также вопреки очевидностям, видит в Пилате не «свирепое чудовище» (Б.; 21) и даже не «игемона», а «доброго человека» — умного и глубоко несчастного: «Беда в том, — продолжал никем не останавливаемый связанный, — что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласишься, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон» (Б.; 27). Иешуа видит истину о Пилате: тому совершенно неинтересно, более того, ненавистно все то, чем он вынужден заниматься в своей должности прокуратора. Он ненавидит все: Ершалаим — его храм, дворец Ирода Великого с его варварской архитектурой, глубоко презирает иудейский народ со всеми его пророками и проповедниками, фокусниками и чародеями и все прочее здесь. И, однако, эту глубоко ненавистную ему должность он смертельно боится потерять!

И Пилат, услышавший голос истины и принявший его в свою душу, тем не менее не пошел за ней. Напротив, он отправил, вопреки самому себе, столь симпатичного ему «юного бродячего юродивого» (Б.; 37—38) на казнь — почти как Рогожин, который готов был убить своего «брата».

Ни Иешуа не удалось спасти Понтия Пилата, ни князю Мышкину — Рогожина. В земной жизни их пути разойдутся. Ибо услышанный голос истины и любви не смог удержать Рогожина и Пилата на этом уровне. Покорившись закону мирскому, они низринули в бездну беспорядка и хаоса, в бездну смерти.

И все же обе пары, палач и жертва, остаются неразлучны навеки. В финале «Идиота» двое — Мышкин и Рогожин — вновь (уже окончательно!) сойдутся, как «братья», — над трупом Настасьи Филипповны, в общем ужасе от совершившегося, в единой любви

к ней, в едином сострадании и ей, и друг другу²⁴. Этот нож Мышкин остановить уже не смог. Но он продолжает делать то единственное, что может: «Рогожин <...> начинал вскрикивать и смеяться; князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать!» (8; 506).

Навеки вместе остаются и Иешуа с Пилатом: вечно память человеческая соединит их, а у Булгакова вечно будут идти они вдвоем, беседуя о том, о чем не договорили в земной жизни, и «молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом» будет с клятвой удостоверять другого, «в белом плаще с кровавым подбоем», что тот его никогда не казнил — «тебе это померещилось» (Б.; 383).

Отношения между Мышкиным и Рогожиным, Иешуа и Пилатом развиваются по сходной модели: *взаимопонимание* в диалогическом общении — *разъединение* — *единение* после свершившейся катастрофы, когда герои возвращаются к изначально обретенному единству, но уже без возможности вернуться к исходной гармонии. Эта модель характерна для концепции спасения человека диалогическим словом, возрождающим истинное Божественное «Я» в человеке, которую реализуют в своих романах Достоевский, а вслед за ним Булгаков.

Но спасение, как известно, процесс двусторонний: спасаемый должен удержаться за протянутую ему руку. Если же нет...

Здесь кроется одна из причин поражения «вполне прекрасного человека» в романах Достоевского и Булгакова. На нее чаще всего и указывают — метафизическое одиночество героя. «Христос был бесконечно одинок, — пишет, например, К.Г. Исупов, — Он самый одинокий человек Евангелия, но люди с Ним уже не одиноки. Соприутственность Христу, предстояние Ему — норма поведения и единственная аксиология возможной здесь жизни. Трагедия Мышкина в том, что он один “христоморфен”»²⁵.

Однако это скорее справедливо в отношении булгаковского Иешуа: его действительно поглотили силы Зла. Недаром Воланд намекал: «Я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать» (Б.; 44). Понятно, что не просто присутствовал, но и «подправлял» течение событий.

Однако в случае Мышкина, если бы дело было только в одиночестве, то гибель прекрасного героя хотя и была бы трагична, но

все же благородно-возвышенна (как гибель Иешуа), а не столь эстетически безобразна, как мы это видим в финале романа: «Он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей. И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: “Идиот!”» (8; 507). У Достоевского перед нами абсолютный крах, гибель не только физическая, но низвержение в бездну распада психического.

Если на протяжении романа Мышкин воспринимался *идиотом* только *извне, другими*, сам же говорит о своей болезни: был как идиот, меня принимали за идиота и т.п., — то в финале князь *становится идиотом*²⁶, и уже отнюдь не в переносно-аллегорическом, иносказательном, а в прямом²⁷, медицинско-клиническом смысле этого слова. Так страшно замкнулся круг: уехав ребенком из России в Швейцарию больным идиотом, Мышкин возвращается в Россию почти выздоровевшим, а в финале мы вновь видим его в клинике Шнейдера полным идиотом.

По аналогичной трагической модели развиваются в романе и линии других персонажей — Настасьи Филипповны, Аглаи, Ипполита и др. В их жизнях свершился тот же роковой круг: все вернулось к исходной ситуации, а общение с Мышкиным оказалось лишь светлым проблеском надежд, которые себя не оправдали.

Кстати, небольшое пояснение. Принято обвинять Мышкина в том, что он никого не спас, а только ухудшил положение тех, кому хотел помочь, даже погубил их. Но что могло бы быть «хуже» для героев романа без вмешательства Мышкина? «Нож» Рогожина ожидал Настасью Филипповну уже с начала романа, альтернативой был только ее брак с Ганечкой, основанный на взаимной ненависти (там тоже, кстати, мерещился «нож» — 8; 32). Аглая и до появления Мышкина, ненавидя свою жизнь «генеральской дочери» — закупоренной, «как в бутылке» (8; 358), решила бежать из своей золотой клетки, и вероятнее всего оказалась бы в руках того или иного «революционэра»-авантюриста. И, разумеется, ничего худшего, чем умереть от туберкулеза, на что он был обречен с самого начала, не грозило Ипполиту. Мышкин дал каждому шанс на спасение, но им не смогли, а точнее, не захотели воспользоваться.

Причина столь страшного финала судеб героев романа и Мышкина прежде всего в том, что для Достоевского «идеал Христов» не только бесспорная структурная доминанта образа «положительно прекрасного человека». Ввод христианского подтекста был необходим писателю и для того, чтобы организовать художественный эксперимент-размышление на тему: если предположить, что Иисус из Назарета был просто человеком, пусть даже и «вполне прекрасным», могло бы из этого произойти «почти восемнадцать веков христианства?» (21; 76). Образ князя Мышкина родился у Достоевского на сломе — замысла романа о «вполне прекрасном человеке» и «испытания» идеи об Иисусе не Богочеловеке, но просто человеке, реально существовавшем в истории.

Этот вопрос был навеян книгой Э. Ренана «Жизнь Иисуса», которая произвела, как известно, грандиозный переворот («генеалогический», можно сказать!) в умах людей XIX века²⁸. На Достоевского она также произвела огромное впечатление. В подготовительных рукописях к «Идиоту» герои эту книгу обсуждают (см. 9; 184). И вопрос: мог ли быть Христос просто человеком, пророком, проповедником великого нравственного учения, но все же человеком? — очевидно, волновал писателя. Это мучительное сомнение нашло свое художественное воплощение и разрешение в романе «Идиот».

Идея об Иисусе — только прекрасном человеке, но не Боге — возникла уже раньше — у либеральной интеллигенции, особенно социалистически ориентированной, а также в работах немецкого теолога Д.Ф. Штрауса («Жизнь Иисуса», 1835—1836); можно упомянуть и книгу английского историка и богослова епископа Ф.В. Фаррара («Жизнь Иисуса Христа», 1873). «Идея летала в воздухе» — у Э. Ренана она обрела плоть и кровь.

