

---

**Нина Гончарова**

**ОБРАЗ ЧЕРТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
(ГОГОЛЬ, ДОСТОЕВСКИЙ, БУЛГАКОВ)**

В русской литературе XIX и XX вв. имеется герой, которому не нужна жанровая специфика фантастического романа или повести для того, чтобы вмешаться в естественный ход вещей и переиначить его по-своему. Этот герой — черт; с ним мы встречаемся и у Гоголя, причем не только в фантазмагориях «Вечеров на хуторе близ Диканьки» или «Петербургских повестей», но и в реалистических повестях «Миргорода» и даже в «Ревизоре» и «Мертвых душах»; и у Достоевского, получившего его как бы в наследство от своих учителей Гофмана и Гоголя; а уж о Булгакове нечего и говорить: кроме того, что этот герой появляется в романе о дьяволе, но и в «Белой гвардии», например, он уже незаметно, как бы за кадром, дирижирует людскими судьбами.

Эти трое прозаиков генетически тесно связаны друг с другом, и образ черта становится одной из отправных точек в разговоре об их внутреннем единстве, поэтому, говоря о творчестве кого-то из них, мы неминуемо будем обращаться и к другим. И это понятно. Думается, что один и тот же черт бродит по страницам реалистичнейшей русской литературы XIX века, перешагивая из нее в прозу века XX. Он перекраивает судьбы, вышучивает благие намерения, во все вмешивается, срывает маски с речей и поступков и при этом тихо и незаметно перекочевывает из повести в повесть, из века в век, не меняя не то что личины — но подчас и одежды не переменив! Что за черт, откуда он взялся, почему мы узнаем его и в гоголевских «Вечерах», и в кошмаре Ивана Карамазова, и в булгаковском

романе о дьяволе?.. Не из самой ли жизни, чью природу пристально наблюдают и исследуют писатели-философы?

Сразу оговоримся. Речь идет о черте в художественной, то есть чисто светской прозе. Предлагаемая читателю статья посвящена литературе, а не богословию, поэтому мы оставляем за ее пределами значительные аспекты православного восприятия этого образа, интересуясь лишь его преломлением в русской художественно-философской традиции. Писатель XIX—XX вв., пишущий о нем, неизбежно апеллирует не только к основополагающей мифологеме черта, но и к уже существующему воплощению ее в книгах, которые он читает. Для Гоголя это романтическая традиция, для Достоевского — романтики и Гоголь, для Булгакова — Гоголь и Достоевский. Итак, какова же «природа» черта в русской литературе?

И образ, и происхождение «книжного» черта дwoятся. С одной стороны, забрел он в литературу из народной бытовой сказки-анекдота и, несмотря на все трансформации, во многом сохранил маску ее мелкого беса — вспомним пушкинскую «Сказку о попе и о работнике его Балде» и сказки в собрании Афанасьева<sup>1</sup>. Но образ «простонародного русского черта» (А. К. Толстой), суетливого и простодушного неудачника, в русской прозе одухотворен образом иным — высоким, трагическим, исполненным философского содержания, тесно связанным с иерархией дьявольского начала, сложившейся в европейской романтической традиции.

Учение об иронии — один из краеугольных камней поэтики романтизма. Переосмысление привычных норм жизни, снижение высокого плана, двойственность мира, остро воспринятая романтиками из народных же стихийных представлений, — все это делало мир подвижным, разрушало застывший абсолют.

Реальность понималась романтиками как постоянное пересечение высокого и низкого, фантастического и действительного, разумного и безумного планов; создавая причудливый рисунок все вмещающей в себя жизни, они сливаются воедино. Но это не механическое слияние; фантастическое вплетается в самую ткань жизненной обыденности, становясь ею, и чтобы это понять, надо глубоко вникнуть в самую природу бытия. Недаром в предисловии к «Принцессе Брамбилле» Гофман приводит слова Карло Гоцци о том, что «целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском

взгляде на жизнь»<sup>2</sup>.

Эта двойственность действительности в литературе романтизма выразила себя во всепроникающей иронии, зачастую материализующейся в образе дьявола, извечного оппонента Бога. Об этом задолго до романтиков знала богословская наука: тексты Писания и сочинения древних христианских авторов свидетельствуют об этом, и не знать о том не могли ни глубоко верующие Гоголь и Достоевский, ни Булгаков, сын священника, профессора богословия.

Роль мирового оппонента заложена в образе сатаны или дьявола изначально. Даже его имя содержит указание на роль этого персонажа: «Противник в суде, в споре или на войне, препятствующий, противоречащий, обвинитель, наушник, подстрекатель»<sup>3</sup>. Однако «как падшее творение Бога», его мятежный слуга, но не нечто изначально противопоставленное Богу, дьявол способен «против собственной воли в конечном итоге содействовать выполнению Божьего замысла» — «творить добро, всему желая зла»<sup>4</sup> (Булгаков именно эту мысль из гетевского «Фауста» взял эпиграфом к «Мастеру и Маргарите»: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»<sup>5</sup>).

Как и дьявол, подчиненные ему в иерархии зла бесы в той же мере причастны к Богу, и на них распространяется вечное стремление как к вселенскому оспориванию и осмеянию, так и к исполнению воли Божьей: они, как и он, — «создание самого Бога», это падшие ангелы, «не сохранившие своего достоинства», и «живущее в бесах зло — не свойство, изначально присущее их природе, а следствие ложного выбора их свободной воли»<sup>6</sup>.

Образ черта двоится, что заложено в самой его природе, и это — один из предметов нашего рассмотрения. Прежде всего он двойствен уже потому, что существует, конечно, на чисто литературном уровне одновременно в двух измерениях: в реальном плане текстов, как персонаж чьих-то рассказов, то есть порождение фольклора, и внутри текста уже как равноправное действующее лицо. Но и оно в свою очередь двоится.

Вспомним ехидного карамазовского черта, который, представ перед героем в облики лакея и приживальщика, дразнит Ивана, посмеиваясь над его амбициями: «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, „гремя и блистая“, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде» (15; 81). Карамазов резюмирует эту двойственность: «Но

он не сатана, это он лжет <...> Он просто черт, дрянной, мелкий черт...» (15; 86).

Здесь формулируется одна из существенных для русской литературной традиции оппозиций: дьявол — мелкий бес. И тот, и другой — духи зла; и тот и другой играют одну роль по отношению к человеку, и как святой в чем-то обязательно сопричастен высокому образу Христа, повторяя Его путь и деяния и тем самым усиливая значение Его божественной мощи, так и каждый мелкий бес или черт сопричастен злу и его персонификации — дьяволу.

В самой сути образа дьявола заложено положение владыки ада, где его слуги — бесы — воздают муками душам грешников за совершенные прегрешения: это ли не служба Добру, не суд, воздающий за зло в преддверии Страшного суда?.. Булгаковский Воланд так формулирует это единство противоположностей: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей <...> Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?»<sup>7</sup>.

«Голый свет» — остановка жизни, прекращение движения, иными словами — смерть. Нет жизни там, где нет противоположного мнения, «противника в споре». Только ли из Священного Писания почерпнул Булгаков этот тезис своего героя? Вспомним разговор Ивана Карамазова с чертом, который иронизирует именно по поводу «голового света»: если он, черт, пропоет Богу «осанну», жизнь неминуемо остановится, ибо двигаться дальше будет некуда и незачем. Это не просто шпилька вечного насмешника. Вся концепция «Братьев Карамазовых», как и всех романов Достоевского, строится на борьбе Pro и Contra<sup>8</sup>, Добра и Зла, гармонии и дисгармонии. О том, что в человеческой душе заложено отрицание как необходимое условие живой жизни, говорит старший брат старца Зосимы, одного из духовных полюсов романа: «Жизнь есть рай, и все мы в раю, да **не хотим знать того, а если бы захотели узнать**, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14; 262).

Карамазовский черт иронически комментирует его положение о том, что люди просто не хотят знать рая вокруг и в себе: «Я определен „отрицать“, между тем я искренно добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет

никакой критики <...> Без критики будет одна „осанна“» (15; 77).

Так намечается философская подоснова образа дьявола у Достоевского и Булгакова, восходящая и к богословской, и к романтической традициям. Но ранее она реализуется в творчестве Гоголя, к образу многоликого черта у которого мы сейчас обратимся.

### *1. Несколько соображений о природе гоголевского черта*

Проза Гоголя поражает невероятной пластичностью и осязаемостью изображаемого мира — многоголосого и сияющего. Как и пейзажные зарисовки, выпуклы и ярки образы, разговоры, сюжетные ситуации «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Но Гоголь не только любит достоверность реального, «дневного», плана своих повестей, в которых действительность живет сама собой, одной силой связи своих реалий. Гоголь видит жизнь глубже ее внешнего облика и воспроизводит ее во всей присущей ей сложности.

Писатель вводит в ткань повествования фантастическую сферу народных представлений, которая органично срастается с реальным планом повестей как частью живого мира. Ведьмы, черти, колдуны, возникающие в рассказах, снах, упоминаниях или просто в жизни героев, — все это органичная, одухотворяющая малороссийскую действительность фантастичность.