И Достоевский, обладавший чувственно-мистическим ощущением бытия идей²⁹, пророчески предвосхитил последствия для человеческой истории и культуры рождения такой идеи — Иисус без Христа. Исследователи уже отмечали связь образа Мышкина с личностью Льва Толстого. «Для читателей, — пишет, например, Е. Местергази, — особенно XX столетия, имя Льва Николаевича Толстого связано с христианской ересью, а также с практикой “Учительства”»³⁰. Хотелось бы подчеркнуть, однако, что Достоевский создавал свой роман и образ Мышкина до духовного кризиса Л. Толстого и до возникновения его ереси о Христе не Богочеловеке, но просто человеке³¹. В «Идиоте» Достоевский назвал своего героя Львом

Николаевичем, поскольку образ князя Мышкина в окружении «оравы детей» (9; 364) неизменно ассоциировался в его творческом воображении с личностью Л. Толстого — последователя руссоистской системы «свободного» воспитания. Но одновременно Достоевский удивительным образом (вполне бессознательно, очевидно) *предсказал* религиозное перерождение своего великого современника, хотя в период написания «Идиота» признаков тому еще не было.

Достоевский организует испытание своего предчувствия: может ли человек (не Бог), будь он даже «положительно прекрасен», спасти других людей и при этом сохранить себя — не физическую жизнь свою и тело, но духовное ядро личности? Сможет ли остаться *спасителем*, не став жертвой? Не обречен ли *человек* — не Бог — сам низвергнуться в бездну распада?

Писатель вскрывает причины неизбежного краха такой личности, первая из которых — несовершенство любой человеческой личности, моральная и физическая слабость ее. Мышкин не выдерживает наплыва человеческого страдания, обрушившегося на него. «ИДИОТ ВИДИТ ВСЕ БЕДСТВИЯ. БЕССИЛИЕ ПОМОЧЬ» (9; 241), — записывает Достоевский. Эта фраза становится трагическим лейтмотивом романа. «Сюжет романа, — пишет К. Степанын, — может быть представлен как *своеобразное поядение Мышкина всеми остальными персонажами* вплоть до полного его исчезновения. Конечно, он сам отдает себя на поядение, но, будучи человеком, не может быть *хлебом жизни*»³².

Герой принимает в свою душу страдания других, но не в силах изменить что-либо принципиально. Христос исцелял душу и тело, а главное, Он имел власть *прощать*. Мышкин тоже *прощает* сам и говорит о необходимости прощать друг друга. Что касается взаимного прощения, то это, бесспорно, единственно возможный принцип человеческого общежития. И, однако, почему-то прощенные Мышкиным не верят в свое прощение и не принимают его, даже в том случае, когда сами его хотели (как Настасья Филипповна). Очевидно, по-настоящему *прощать* может только Бог.

И здесь легко прийти к выводу, достаточно распространенному в последнее время среди исследователей романа: крах Мышкина объясняется тем, что он взял на себя миссию спасения людей, в то время как не имел на то права. Но такой глобальной сверхзадачи герой Достоевского на свои плечи и не взваливал. Он просто хотел сделать все, что в его силах, для спасения людей, ибо верил, что

знает средство, как восстановить «падшего человека». Думаю, любой человек, не пробующий сделать то же, не имеет права называться христианином. Отсюда и трагическое обаяние образа.

Другой, помимо «бессилия помочь», важный момент — эгоизм как фатальный «закон личности на земле» (20; 172). Миссия Спасителя предполагает прежде всего отказ от личного счастья: «Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Лк. 9:23). Из своей Швейцарии Мышкин приехал к людям не только для того, чтобы самому быть счастливым (там он «почти все время был очень счастлив» — 8; 50), но для того, чтобы и других научить быть счастливыми. Поначалу «прекрасный герой» верит, что сможет совместить любовь к ближнему и собственное счастье и на протяжении романа пытается эти два «счастья» сочетать. И когда Аглая, как бы в насмешку, а на самом деле с ужасным внутренним предчувствием истинности своих слов, предлагает ему: «Так пожертвуйте собой, это же так к вам идет! Вы ведь такой великий благодетель <...> Вы должны, вы обязаны воскресить ее, вы должны уехать с ней опять, чтоб умирять и успокаивать ее сердце» (8; 363), — он отвечает абсолютно твердо, а на самом деле тоже предчувствуя, что все именно так и будет: «Я не могу так жертвовать собой» (8; 363).

В конце концов Мышкин оказывается перед решающим этическим выбором: дарить счастье другим, не жертвуя собой и лишь втягивая их в свое поле гармонического и радостного ощущения жизни, — и внутренним убеждением в своей предназначенности к высшим «задачам». Князь преодолевает искушение личным счастьем и остается с несчастными грешниками — Настасьей Филипповной и Рогожиным. Но не спасает их, а погружается в хаос безумия.

Его гармоничная в начале романа «любовь-жалость»³³ к людям разламывается надвое: погибает любовь, остается только жалость. Достоевский, который, по выражению одного автора из советских времен, «любил усложнять все вопросы», увидел здесь неразрешимый проблемный узел: желание помочь (всерьез, а не просто по мере силы—возможности) в конце концов сталкивается с эгоистическими интересами «благодетеля», и он неизбежно оказывается перед выбором между интересами *другого* и своими. Но, отказавшись от своих эгоистических интересов, человек потеряет *себя*, погибнет. Что и произошло с князем Мышкиным.

«Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно <...> Закон личности на земле связывает. Я препятствует. <...> Один Христос мог, но Христос был вековечный от века <...> идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» (20; 172). Для Достоевского противоречие между *Я* и *Все* преодолевалось лишь в процессе стремления к идеалу Христа, но никогда не в достижении его.

Поэтому совершить что-либо радикальное в душах людей и судьбах человечества мог только Богочеловек, но никак не человек, каким бы прекрасным он ни был.

В этом смысле ключевой образ-символ романа — картина Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос». Она словно нависает над событийным и смысловым полем романа.

Этот образ-символ привлекал внимание практически всех исследователей романа, и мнения высказывались различные³⁴. Однако общим их знаменателем можно признать формулировку В. Лепяхина: «Князь Мышкин прямо, а Ипполит косвенно воспринимают эту картину и истолковывают ее как *антихристианскую проповедь*, способную подавить, разрушить в человеке веру в воскресение и бессмертие <...> Картина эта — *антииконична*»³⁵.

Единственная (из известных мне) оптимистическая трактовка принадлежит Т. Касаткиной. Исследовательница, видевшая оригинал полотна в галерее Базеля, пишет о двояком впечатлении от картины в зависимости от *угла зрения*: если смотреть *снизу*, то перед нами Христос умерший «без воскресения», едва ли не начинающий разлагаться *труп*, и, напротив, при взгляде прямо — Христос *воскресающий*. Когда в 1867 г. Достоевский с женой посетили галерею, поясняет Т. Касаткина, картина висела так, что зритель смотрел на нее *снизу*. Но Достоевский почему-то (что значит интуиция гениального художника!), «желая рассмотреть ее ближе, <...> стал на стул»³⁶, и с этой позиции увидел совсем другое — Христа воскресающего! «Повесив в романе “Идиот” картину так, чтобы она висела на уровне тогдашней базельской развески, — пишет Т. Касаткина, — <...> то есть так, чтобы предстоящий смотрел на нее снизу <...> (и тем, очевидно, узаконив всю “ренановскую” проблематику романа: проблему “Христа невоскресшего”, “Христа — только человека”, но *не остановившись* на ней), Достоевский настойчиво предположил в романном тексте возможность иного видения»³⁷.

Сегодня полотно Г. Гольбейна висит примерно на уровне глаз зрителя — так, как его захотел увидеть Достоевский. И такая развеска, по мысли исследовательницы, соответствует как замыслу самого художника, так и скрытой идее романа «Идиот». «Внутри самого романа Достоевский делает акцент на наступающей смерти. Но в наступающей смерти каждого из трех главных героев маячит еле-еле заметный, выходящий — так или иначе — за границы романа проблеск воскресения <...> Достоевский простирает движение воскресения за пределы романного мира»³⁸.

Статья написана замечательно талантливо, а потому и убеждает. К тому же Т. Касаткина опирается на непосредственное впечатление от картины, что, бесспорно, усиливает ее позицию, и однако...

Прежде всего, думаю, было бы некорректно считать эту оптимистическую трактовку отвечающей замыслу художника. Сам Г. Гольбейн назвал свое полотно «Toter Christus», а первоначально еще сильнее — «Der Leichnam Christi im grabe» («Труп Христа в гробу»), что исключает какую-либо возможность «воскресения». Так что приходится признать, что картина Г. Гольбейна существует в романе как эстетическая квинтэссенция идеи «Мертвого Христа», «Христа невоскресшего» — образ-символ, закрывающий перед человечеством надежду на жизнь вечную.

И хотя слова князя: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (8; 182) — обычно трактуют как звучащие остроанно и к нему отношения не имеющие, все же образ «Мертвого Христа», «Христа невоскресшего» напрямую соотносится с образом Мышкина — «Христа — только человека». Князь веру, действительно, не потерял. Однако картина Г. Гольбейна, так же как и обличительные инвективы Ипполита в адрес «безмысленной природы», не пощадившей даже «единственное существо, которое признали на земле совершенством» (8; 247), предсказывают судьбу «положительно прекрасного человека» в романе.

Образ-символ «Мертвого Христа» неотделим от другого структурообразующего образа — жуткого чудовища, «в роде скорпиона, но не скорпиона» (8; 323) из кошмара Ипполита. «Природа, — говорит Ипполит, — мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя» (8; 339). Как показал исследователь из США Г. Боград, образ этого гада-мутанта, в свою очередь, ассоциируется со скорпионами и с саранчой, несущей смерть, из Апокалипсиса, а также фигурой *трезубца* как схемой планиров-

ки центральной части Петербурга³⁹. Печать *смерти* лежит на городском топосе романа, как и на всей его образной структуре.

Апокалиптические мотивы, как известно, играют чрезвычайно важную роль в «Идиоте». Главный носитель темы — Лебедев. Причем в его толкованиях «Откровение святого Иоанна» — это предсказание конца света, но отнюдь не второго пришествия Христа и наступления Царствия Божия.

Итак, Христос без воскресения, Апокалипсис — конец света без второго пришествия — такова метафизическая матрица романа о пришествии в мир «положительно прекрасного человека». Почему же столь мрачно? Ответ очевиден: потому, что «Князь Христос» — только человек.

А между тем трактовка Иисуса Христа как великой, уникальной в истории человечества личности, предложенная Э. Ренаном, очевидно, была не столь уж внеположна мировосприятию Достоевского, ибо имела с ним одну очень важную «общую точку», а именно: искреннее и глубокое восхищение самой человеческой индивидуальностью Христа (ср. известный «символ веры» Достоевского). Отсюда и высказывание в «Дневнике писателя» 1873 г., в котором слышны не только отрицание, но и ноты сочувствия и признания книги Ренана: «тут оставалась <...> сияющая личность самого Христа, с которою всего труднее было бороться <...> Ренан, провозгласивший в своей полной безверия книге “*Vie de Jésus*”, что Христос все-таки есть идеал красоты человеческой, тип недостижимый, — которому нельзя уже более повториться даже и в будущем» (21; 10—11). Но, в противоположность Э. Ренану, для которого Христос — только великий человек, Достоевский понимал, что уже сам факт явления в человеческой истории «этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо», и оно не может быть не чем иным, как Божественным по самой своей природе. А «ренановское» поклонение Христу как человеку, в сущности, есть не что иное, как попрание одной из важнейших заповедей — «Не делай себе кумира» (Исх. 20:4). Достоевский романом «Идиот» это искушение преодолел⁴⁰.

Более того, Достоевский предсказал кризис цивилизации, ожидающий человечество в будущем, если оно пойдет по пути отказа от главной идеи христианства — о богочеловечестве Иисуса Христа.

Другой «конец» этого движения, низшая его точка — атеистическое общество. Эта метафизическая ситуация воссоздана Булга-

ковым в романе «Мастер и Маргарита», в «Прологе на Патриарших». Об Иисусе здесь возможны только две версии: или он действительно жил, но тогда это был совсем «черный», «отрицательный» Иисус, или его, «как личности, вообще не существовало на свете» (Б.; 9). Поэтому само обращение булгаковского *мастера*, живущего в постхристианской России, к такой «странной теме», как евангельская, свидетельствовало о том, что творческая личность вновь устремилась к поиску религиозного идеала. «Ренановская» концепция Христа, воплощенная в романе *мастера*, — Иисус «был», он был добр и пришел к людям со словом правды и милосердия — для идеологии советского государства абсолютно неприемлема, она, так же как и автор романа, обречена на уничтожение.

Обычно, говоря о том, что роман *мастера* реализовал трактовку личности Христа — прекрасного человека, но не Бога, подчеркивают ее содержательный аспект — Иисус без Христа. Но Булгаков воссоздал в романе о Пилате прежде всего эстетико-креативную концепцию Э. Ренана. Ведь *мастер* — историк по образованию и художник по таланту. Знания ученого плюс интуиция художника — это как раз сочетание тех качеств, которое требовал от исследователя Евангелия Э. Ренан. Роман *мастера* воплотил взгляд художника XX в., который не может принять Христа «как дитя», — и пытается, вслед за Э. Ренаном, вычленив некую *историческую правду*, очистив ее от легендарных наслоений и руководствуясь интуицией художника.

Все это, казалось бы, позволяет говорить о том, что булгаковская версия личности Христа не только следует за идеями Э. Ренана, но реализует самую художественную стратегию его. А следовательно, можно говорить о том, что, создавая «своего» Христа, Булгаков полемизировал с Достоевским? Думаю, это не совсем так, а точнее, вовсе не так.

Булгаковская концепция мироздания не может быть понята иначе, как через проникновение в хитросплетения многослойной художественной структуры и постижение композиционных соотношений и напряжений внутри ее. А образ Христа здесь возникает в процессе взаимодействия его версий на трех структурных уровнях: *реальном* — рассказ «очевидца» Воланда, *художественном* — роман *мастера* и *мистическо-трансцендентном* — Его бытие в вечности. Последнее — уже собственно булгаковский уровень макротекста. Версии Воланда и *мастера* — образ земного Иешуа — идеально состыкованы, по существу совпадают, благодаря чему воз-

никает впечатление, что роман *мастера* развивает рассказ Воланда. В главе «Казнь», а также в «Эпилоге» еще два фрагмента сюжетной линии о Христе являются Ивану Бездомному — сначала *во сне*, а затем в *видении*. Глава «Казнь» продолжает рассказ Воланда и им же «навееяна», а «Эпилог» — роман *мастера* и одновременно трансцендентный фрагмент макротекста о прощении Пилата. Было ли *видение-сон* мистическим откровением о судьбе Понтия Пилата в инобытии или продолжением романа *мастера*? Это остается не проясненным. Думаю, и то, и другое.