Характерно, что ни одного героя Гоголя встреча с нечистой силой не смущает и не повреждает в рассудке. Все они изначально живут в мире, открытом ирреальному, поэтому Вакула преспокойно летает на черте в Петербург за черевичками и обратно, а Левко вспоминает свои приключения как чудесный сон до тех пор, пока записка панночки не рассеивает возможные сомнения в реальности пережитого, но от этого оно не становится чем-то пугающим, тогда как герой Достоевского Иван Карамазов мучительно пытается отогнать от себя черта как бред, поверить в его реальность для изоциренного мыслителя Ивана значит сойти с ума. А в булгаковском романе, где к концу повествования московские клиники переполнены людьми, заболевшими от встречи с нечистой силой, так же спокойно, даже приземленно воспринимает нечистую силу, скажем, Маргарита: «Ну тебя к черту с твоими умными словами. Потусторонняя или не потусторонняя — не все



ли это равно? Я хочу есть»<sup>9</sup>.

В ранних произведениях Гоголя более активен именно мелкий черт, чей образ восходит непосредственно к фольклорному чертенку, герою народного анекдота, бытовой сказки. Стихия народной демонологии захлестывает «Вечера». Черт в них мыслится как досадная, но неизбежная реальность, противопоставленная общей норме жизни («православному порядку»). Он постоянно попадает впросак, осмеивается более хитрыми и удачливыми противниками из «дневного» мира. Таковы черт кузнеца Вакулы, черт-неудачник из «Сорочинской ярмарки», демонические существа из «Пропавшей грамоты» и «Заколдованного места». И все же, несмотря на анекдотический характер черт у Гоголя не перестает быть именно врагом рода человеческого, пугающим и путающим православных героев.

Пожалуй, нигде с такой силой функция носителя зла не раскрывается Гоголем, как в «Ночи накануне Ивана Купала», где черт связан с пробуждением жадности и дурных страстей в честном дотоле человеке. В конечном итоге он толкает героя на убийство невинного ребенка, что по классической мысли русской литературы вопиет к небу как высшее злодейство — вспомним нравственную задачу, поставленную Иваном Карамазовым перед Алешей, о гармонии, построенной на крови загубленного ребенка. Басаврюк уже не мелкий черт, забавный персонаж фольклорного анекдота, он крупнее и страшнее его — это сам дьявол соблазняет героя на преступление.

Такое же дьявольское начало заложено и в образе колдуна из «Страшной мести». Он — воплощение всесветного предательства ради корыстных интересов и порочных страстей. В этой повести с темой зла неразрывно сплетена тема лжи — недаром дьявол часто именуется и «клеветником»<sup>10</sup>. Ложь отца-колдуна приводит семью его дочери к катастрофе.

И все же в большинстве случаев бесовская ложь у Гоголя не несет на себе печати высокой трагедии. Черти морочат героев — дают сомнительные обещания, взамен исподволь выманивая человеческую душу, однако эти сделки часто выглядят смешными и нестрашными. Вспомним «Пропавшую грамоту», «Заколдованное место»: карты, у которых перекидываются и масти, и достоинство, неувязки с голубятней и гумном, которые никак не хотят совпасть там, где они совпасть обязаны...

Классический мотив, вечно связанный с нечистой силой, —

трансформация денег, обесценивание богатства. Бесовские деньги с легкостью превращаются в труху и мусор: добытые ценой жизни Ивася червонцы пропадают — «одни битые черепки лежали вместо червонцев»<sup>11</sup>. Мотив этот несколько в ином виде встречается и в «Портрете» — богатство, полученное Чертковым в обмен на свободу творчества, приводит к тому, что в «битые черепки» обращается самый талант художника, а в «Братьях Карамазовых» сюжет вращается вокруг никому всерьез не нужной Чермашни, уехав куда Иван как бы дает добро на убийство отца; так и в «Мастере и Маргарите» червонцы, щедро рассыпанные Воландом и его свитой, на следующее утро оборачиваются нарзанными этикетками или кусачими пчелами.

Ирреальный мир непонятен, он нарушает привычные нормы жизни, размывает их изнутри, отрицая самый порядок вещей, пугает своей алогичностью. Неслучайно самое слово «бес» «того же корня, что слово “бояться”; оно восходит к древнему индоевропейскому слову, означающему “вызывающий ужас”, и родственно литовскому слову “страшный”»<sup>12</sup>. Возможность какой-то иной всевластной реальности лишает человека привычных ориентиров в мире. Почему казаку везде пляшетя и не удастся плясать только на одном, четко определенном месте? Почему злая мачеха непременно превращается в черную кошку с железными когтями? Почему домашняя кошечка реальной Пульхерии Ивановны вдруг уходит в некий дремучий лес, где водятся какие-то страшные дикие коты и, вернувшись оттуда, приносит смерть доброй старушке? А дьявольские подарки, от которых невозможно избавиться — вспомним пресловутую красную свитку: «...Бросили ее в огонь — не горит бесовская одежда! <...> Схватил топор и изрубил ее в куски; глядь — и лезет один кусок к другому, и опять целая свитка»<sup>13</sup>. Алогичность сбивает с толку, внушает ужас, но и вызывает смех — чего стоит один лишь нахальный воробушек и мертвая медсестра с птичьей лапой у профессора Кузьмина (опять соединение смешного и страшного). А неожиданно и неизвестно для чего оживающий и превращающийся в зловредного котенка берет на голове у буфетчика — не так же ли страшно оживает вдруг жареный баран и «все тотчас узнают на бараньей голове рожу Басаврюка» в «Ночи накануне Ивана Купала»<sup>14</sup> — примеров множество. Все это — непременная атрибутика дьявольского, бесовского начала.