В единую непрерывную линию это фрагментированное повествование выстраивается не только благодаря перманентности сюжета, но и внутренним мотивным скрепам: это образ Левия Матвея (впервые о нем читатель узнает от Иешуа в главе «Понтий Пилат», рассказанной Воландом, затем он один из персонажей романа *мастера*, а на уровне булгаковского макротекста он — посланник Иешуа Воланду) и исцеление Пилата от мигрени (сначала рассказ Воланда на Патриарших, а отзыв его — в тексте романа *мастера* — глава «Погребение»)⁴¹.

Но главное, что соединяет фрагменты истории земной жизни Иешуа Га-Ноцри в единое целое, — это идеология повествования.

Обратим внимание на то, что принцип наррации Воланда-«очевидца» — принцип «исторической достоверности», совпадает с позицией атеиста Берлиоза. «Ваш рассказ <...>, профессор, <...> совершенно не совпадает с евангельскими рассказами», — беспомощно пытается возразить Воланду Берлиоз, на что тот, «снисходительно усмехнувшись», отвечает: «Помилуйте, <...> уж кто-кто, а вы-то должны знать, что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле никогда, и если мы начнем ссылаться на евангелия как на исторический источник...» (Б.; 44). Конечно же, Воланд, пародируя стиль мышления советского атеиста, лукавит и издевается. Но что здесь серьезно — это то, что версия, «навееянная» Воландом и по духу совпадающая с концепцией Э. Ренана, устраивает дьявола, и он «рекомендует» ее к распространению. *Мастер* в своем романе эту религиозно-философскую концепцию развивает уже в художественной форме.

В целом, думаю, можно утверждать, что рассказ Воланда совпадает с текстом романа *мастера*. Так протягивается незримая нить «ренановской» трактовки личности Иисуса, связующая Берлиоза, Воланда и *мастера*⁴².

Различна степень свободы у членов этой цепочки интерпретаторов. Берлиоз говорит то, что ему положено говорить, сам принимая весьма слабое участие в осмыслении своих же слов (точнее всего было использовать современное выражение: «озвучивает» спущенную ему идеологическую позицию). Воланд вполне осмысленно рассказывает достоверную правду, но так, как считает нужным ее рассказывать. Ну, а художник обречен «угадывать и... ошибаться» (13; 455), проникая в сокровенный подтекст «жизни действительной». «О, как я угадал! О, как я все угадал!» (Б.; 132) — восклицает *мастер*, узнавая текст своего романа в рассказе Воланда.

Правда, позиция Берлиоза далека от концепции Э. Ренана. В противоположность Берлиозу, который во всеоружии своего эрудированного атеизма доказывал, что Иисуса, «как личности, вообще не существовало на свете» (Б.; 9), у Э. Ренана этот великий человек вызывал восхищение на грани восторженного поклонения, а историческая достоверность его существования сомнений не вызывала. Но ученик всегда идет дальше своего учителя: достаточно было высказать «смелый» тезис о том, что евангельское повествование отнюдь не богодухновенно, — остальное уже сказалось само собой. «Читатель должен помнить, — писал «вослед» Ренану Л. Толстой, — что не только не предосудительно откидывать из Евангелий ненужные места, но, напротив того, предосудительно и безбожно не делать этого, а считать известное число стихов и букв священными»⁴³. Ну, а если так, то почему, собственно, «известное число стихов и букв», повествующих об Иисусе Сыне Божиим, о Его воскресении и о чудесах, Им совершенных, следует отвергнуть как легендарные наслоения, а другие «строчки», про жизнь Иисуса-человека, считать достоверными?

Одним словом, достаточно было сказать «А» — другие договорили остальные буквы алфавита. Чего ни Э. Ренан, ни его предшественник Д.Ф. Штраус, ни Ф.В. Фаррар, думаю, не хотели и даже не предполагали. Кстати, эта модель взаимоотношений «генератора идеи» и ее примитивного исполнителя Достоевским была исследована досконально.

Но вот укладывается ли сюжетная линия о Христе в романе М. Булгакова в повествование по «ренановской» модели? Можно ли ставить знак равенства между версиями личности Иешуа, принадлежащими Воланду и *мастеру*, и концепцией самого Булгакова?

Булгаковская концепция Богочеловека, безусловно, несводима к той, что изложена в «Евангелии от Воланда» и «угадана» *мастером*, — по той хотя бы очевидной причине, что оба фрагмента являются лишь частью сюжетной линии Иешуа.

А роман Булгакова о Христе не заканчивается казнью Иешуа Га-Ноцри. В отличие от истории князя Мышкина, он имеет продолжение в инобытийной реальности, где все предстает «в своем настоящем обличье» (Б.; 368) и обретает свое окончательное разрешение. Да, в земной реальности (по версии Воланда — *мастера*) Иешуа не воскресал — просто его тело крадет полубезумный фанатик Левий Матвей. Но в сфере трансцендентной, вопреки концепции Э. Ренана, именно он оказывается Богом. А потому и Левий Матвей здесь — не фанатик, а посланец Бога: ведь в реальности земной он возлюбил *всем сердцем своим, и всю душою своею, и всем разумением своим* (Мф. 22: 37) не какого-то странного бродячего философа, а Самого Бога истинного.

На уровне булгаковского макротекста, в инобытии, Иешуа, наивный бродячий философ-арестант из романа *мастера* преобразуется в Верховного правителя Вселенной. Его воля разлита в мироздании⁴⁴.

Как соотносятся образы Иешуа земного и инобытийного?

Основные черты человеческой личности Иешуа Га-Ноцри, в преображенном виде, проявят себя в Иешуа — Правителе Вселенной. Это и его деликатная доброжелательная мягкость (отчего он и не *приказывает* Воланду, а *просит*), всепрощение и др. С другой стороны, и в образе Иешуа земного проступают черты Божественности. Достаточно напомнить момент, когда «прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль» (Б.; 30), подобная нимбу. И, наконец, когда Пилат решает судьбу мирного бродячего философа и вдруг в голове его «мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: “Погиб!”, потом “Погибли!..”» (Б.; 31).

Критики, не склонные к мистике и всяким «наплывам» из трансцендентных сфер, объясняют тревоги Пилата тем, что он вынес приговор невиновному... Неужели можно быть столь наивным, чтобы предположить, будто это случилось впервые в жизни прокуратора? Нет, конечно. Дело совсем в другом: в этом поступке Пилата — решение мировых судеб человечества. В земном измерении он совершил нечто не совсем, конечно, правильное. Но на

этом уровне его поступок имеет весомые, значимые обоснования и оправдания. Однако этот земной поступок Пилата оставил свой неизгладимый отпечаток в вечности, в инобытии. И на этом уровне Пилат подписал смертный приговор не безвестному «невиновному», а самому себе и всему человечеству: он отправил на казнь Бога, пришедшего спасти людей. Неужели можно предполагать столь глобальные («Погибли!») последствия от просто несправедливого приговора человеку, пускай даже самому прекрасному? Одним «добрым человеком» больше, одним меньше... Если от каждого несправедливого приговора земля будет сотрясаться... Нет, здесь речь не о казни безвинного, но о некоем всеобщем потрясении Вселенной. И тогда понятно, почему в мыслях Пилата возникает «какая-то совсем нелепая среди них о каком-то долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии, причем бессмертие почему-то вызывало нестерпимую тоску» (Б.; 31).