Но именно эти непонятности порождают, как скажет позже

карамазовский черт, «происшествия», то есть живую жизнь в ее непредсказуемом течении. И неслучайны слова Ивана Федоровича об алогичности бытия: «На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло» (14; 221).

Переходы от одного мира к другому у Гоголя размыты: проделки лукавого оборачиваются разгульем парубков, встреча ведьмы и черта пародируется ухаживанием дьяка или головы за видной бабенкой, а отношения панночки и злой мачехи — классический бродячий сюжет не только мирового фольклора, но и, увы, реальной жизни. Переход гоголевского героя из одного мира в другой словно прячется за реальным объяснением событий. Так в «Пропавшей грамоте» черт показывается казаку после того, как на него начинает наваливаться неодолимый сон. Готов задремать и Левко в «Майской ночи» перед появлением русалок. Но в самой неодолимости дремоты сказывается нечто фантастическое. Аналогичное «разъяснение» событий мы встретим и у Булгакова — например, загадочное появление в квартире № 50 у ложа пьяного Степы Лиходеева таинственного заграничного гастролера объясняется им как будто подробно и досконально.

В строгом соответствии с романтической доктриной фантастическое вплетается в самую ткань обыденности и, наполняя ее собой, перестраивает изнутри ее сущность. В «Песочном человеке» Гофман обронил фразу: «Нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь»<sup>15</sup>. Ему вторил Достоевский: «Пусть <...> фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему...» (30, I; 192).

Нечистая сила в гоголевских повестях органично связана с силами природы. Здесь и всевозможные знамения — вой волков, звериные образы, которые принимает нечистая сила; стихийные явления — черт крадет месяц, и начинается метель. Колдовство Басаврюка происходит в магическую ночь на Ивана Купала, когда оживает языческая сущность мира, а перед появлением панночки дивно усиливается красота лунной майской ночи: «...Ночь казалась перед ним еще блистательнее. Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. Никогда еще не случилось ему видеть подобного»<sup>16</sup>.

Нечто подобное происходит и в единственной фантастиче-



ской повести «Миргорода» — «Вие». Там необычное, а потому и страшное, в полном соответствии с фольклорной и романтической традицией, начинается в тот момент, когда бурсаки сворачивают с большой дороги, символизирующей собой реальную жизнь, хлопоты и заботы повседневности. Она пролегает всего лишь тонкой ниточкой среди темных пространств непознанного ирреального, и начавшаяся совершенно реалистично повесть полностью трансформируется в момент потери дороги. В этот миг исчезают намеки на человеческое жильё, надвигаются темные тучи, слышится «слабое стенание, похожее на волчий вой»<sup>17</sup>.

Все эти странные обстоятельства, которым предшествуют и нежелание Хома Брута ехать, и дурные предчувствия, и поминание черта, предваряют то необъяснимое и неадекватное, что следует далее: старуха, молча ловящая руками Хому, чудовищный Вий с его глазами, оживание мертвой панночки и ее «страшная, сверкающая красота»<sup>18</sup>.

Вообще плотское оживание мертвеца, то есть попрание одного из основных законов бытия — в числе главных мотивов ужасного, связанного с нечистой силой и чертом как частью подземного царства мертвых. Это не воскресение в Боге, а лишь страшная загробная жизнь мертвого тела. Ведьма в «Вие», Басаврюк, явившийся Петрусю в виде посинелого трупа, панночка в «Майской ночи», мертвецы в «Страшной мести»... Категории жизни и смерти в «Вечерах на хуторе...» неразрывно связаны с образами потустороннего, алогичного с человеческой точки зрения мира.

Но с дьявольским нарушением законов бытия связано и лирическое, высокое начало, поэтическое осмысление мира, познание его красоты, открывающейся героям в момент потрясения. Сфера поэзии оказывается причастной ирреальному началу, проникновению в некую чуждую, странную логику. Интересно, что в классическом произведении Гоголя-реалиста «Тарас Бульба» предательство и, как следствие, гибель Андрия связаны с его тонкой восприимчивостью к прекрасному, способностью к высокому чувству, постижением им музыки, искусства, то есть того, что отсутствовало в грубом и диком быту Сечи. Многие гоголевские мотивы мы найдем позже и в «Мастере и Маргарите»: страшная красота ведьмы и безудержная воздушная скачка, человек, превращенный в животное, внезапно исчезающие роскошные наряды, подаренные Фаготом-Коровьевым московским дамам...

Еще одно характерное свойство гоголевского черта: он всегда отчужден от человеческого мира. Либо он обладает хвостом и копытами, как, например, в «Пропавшей грамоте», либо прибывает из дальних «бусурманских» краев, противопоставленных православному миру. Так, в «Вечере накануне Ивана Купала» «отец Афанасий объявил <...>, что всякого, кто спознается с Басаврюком, станет считать за католика, врага Христовой церкви и всего человеческого рода»<sup>19</sup>. Колдун в «Страшной мести» «всего только год жил <...> на Заднепровьи, а двадцать один пропадал без вести...»<sup>20</sup> (не случайно, кстати, и число лет, проведенных им на чужбине: трижды семь, мистические числа «7» и «3»<sup>21</sup>). Даже безобиднейший чертик кузнеца Вакулы — и тот «спереди совершенно немец»<sup>22</sup>. А страшный ростовщик в «Портрете», цыган в «Сорочинской ярмарке» — восточные люди, обожженные не российским жарким солнцем...

Вспомним: и у Достоевского в ранней повести «Хозяйка» действует герой по фамилии Мурин, и имя это не случайно, оно обозначает именно беса: «Фольклор часто представлял бесов в обличье иноверцев <...> и иноземцев <...> наиболее экзотических (“черные Мурины”, то есть эфиопы — постоянное обозначение бесов в старинной русской литературе)...»<sup>23</sup>. Почти все герои «Бесов» приезжают в городок из-за границы, а в написанном через сто лет после «Вечеров» романе Булгакова Воланд является «знатным иностранцем». Тем самым они вынесены за рамки привычной действительности, поставлены писателями в положение наблюдателя или судии.

Черт выступает у Гоголя как истинная «причина происшествий», и в этом прослеживается одна из прямых линий, ведущих от него к Достоевскому. Он оказывается в гуще всех событий, он же и подталкивает к ним. Басаврюк соблазняет героя на преступление; цыган в «Сорочинской ярмарке», о котором скажем позже, завывает интригу; черт помогает Вакуле добиться любимой. Гоголь вспоминает народное выражение: «Лукавый дернул». Позже Достоевский подхватит эту тему в «Преступлении и наказании»: Раскольников, пораженный неодолимой логикой, парализующей его волю и толкающей к убийству, думает: «Не рассудок, так бес!» (6; 35). Эта же мысль возникает у него снова: «Кстати, Соня <...>, это ведь дьявол меня смущал?.. Я ведь и сам знаю, что меня черт тащил» (6; 321). Явь и сон смешиваются — в «Братьях Карамазовых» черт развивает бешеную деятельность: черт убил, черт дверь

в сад отворил, черт направил следствие по следам Мити... А Иван Карамазов, обращаясь к признавшемуся в убийстве Смердякову, восклицает: «Ну, тебе, значит, сам черт помогал!» (15; 66).

Итак, образ гоголевского черта со всеми его особенностями двоятся, хотя обычно его ипостаси разнесены по разным текстам. Иногда это сам дьявол, и тогда от него исходит зло в чистом виде (Басаврюк, колдун из «Страшной мести»; ростовщик в «Портрете» все же не сам дьявол, а Антихрист, противостоящий Христу, Богу-Сыну, но не Богу-Отцу, «Творцу неба и земли»).

Другая ипостась — мелкий бес, близкий фольклорной первооснове («Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Заколдованное место» и др.). В первом случае звучание произведения исполнено высокой трагедии, в которой нет места иронии и гаерству, во втором — трагические мотивы оттесняются на задний план неудержимым шутовством, коренящимся в изначальной функции черта-насмешника, и тогда это комический черт-неудачник, больше напоминающий ряженых, чем дьявола, хотя атрибуты страшного, безусловно, присущи и ему как знак принадлежности ирреальному миру. Взаимопроникновение высокого и низменного, ужасного и смешного, заложенное в основе образа черта — одна из сущностных черт романтической поэтики. Э. Т. А. Гофман отметил эту особенность в «Эликсирах Сатаны»: «Ты снова станешь переживать как страшное, так и шутовское, как наводящее дрожь ужаса, так и безудержно веселое...»<sup>24</sup>.

Единственная повесть Гоголя, вместившая в себя обе ипостаси дьявольского начала, — «Сорочинская ярмарка», где рядом с мелким чертенком из легенды о красной свитке появляется неназванный, неузнанный дьявол — он словно прикрывается незадачливым чертом, организуя все перипетии сюжета. Это цыган, режиссер всей интриги повести. Он нигде не назван дьяволом, но его таинственное происхождение (цыгане у многих оседлых народов традиционно считались народом, связанным с дьяволом), его связи с далеким и таинственным Востоком (вспомним и Басаврюка, и колдуна из «Страшной мести», годами скитавшихся где-то вне православного мира, и страшного ростовщика в «Портрете»), его смуглая кожа, да и вообще привычное отношение к различным проделкам цыган — все это выдвигает второстепенный, казалось бы, персонаж в первые ряды героев повести.