Но почему же Воланд, причем и в собственном рассказе (не только в романе *мастера*), «пропустил» черты Божественности Иешуа Га-Ноцри? Объяснение, думаю, простое: ведь «и бесы веруют, и трепещут» (Иак. 2: 19). В романе *мастера* черты Божественности в образе Иешуа Га-Ноцри проступают по иной причине: блуждая в дебрях скептического разума, писатель сумел сохранить убежденность в божественной природе Иешуа.

И все же, несмотря на тесное взаимодействие земной и инобытийной ипостасей образа Иешуа, они друг другу едва ли не внеположны.

Казненный Пилатом бродячий философ — очень симпатичный, добрый и крайне наивный молодой идеалист. Но не более того. Он даже более наивен, чем князь Мышкин. Если герой Достоевского зло в жизни и в душе человеческой видел, понимая даже механизмы его действия, но преодолевал его, поднимаясь над ним исполнением христианских заповедей, то перед Иешуа Га-Ноцри вся сфера зла вообще закрыта. Он, скажем, не только убежден, что провокатор Иуда — «очень добрый и любознательный человек» (Б.; 31), искренне интересующийся вопросами государственной власти, но даже не понимает истинной причины, почему тот «свительники зажег» (Б.; 31). Мышкин бы все понял, хотя и нашел бы оправдание и простил. В целом образ земного Иешуа у Булгакова абсолютно соответствует ренановской концепции Иисуса — прекрасного человека, в нравственном и духовном плане высоко раз-

витой личности, даже духовидца и, безусловно, великого реформатора религиозного сознания, основателя новой религии, чуждой обрядности и формальных канонов.

Но ренановская концепция никак не предполагала преображения молодого реформатора в Бога после его казни. Более того, Э. Ренан был убежден, что никакого инобытия — Царствия Небесного — и не нужно. Если бы люди были нравственно и духовно достаточно развитыми, они поняли бы, что Царство Божие, при условии соблюдения принципов жизни, о которых говорил Иисус, достигается на земле. Сказки о торжестве истины и добра в загробной жизни, так же как и о чудесах и т.п., необходимы людям с недостаточно высоким уровнем развития. Толпе нужны иллюзии и мифы, иначе жизнь наций невозможна, без них не было бы ни прогресса, ни достижений...

В романе Булгакова все наоборот: истина торжествует только в инобытии. При этом булгаковское решение темы Христа парадоксально: образ Иешуа земного дан опосредованно, сквозь призму двух нарративных масок — «очевидца» Воланда и сочинителя *мастера*, а собственно в авторской версии, в реальности мистико-трансцендентной, Иешуа невидим и не персонифицирован. И здесь нельзя не отдать должное такту истинного художника: он не берется Христа изображать, или, как выразился бы Воланд, «описывать» (Б.; 284)⁴⁵.

Если трагическая безысходность романа «Идиот» обусловлена прежде всего его замкнутостью в «тюрьме» материального мира (выход в сферы трансцендентные будет намечен значительно позднее, в «Братьях Карамазовых»), то у Булгакова все получает свое разрешение в реальности инобытийной.

Отрицание ренановской концепции личности Иисуса в романе Достоевского можно назвать принципом «от противного»: писатель показывает, что просто человек, каким бы прекрасным он ни был, не мог сотворить на более чем восемнадцать веков христианство. «Князь только прикоснулся к их жизни. Но то, что бы он мог сделать и предпринять, то все умерло с ним. <...> Но где он только ни прикоснулся — везде он оставил неисследимую черту» (9; 242). Суть христианства — в Богочеловечности Христа, а не в одной только Его моральной проповеди, ибо сама по себе она бессильна. Позиция Булгакова проступает менее отчетливо. Следуя за Ренаном в изображении Иисуса земного — в рассказе Воланда и

романе *мастера*, писатель радикально опровергает их концепцию на уровне макротекста своего романа, сочиняя его продолжение в реальности мистико-трансцендентной.

На этом уровне романного повествования получает ответ ключевой философский вопрос, поставленный на его первых страницах: «Кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?» (Б.; 14). Управляет Бог. И хотя Зло торжествует в земном измерении, в масштабе Вселенной побеждает Добро.

Принципы дьявольского управления «распорядком на земле» обнаруживают себя явно — в практике деятельности Воланда: оказавшись безраздельным хозяином в замечательной стране, где можно «в каждом окне увидеть по атеисту» (Б.; 13), он приступает к исполнению своих обязанностей — наказывает грешников. Принципы Божественные не столь очевидны. Если тема *справедливого наказания* захватывает все событийное поле романа, то тема *милосердия* звучит скрытым лейтмотивом, развиваясь по принципу восхождения — от примитивно-физиологического через человеческое к божественному. *В среду*, на представлении в Варьете, проявляет себя *милосердие* элементарное (ничего не стоящее тому, кто его проявляет!) — *в пятницу*, на балу у Сатаны, Маргарита просит о прощении Фриды, *жертвуя* своей просьбой о возвращении возлюбленного, — *утром в воскресенье*, свершается прощение Пилата — не только от лица автора романа о нем, но по инициативе *жертвы* его преступления — Иешуа⁴⁶.

Мысль Булгакова по духу глубоко христианская. Ведь Христос пришел не к праведникам (ибо от чего их и спасти?), но к грешникам. Он пришел в мир, чтобы Своей великой искупительной жертвой освободить людей от справедливого наказания за грехи. На место закона *справедливого наказания* был поставлен закон *милосердия* и *прощения*. В этом суть христианского вероучения.

И здесь вновь проявляет себя глубинная сущностная корреляция взглядов М.А. Булгакова и Ф.М. Достоевского на смысл христианства: для обоих он в концепции *милосердия*, поставленного на место закона *справедливого наказания*⁴⁷. *И вот удивительная, едва ли не мистическая переключка: ведь у Достоевского есть в подготовительных материалах к «Братьям Карамазовым» такая запись об Иисусе Христе: «<...> простит и Пилата высокоумного, об истине думавшего, ибо не ведал, что творил» (15; 249). И Достоевский в*

своем понимании православной этики доходил до возможности прощения Пилата. Переключка, повторяю, удивительная, ибо Булгаков записных книжек Достоевского, конечно же, не знал.

Роман М. Булгакова воплотил христианскую по духу концепцию Богочеловека: Иешуа изображен носителем Божественного закона *милосердия*, который противостоит закону *справедливого наказания* грешников. Во исполнение высшего закона *свободной воли* человека *сознательные атеисты*, населявшие Советскую страну, сами поставили себя вне закона *милосердия*.