В «Сорочинской ярмарке» дьявол появляется в своем высоком

обличии, а то, что обличие это человеческое, говорит, что оно — маска, которой Гоголь прикрывает подлинную суть своего героя. Цыган способен перекроить людские судьбы и самый ход событий. При этом он творит добро, что уже возводит его к гетевскому «Фаусту» и булгаковскому роману о дьяволе, а в мифологической традиции — к традиционной мифологеме «демон»: «божественная сила, злая или (реже) благодетельная, часто определяющая человеческую судьбу»<sup>25</sup>.

В свете сказанного представляется, что соотнесение «Сорочинской ярмарки» с «Мастером и Маргаритой» Булгакова естественно, однако и в раннем романе Булгакова мы находим подобную параллель. В «Белой гвардии» роль цыгана-дьявола играет Шполянский, таинственная и до конца не ясная фигура, тоже способная перекраивать ход вещей и судьбы, которой подвластно время, через которую в реалистический роман о гражданской войне на Украине входит неназванный, но *узнаваемый* герой<sup>26</sup>.

К внешним образам цыгана и ростовщика из «Портрета» восходит булгаковский Воланд. Даже портреты их схожи; вот цыган: «В смуглых чертах цыгана было что-то злобное, язвительное, низкое и вместе высокомерное: человек, взглянувший на него, уже готов был сознаться, что в этой чудной душе кипят достоинства великие, но которым одна только награда есть на земле — виселица...»<sup>27</sup>. А вот зарисовка ростовщика: «Это был старик с лицом бронзового цвета <...>; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья и отзывались не северною силой. Пламенный полдень был запечатлен в них...»<sup>28</sup>. Читаем у Булгакова: «Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные острым бровям морщины. Кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар»<sup>29</sup>. Где-то совсем рядом здесь и тот дьявол, который так и не явился Ивану Карамазову «в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями...»

Образ гоголевского мелкого черта тоже дал свои всходы в литературной традиции. Ранние повести, в которых основной акцент делается писателем на бытовой стороне жизни, становятся плодородной почвой для этой ипостаси дьявольского. Заурядность сама в себе рождает мелких бесов, и Гоголь доводит до абсурда эту идею. Не случайно композиционным центром II части «Вечеров» становится повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»,

полностью, казалось бы выпадающая из общего звучания этого сборника.

Впервые в этой повести действительность берется Гоголем без всякого романтического флера в своем внешнем, бездуховном проявлении. Это апофеоз обыденности. Черта в повести как такового нет, зато поражает фантастическая бессмысленность, бессвязность жизни героя, в которой настолько ничего не меняется, что повесть может оборваться буквально на полуслове. Как только исчезает черт как носитель сомнения и причина происшествий, так из жизни исчезает насыщенность и смысл, и она сразу становится одномерной и обращается в недолжное, слепое, бессознательное бытие — так Гоголь экспериментирует над моделью жизни.

Нечто подобное мы видим и в «Ревизоре». В пьесе столько нелепостей, выросших из одной нелепой ошибки, что самое это марево недоразумений начинает казаться просто каким-то наваждением, дьявольским мороком. Г.А. Гуковский писал, что истинным героем пьесы является страх<sup>30</sup>, который и делает из Хлестакова, ничтожной, ничего не значащей фигуры, «фитюльки», как его называют, грозное в глазах чиновников «значительное лицо». Он концентрирует в себе их страх, становящийся главной доминантой пьесы; именно страх можно считать бесовским наваждением в «Ревизоре». И суть политической комедии Гоголя именно в том, что «так (по бесовскому наваждению. — *Н. Г.*) делаются все „значительные лица“: из ничего, быстро овладевая всеми признаками „значительных лиц“ — от грозы до милости»<sup>31</sup>.

Суть этого понял Д. С. Мережковский: «Гоголь первый увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычайностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное “человеческое, слишком человеческое лицо”, лицо толпы, лицо “как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собою и соглашаемся быть “как все”»<sup>32</sup>.

Хлестаков фокусирует в себе эту пустоту, эту всеобщность. Его ничтожность, драпирующаяся в манию величия («Я везде, везде <...> Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...»<sup>33</sup>), внутри мира реального силой общих ожиданий и страха приобретает ирреальные черты. Он словно призрачный фантом среди осязаемых во плоти обывателей города. Гоголь пишет о нем: «...



Это лицо фантазмагорическое, лицо, которое, как лживый олицетворенный обман...»<sup>34</sup>. Это уже как бы и бесовское начало: ведь черт вне времени и пространства, он повсюду и в то же время он — ничто, он весь — обман.

А его внешность? — «Молодой человек <...> тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове, — один из тех людей, которых <...> называют пустейшими <...> Одет по моде»<sup>35</sup>. Не напоминает ли он черта, явившегося Ивану Карамазову в виде обычного, пообносившегося, но когда-то «одетого по моде» «известного сорта русского джентльмена...» Описывая его, Достоевский подводит итог: «Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах» (15; 70).

Карамазовский черт сам говорит о себе: «C'est charmant, приживальщик. Да, я именно в своем виде. Кто ж я на земле, как не приживальщик?» (15; 72). Черт Достоевского — приживальщик и лакей; при этом он как бы сколок с Ивана, как тот сам замечает: «Все скверные мысли мои берешь, а главное — глупые. Ты глуп и пошл. Ты ужасно глуп» (15; 73). Вспомним при этом гоголевское описание Хлестакова... Кстати, черт Ивана Карамазова мельком говорит о себе именно как о «поседелом Хлестакове» (15; 76)\*.

Но вспомним и булгаковских героев: *клетчатость* пообтрепавшихся брюк карамазовского черта не возникает ли снова в «клетчатом кургузом... пиджачке» Коровьева? Его потом так и называют — «клетчатый». Да и сам вид «старого регента» по своей потертости и обношенности вполне восходит к кошмару Ивана Федоровича: «На маленькой головке жокейский картузик... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ невероятно, и физиономия, прошу заметить, глумливая». Но, кажется, в портрете Коровьева Булгаков вспомнил и вертлявого, похожего на немца чертика из «Ночи перед Рождеством», и Хлестакова<sup>36</sup>... Именно в его монологе вдруг возникает имя, удивительно напоминающее имя булгаковского героя, — Коровкин; вспомним, что после исчезновения из Москвы Воланда и его свиты в числе многих других арестованы и четверо Коровкиных.

Думается, что в гоголевском черте обозначены основные призна-

---

\* Точнее, черт возражает Ивану: «Ты, конечно, решительно принимаешь меня за поседелого Хлестакова, и, однако, судьба моя гораздо серьезнее» (15; 76. — *Прим. ред.*).

ки зла, которые затем получают развитие в творчестве Достоевского и Булгакова: двойственность его облика, пугающая алогичность и порождаемый ею страх, гаерство и ирония и т.д. В повестях Гоголя уже заложены и черт-приживальщик, и «клетчатый» насмешник, и грандиозная фигура Воланда — Сатаны, все то ужасное и смешное, что они несут с собой.

## 2. Черт в романе Достоевского «Бесы»

Современники восприняли роман «Бесы» как произведение критического реализма, определили его как политический памфлет или, еще сильнее, пасквиль, что в контексте нашего рассмотрения звучит довольно многозначительно. Повествование в «Бесах» постоянно качается на грани реального и ирреального, что характерно как для произведения романтического, так и для большей части современной фантастики. Автор оставляет за собой право толковать выражения «Черт!», «Черт его знает!» и т.д. двояко, что дает большую свободу этим образам. Героев книги можно обругать бесами в раздражении, но можно рассмотреть в ней и вполне реального дьявола со свитой.

Эпиграфы, предваряющие роман, вводят читателя в его неоднозначный мир. Их подбор и композиция предваряют систему эпиграфов в «Белой гвардии» Булгакова и «Путем всея земли (Китежанке)» Ахматовой: человеческое и вселенское соединены в них воедино<sup>37</sup>.

Первый эпиграф к «Бесам» взят из Пушкина (стихотворение «Бесы») и целиком созвучен реальному плану романа, ситуации, в которой оказалась, по Достоевскому, Россия. Второй же относится к разряду «вечных текстов», но не Апокалипсис взят для него Достоевским (в отличие от его наследников в XX веке), а конструктивный текст евангельской притчи, говорящий о надежде на изгнание бесов. Эпиграф переводит повествование в высокий философский план. Связанный образом *беса* с пушкинскими строками, он заявляет реальность этого образа в самой структуре повествования.

Среди пяти классических романов Достоевского «Бесы» занимают срединное положение. Пятикнижие 1860–1880-х годов является развернутым высказыванием писателя об окружающем его мире. Достоевский всю жизнь мучился вопросами достижения гармонии

в дисгармоничном мире. Борьба этих двух начал проходит через его большие романы даже на уровне их повествовательных форм. Первый из романов говорит о неотвратимости раскаяния и искупления, приводящих героя к принятию добра и любви. Второй — «Идиот» — дает судьбу изначально светлого, «положительно прекрасного человека» в жестоком мире: герой приходит к безумию, гармония, внесенная в мир, гибнет, о чем мы тоже узнаем от автора, как бы со стороны. Это две объективные картины современного ему мира.