* * *

«Идеал Христов» — доминантная составляющая в эстетическом целом образа «прекрасного героя» у Достоевского и Булгакова. Однако модели функционирования аллюзий на личность Христа в образах Мышкина и Иешуа Га-Ноцри различны, более того, в отношении друг к другу как бы «зеркально-обратны». «Идеал Христов» — в подтексте образа «прекрасного» героя Достоевского, он возникает благодаря скрытым переключкам с текстом Евангелия, в то время Иешуа Га-Ноцри и его судьба соотнесены с Христом и с евангельским сюжетом напрямую. Однако по сути все обстоит как раз наоборот: князь Мышкин гораздо в большей степени «христоморфен», чем герой Булгакова. «Хриstopодобие» Иешуа Га-Ноцри — во внешней оболочке образа, аллюзия на Христа здесь возникает скорее благодаря историко-культурному колориту общей ситуации, но мало связано с личностью героя, с нравственно-психологическим содержанием образа. В случае же Мышкина — «хриstopодобие» сущностно. А Иешуа Га-Ноцри и есть не кто иной, как «*вполне прекрасный человек*» (28, II; 241) Достоевского в исторических одеждах Иисуса Христа.

Парадоксально и другое. Как раз то, что кажется бесспорным, — ориентация «прекрасных героев» Достоевского и Булгакова на личность своего *высшего прототипа* — Иисуса Христа, провоцирует бурную полемику, вызывая самые противоречивые оценочные суждения.

Так, если для одних князь Мышкин воплощает собой «хриstopодобного человека из числа тех, кто собою свидетельствует о христианстве»⁴⁸, то для других он — «неверующий “святоша”, стремящийся “учить” других <...> изначально вне Христа, внутренне от Него отторгнут»⁴⁹. Поистине, записав в подготовительной тетради к «Идиоту» знаменитую формулу «Князь Христос» (9; 246, 249,

253), Достоевский не предполагал, какое недоумение и соблазн внесет он тем самым в умы исследователей его творчества, какой подаст повод к разночтениям.

То же повторится в отношении героя Булгакова. Диапазон оценок Иешуа Га-Ноцри не менее (если не более) широк: от — это «кариатура: на Христа»⁵⁰ — до: «Возможно, <...> что Иешуа Га-Ноцри не просто плод фантазии Булгакова, а действительно “угаданный” им образ грядущего “обновленного” Бога, который даст ответы на все вопросы, накопившиеся за две тысячи лет в душах людей? Возможно <...>, что лозунг “все люди добры” — это новый вариант Нагорной проповеди, который спасет человечество как вид?»⁵¹. Последнее, конечно, вызывает недоумение. Но бывает и такое, причем отнюдь не в порядке исключения⁵².

Аллюзии с личностью Христа и Его судьбой, очевидно, заключают в себе неразрешимое противоречие: с одной стороны, «идеал Христов» входит в эстетическое целое образа «положительно прекрасного человека» почти с логической неизбежностью, ибо другого идеала человечество на протяжении своего существования не создало, и даже атеистическая литература вынуждена своих положительных героев «подсвечивать» чертами Христа, как, например, М. Горький и в романе «Мать», и в знаменитом очерке «В.И. Ленин». А с другой — сам этот подтекст компрометирует героя, ибо столь же неизбежно возникает ощущение недостаточности (его не возникает как раз в литературе атеистической) героя-человека в сравнении с Богочеловеком.

Этот парадокс и определил драматические судьбы рецепции литературоведами и критиками образов князя Мышкина и Иешуа Га-Ноцри.

Роман «Мастер и Маргарита» ставит ключевую проблему искусства, искусства XX века прежде всего: возможно ли художественное воплощение образа Христа и евангельской темы вообще в литературе светской? Действительно, трудно представить себе художественный текст (тем более сочиненный в эпоху кризиса религиозного сознания), где каноническая новозаветная традиция получила бы вполне адекватное выражение. Писателю пришлось бы дословно повторить текст Евангелия, ибо в нем уже сказано всё. **Любая художественная версия Евангелия еретична.** И в этом сказывается духовно-религиозная неполнота светского искусства. И все же, пока оно существует, великие художники берутся за воплощение евангельской темы в своих книгах.

Роман «Мастер и Маргарита» воплотил тоску Булгакова по недостижимой для современного человека близости к Богу, и в то же время — исполненное надежды пророчество о посмертной судьбе писателя XX века: несмотря на очевидную еретичность своих сочинений, он будет оправдан за то, что его творческий дух искал «горняя» и устремлялся к Истине.

Концепция «идеального героя», созданная Достоевским, во многом была унаследована Булгаковым. Параллель *князь Мышкин* — *Иешуа Га-Ноцри* проявляет себя на нескольких структурных уровнях:

- тематическом — метасюжет о пришествии в мир «положительно прекрасного человека»;
- религиозно-философском — концепция «прекрасного героя»;
- и, наконец, художественном — реминисцентно-аллюзийный принцип сотворения образов.

Обусловлена корреляция образов князя Мышкина и Иешуа Га-Ноцри глубинным сродством писателей в рамках художественного течения *мистического реализма*⁵³, а соответственно, и поиском ими своего идеала в сфере философского и мистико-религиозного бытия человеческого духа.

Принципиальное различие между двумя писателями — в расставляемых ими при решении темы Христа акцентах: для Достоевского первостепенное значение имеет аспект нравственный и религиозно-философский, для Булгакова — креативно-эстетический. Макротекст «Мастера и Маргариты» воссоздает историю сотворения романа об Иисусе Христе, а его движение соответствует фазам этого процесса — от «большой антирелигиозной поэмы» (Б.; 9) Иванушки Бездомного через роман *мастера* к собственно булгаковской, мистико-трансцендентной версии. Не случайно на уровне булгаковского макротекста, в реальности трансцендентной, Иешуа не только Правитель Вселенной, но и Высший Цензор.

Автор «Мастера и Маргариты» создал свою версию «положительно прекрасного» лица, соответствующую мироощущению человека XX века, пережившего кровавые катаклизмы и имеющего трагический опыт крушения жизненных устоев и ценностей, а главное, идеалов прошлого.

Знаменательно, что именно на низшей точке линии эволюции образа Христа в светской литературе он обретает черты Богочеловека, — в отличие от образа просто «прекрасного человека» в романе Достоевского.

Примечания

¹ Указывают также различные интерпретации личности Христа в художественной литературе, повлиявшие на М. Булгакова: «Иисус Неизвестный» Д. Мережковского (1934 г.), «Прокуратор Иудеи» А. Франса (1891 г.), «Иисус против Христа» А. Барбюса (1928 г.), пьеса С. Чевкина «Иешуа Га-ноцри» (1922 г.) и др.

² **Булгаков М.А.** Собр. соч.: В 5 т. — М., 1989—1990. — Т. 5. — С. 29. Ссылки на это издание даны в тексте статьи.

³ См.: **Лесскис Г.А.** Триптих М.А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. — М., 1999. — С. 286; **Сухих И.** Евангелие от Михаила: 1928—1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Звезда. — 2000. — № 6. — С. 213—225; **Альми И.Л.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // **Альми И.Л.** О поэзии и прозе. — СПб., 2002. — С. 414—421; **Зеркалов А.** Этика Михаила Булгакова. — М., 2004. — С. 225—236; **Рибель Г.** «Что есть истина?» Истоки и смысл образа Иешуа Га-Ноцри в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 19. — СПб., 2010. — С. 246—258 и др.

⁴ **Фомичев С. А.** «Рыцарь бедный» в романе «Идиот»; **Касаткина Т. А.** «Рыцарь бедный...»: пушкинская цитата в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»; **Дмитриева Н.Л.** Пушкинский «рыцарь бедный» в творческом восприятии Достоевского // Пушкин и Достоевский. Материалы для обсуждения. Международная научная конференция 21—24 мая 1998 года. — Новгород Великий — Старая Русса, 1998. — С. 101—108; **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — СПб., 2010. — С. 267—269 и др.

⁵ См.: **Подкопаева И.А.** Образ Ж.-Ж. Руссо в романе «Исповедь» и князь Мышкин: Сходство и различие вариантов «естественного» человека // Типология литературного процесса. — Пермь, 1988. — С. 71—81; **Злочевская А.В.** Гуманистический идеал Просвещения и образ князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Филологические науки. — 1989. — № 2. — С. 18—25 и др.

⁶ Стихия *комического* в образе Мышкина реализует себя не «по Диккенсу» — как мягкий юмор (ср.: **Тихомиров В.В.** Мистер Пиквик и князь Мышкин: типология характеров // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. Межвузовский сборник научных трудов. — Иваново, 1999. — С. 122—135), а по Гюго — как трагедия невозможности выразить свою «главную идею» (8; 283) достойным образом, не компрометируя ее «смешным видом»: «Я не имею права выражать мою мысль, я это давно говорил <...> Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею. Чувства меры тоже нет, а это главное <...> Я знаю, что мне лучше сидеть и молчать» (8; 457—458). См.,

например: **Злочевская А.В.** Стихия смеха в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. — № 1, ч. 1. СПб., 1993. — С. 44.

⁷ См.: **Бланк К.** Мышкин и Обломов // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. — М., 2001. — С. 472—481 и др.

⁸ См.: **Местергази Е.** Князь Мышкин и проблема веры в романе Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. — С. 292 и др.

⁹ **Левина Л.А.** Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина) // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — СПб., 1997. — Т. 14. — С. 139—152.

¹⁰ Ср., например: **Борисова В.В.** Национальное и религиозное в творчестве Ф.М. Достоевского. Проблема этноконфессионального синтеза. — Уфа, 1997.

¹¹ Об этом см.: **Злочевская А.В.** Религиозно-философская позиция М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» // Opera Slavica. — № 1. — Brno, 2001. — S. 10—19.

¹² **Ермилова Г.Г.** Идея «приобщенной личности» в романе «Идиот» // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — СПб., 2001. — Т. 16. — С. 138. См. также: **Башкиров Д.** Пространство слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: исихазм в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. — № 17. — М., 2003. — С. 168—195.

¹³ См.: **Богданов Н.** «Священная болезнь» князя Мышкина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»... — С. 337—357; **Касаткина Т.А.** Горизонтальный храм. «Поэма романа» «Идиот» // Достоевский и мировая культура. — № 14. — 2001. — С. 8—25; **Степанян К.А.** Op. cit. — С. 149—155, 172—173 и др.

¹⁴ **Юртаева И.А.** Об одном евангельском мотиве в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Поэтика русской литературы. — М., 2006. — С. 396.

¹⁵ Ср. мироощущение другого героя Достоевского — Смешного человека, после возвращения на Землю со счастливой планеты, где он тоже лицеизрел «живой образ истины» (25; 118).

¹⁶ Ср. также: «Там был один больной в заведении Шнейдера, один очень несчастный человек. Это было такое ужасное несчастье, что подобное вряд ли и может быть. Он был отдан на излечение от помешательства; по-моему, он был не помешанный, он только ужасно страдал, — вот и вся его болезнь была» (8; 58).

¹⁷ См.: **Киносита Т.** «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» — князя Мышкина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»... — С. 390—404.

¹⁸ **Киносита Т.** Op. cit. — С. 404.

¹⁹ В отличие, скажем, от Ипполита, который решил жизненно важную проблему доктора и его семейства.

²⁰ По этой модели функционировала чета Свидригайловых: наследство, полученное от Марфы Петровны, дает возможность Дунечке стать свободной, выйти замуж за хорошего человека и даже создать типографию, а деньги Свидригайлова обеспечивают детей Мармеладовых, благодаря чему Сонечка спокойно едет за Раскольниковым в Сибирь.

²¹ В сцене разбирательства дела *подследственного* «из Галилеи» эта неуместность подчеркнута реакцией Секретаря: «Секретарь перестал записывать и исподтишка бросил удивленный взгляд, но не на арестованного, а на прокуратора <...> Секретарь вытаращил глаза на арестанта и не дописал слова <...> Секретарь смертельно побледнел и уронил свиток на пол <...> Секретарь думал теперь только об одном, верить ли ему ушам своим или не верить. Приходилось верить <...> Секретарь поднял свиток, решил пока что ничего не записывать и ничему не удивляться» (Б.; 25, 26, 27).

²² Ср.: **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1978. — С. 267—274. См. также: **Злочевская А.В.** Образ антигероя в повестях и рассказах Ф.М. Достоевского // Филологические науки. — 1983. — № 2. — С. 22—29;

²³ **Мановцев А.** Свет и соблазн // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»... — С. 270.

²⁴ Обычно Рогожина представляют воплощением «духа злого». Это, на мой взгляд, исключительно поверхностное и упрощенное толкование образа. Трагический парадокс в том, что Рогожин искренне и глубоко любит Настасью Филипповну (хотя, конечно, очень по-своему — грубо и прямолинейно, чисто по-купечески добивается *ее*, а в то же самое время исключительно тонко понимая и ее душевные состояния, и страдание, глубочайшее отчаяние). Мотив внутреннего взаимопонимания подспудно сопровождает всю историю отношений героев. Настоящую любовь Рогожина, скрытую под «рогожинской» оболочкой, Достоевский показал одной выразительнейшей деталью: над трупом Настасьи Филипповны, убив ее, Рогожин вспоминает не о том, какую боль она ему причиняла (об этом он много говорил, пока она жива была), а как была она великолепна: «Офицера-то, офицера-то... помнишь, как она офицера того, на музыке, хлестнула, помнишь, ха, ха, ха! Еще кадет... кадет... кадет подскочил...» (8; 506).

²⁵ **Исупов К.Г.** Введение в метафизику Достоевского // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 18. — СПб., 2007. — С. 57.

²⁶ См.: **Сливкин Е.** «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. — № 17. — М., 2003. — С. 92—94.

²⁷ О толковании заглавия романа см.: **Касаткина Т. А.** «Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия? // Вопросы литературы. — 2001. — № 2. — С. 90—103; **Сальвестрони С.** Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. — СПб., 2001. — С. 54; **Попова И.** Другая вера как социальное безумие частного человека («Крик осла» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот») // Семиотика безумия. — М., 2005. — С. 98—108 и др.

²⁸ См.: **Соркина Д.Л.** Об одном из источников образа Льва Николаевича Мышкина // Ученые записки Томского университета. Вопросы художественного метода и стиля. — 1964. — № 48. — С. 145—151; **Кийко Е.И.** Достоевский и Ренан // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 4. — Л., 1980. — С. 106—122; **Соломина-Минихен Н.Н. (Мать Ксения).** О роли книги Ренана «Жизнь Иисуса» в творческой истории «Идиота» //

Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»... — С. 100—110; **Степанян К.А.** *Op. cit.* — С. 197—214.

²⁹ Ср.: «Идеи летают в воздухе, но непременно по законам; идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым; идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, иная забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни об чем никогда не заботившемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием?» (24; 51).

³⁰ **Местергази Е.** *Op. cit.* — С. 310.

³¹ «Иезуанизм», по выражению С. Булгакова (**Булгаков С.Н.** Тихие думы. — М., 1996. — С. 109).

³² **Степанян К.А.** *Op. cit.* — С. 191.

³³ Не имея возможности развить здесь мысль о сложностях и трагических перипетиях темы любви в романе, замечу только, что истинная любовь и есть «любовь-жалость». «Если любовь-Эрос, — писал Н. Бердяев, — не соединяется с любовью-жалостью, то результаты ее бывают истребительные и мучительные. В Эросе самом по себе есть жестокость, он должен смиряться жалостью, *caritas*. Безжалостная любовь отвратительна. Отношение между любовью эротической и любовью каритативной, между любовью восходящей, притяжением красоты и высоты, и любовью нисходящей, притяжением страдания и горя в низменном мире, есть огромная и трудная тема» (**Бердяев Н.А.** Размышление об Эросе // **Бердяев Н.А.** Самопознание. — М., 1990. — С. 75). В русском языке «жалеть» — «любить» как синонимичная пара существовала изначально. У Вл. Даля читаем: «*жалеть* кого, о ком; скорбеть, сожалеть, болеть сердцем, сокрушаться о чем, печалиться; || *щадить*, беречь, не давать в обиду» (**Даль Вл.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — Т. 1. — М., 1989. — С. 525). Семантический оттенок «жалеть» — «презирать» появился и стал устойчивым только в XX в.

³⁴ См.: **Марченко Е.И.** «Странная картина» Ганса Гольбейна Младшего в романе Ф. Достоевского «Идиот» // *Стиль — образ — время: проблемы истории и теории искусства.* — М., 1991. — С. 93—118; **Лепяхин В.** Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // **Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования.** — Т. 15. — СПб., 2000. — С. 237—263; **Янг С.** Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // *Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»...* — С. 28—41; **Сливкин Е.** «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот». — С. 80—109; **Соломина-Минихен Н.Н. (Мать Ксения)** «Я с Человеком прошусь...» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // **Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования.** — Т. 17. — СПб., 2005. — С. 346—376; **Касаткина Т. А.** После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Новый мир.* — 2006. — № 2. — С. 154—168 и др.

³⁵ **Лепяхин В.** *Op. cit.* — С. 259—263.

³⁶ «Последняя любовь Ф.М. Достоевского. А.Г. Достоевская. Дневник 1867 года». — СПб., 1993. — С. 292.

³⁷ **Касаткина Т. А.** После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего... — С. 160.

³⁸ *Ibid.* — С. 167.

³⁹ См.: **Боград Г.** Мифотворчество Достоевского (К теме Апокалипсиса в романе «Идиот») // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 16. — СПб., 2001. — С. 342—351.

⁴⁰ См.: **Степанян К.А.** *Op. cit.* — С. 213—214.

⁴¹ В виске у прокуратора «от адской утренней боли осталось только тупое, немного ноющее воспоминание» (Б.; 300), и оно останется с ним, по видимому, навсегда — как напоминание о человеке, который его исцелил, а он его казнил.

⁴² О. Андрей Кураев считает, что творение *мастера* всецело воплощает волю Воланда (см.: **Кураев А.** «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? — М., 2005). Основания для такой интерпретации весьма основательны. Думаю, однако, позиция *мастера* в романе по отношению к Воланду сложнее, чем простое подчинение.

Прежде всего *мастер* вообще мало похож на существо зомбированное: в отличие от Маргариты, всецело предавшейся Воланду, в продолжение их «личной» встречи он явно независим и даже спорит со своим «покровителем». И главное: начав писать роман *вместе с Воландом* (он «угадал» то, чему Воланд был очевидцем), *мастер* «дописал» его, уже в инобытии, *вместе с Иешуа* (прощение Пилата — по деликатной подсказке Высшего Цензора).

Также о. Андрей Кураев аргументирует свое утверждение тем, что «спонсировал» написание романа Воланд: «деньги, на которые Мастер творил свое произведение, он нашел в грязи» (**Кураев А.** *Op. cit.* — С. 62). Но почему тогда Воланд ничего не знал об им же «спонсированном» романе и о его содержании? Возможно, лукавил... А откуда знал о существовании романа об Иешуа Верховный Цензор, взявший его на прочтение? Во всяком случае, ясно, что Булгаков намеренно запутывает вопрос об источнике «спонсирования».

⁴³ Краткое изложение Евангелия // Евангелие Толстого. Избранные религиозно-философские произведения Л.Н. Толстого. — М., 1992. — С. 11.

⁴⁴ Подробнее об этом см.: **Злочевская А.В.** «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова — оригинальная версия русского метаромана XX в. // Русская словесность. — 2001. — № 2. — С. 5—10.

⁴⁵ Аналогичный прием Булгаков уже опробовал в пьесе «Александр Пушкин»: автор как бы уклоняется от того, чтобы вывести на сцену эту священную для русского человека личность, и главный герой перед зрителем ни разу не появляется. Он невидим, но именно влияние его личности определяет все, что происходит в спектакле. Как считает М. Петровский (**Петровский М.С.** Городу и миру. — Киев, 1990), Булгаков здесь ориенти-

ровался на пьесу великого князя Константина Константиновича Романова (К.Р.) «Царь Иудейский».

⁴⁶ Ключевой христианский символ возникает в момент *милосердного прощения*: «Послышался вопль Фриды, она упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой» (Б.; 276). Догадку о том, какая таинственная связь существует между Маргаритой и Фридой и почему именно Маргарита имеет власть прощать Фриду, я высказала в статье «Парадоксы Зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова» (Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — С. 216—217). Здесь, как и в случае прощения Пилата, действует тот же принцип: прощать виновника своих страданий может только жертва.

⁴⁷ См., например: **Кузьмина С. Ф.** Тысячелетняя традиция восточнославянской книжной культуры: «Слово о Законе и Благодати» митрополита Иллариона и творчество Достоевского // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 16. — СПб., 2001. — С. 32—45.

⁴⁸ **Ребель Г.** Кто «виноват во всем этом»? Мир героев, структура и жанр романа «Идиот» // Вопросы литературы. — 2007. — № 1. — С. 31. См. также: **Померанц Г.** Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М., 1990. — С. 255—301; **Сальвестрони С.** Op. cit. — С. 53—80; **Альми И.Л.** О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // **Альми И.Л.** О поэзии и прозе. — С. 364—373; **Исупов К.Г.** Op. cit. — С. 27—61 и др.

⁴⁹ **Местергази Е.** Op. cit. — С. 312. См. также: **Трофимов Е.** Образ Мышкина в первой части романа «Идиот»; **Мановцев А.** Свет и соблазн; **Галкин А.Б.** Образ Христа и концепция человека в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского ... — С. 239—249 и др.

⁵⁰ **Кураев А.** Op. cit. — С. 30. См. также: **Дунаев М.М.** О романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М., 2005 и др.

⁵¹ **Смолин М.** Коды, ключи, символы в романе «Мастер и Маргарита». — СПб., 2006. — С. 187.

⁵² См., например: **Зеркалов А.** Этика Михаила Булгакова; **он же:** Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». — М., 2006 и др.

⁵³ Об этом см.: **Злочевская А.В.** Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. — М., 2002. — С. 15—16; **она же:** Трилика «мистического реализма» XX в.: Г. Гессе — В. Набоков — М. Булгаков // Opera Slavica. — № 3. — Brno, 2007. — S. 1—10 и др.