«Бесы», следующий по времени написания за «Идиотом», — самый мрачный, самый безысходный роман Достоевского. Ни один из его героев не несет на себе отсвета красоты, которая «спасет мир». Повествование ведет не всеведущий автор, а некий «хроникер», один, причем не самый осведомленный, из участников событий, чья позиция ограничена; это подчеркивает суетность мира, в котором разворачивается действие. Оно вмещает в себя обманы, подлость, предательство, пороки, преступления, бывшие и еще совершающиеся; заканчивается рассказ хроникера целым каскадом несчастий и смертей. В конечном итоге зло изживает себя: погибают почти все герои «Бесов». Возникает вопрос — не заложено ли здесь благотворное начало, та самая идея воздаяния, что лежит в основе идеи ада, подвластного сатане?..<sup>38</sup> Не является ли весь роман в целом как бы пьесой — разыгранной на российских подмостках притчей об изгнании бесов?..

Две последние книги Достоевского подтверждают эту мысль. Героем следующего романа становится подросток, человек еще не сформировавшийся, доступный развитию. Процесс становления личности Аркадия привел его к более зрелому взгляду на жизнь, нежели тот, с которым он вступил в роман, открыл ему искомый идеал целостности, к которому он отныне и будет стремиться. Рассказ от его лица здесь служит цели полного самораскрытия героя.

В «Братьях Карамазовых», поистине полифоническом произведении, сочетаются повествование от автора и исповеди героев, автор прячется подчас за маску рассказчика, тем самым передавая многоголосицу жизни, а устами старца Зосимы Достоевский дает целую программу достижения «рая на земле». Оттолкнувшись от точки гибели зла, художественно-философское слово в последнем романе Достоевского набирает разбег в поисках Истины; его мысль, побывав у дверей ада, формирует новую концепцию жизни. «Братья Карамазовы» погружают читателя в мир, в котором Добро

и Зло на глазах читателя разыгрывают свой спектакль в людских сердцах, и в них внезапно открывается тяготение к Добру.

В этом контексте рассмотрение «Бесов» одновременно в двух планах — реальном и фантастическом, — с моей точки зрения, представляется закономерным и органичным для философской поэтики Достоевского в целом.

С первых страниц романа поражает обилие в нем тайн, секретов, слухов и недомолвок. Читатель просто тонет в сплошной неизвестности, тонкостях закулисных непонятных интриг, начатых, как это часто бывает у Достоевского, задолго до начала самого романа<sup>39</sup>. Можно было бы эту атмосферу отнести за счет неизвестности, в которой и рассказчик, и обыватели городка пребывают относительно главных героев «Бесов» в первой части романа, но оттого, что те появляются в городе, туман только сгущается, неопределенность и странности лишь набирают силу. На них строится вся линия отношений Ставрогина, Лизы, Даши; в них тонет жалкая фигурка Лебядкиной, они сопутствуют Петруше Верховенскому во всех его начинаниях.

Морок и обман царят на страницах «Бесов». Все герои не те, кем они кажутся, все имеют второе, тайное, лицо, каждый несет в себе нечто неназванное. Слухи, конечно, передают атмосферу провинциального городка, но не это важно для Достоевского: это общее состояние неопределенности, под знаком которой совершаются всяческие обольщения, постоянно муссируется. Характерно наблюдение, сделанное одним из исследователей Достоевского относительно темы черта в его романах. Я.Э. Голосовкер в своей работе о Достоевском и Канте пишет о воплощенных в героях «Братьев Карамазовых» кантовских антиномиях — о «Чертовой комедии» Достоевского, об «аде интеллектуальном»<sup>40</sup>. Он доказывает, что «последний секрет черта, засекреченный и для самого черта»<sup>41</sup>, состоит «в том, что Бог и бессмертие есть, но надо утверждать, что их нет <...> Секрет в том, что истина на стороне тезиса, но надо провозглашать, что истина на стороне антитезиса». Черт и сам не знает, зачем это нужно, ему известно только, что «без отрицания не будет “происшествий”, не будет нелепостей — и он творит “неразумное по приказу”, обреченный на вечное сомнение. Любя людей, желая добра, он творит зло, потому что зло необходимо: иначе прекратится жизнь»<sup>42</sup>. Так замыкается кольцо, так — «правильно», как скажет позже Воланд,— строится мир.

Вся эта неизвестность и «мерзость», как квалифицирует происходящее хроникер, связана с двумя фигурами: это Николай Ставрогин и Верховенский-сын. Едва появившись, они становятся квинтэссенцией происходящих странностей. Из них же двоих явно более крупно выступает на первый план Ставрогин — далее мы увидим, что в этом заложен глубокий смысл.

Уже загодя мы догадываемся о порочной подоплеке его петербургской жизни. Слухи о его страстях и скандалах, с ним связанных, подтверждаются на протяжении всего романа. Он предстает перед нами как абсолютно аморальный, невосприимчивый к нравственным проблемам человек. Но это равнодушие соединяется в нем с осознаваемым многими героями ощущением огромных неистраченных сил, трагическим переживанием своей душевной опустошенности.

В поведении Ставрогина множество алогичных, не согласующихся ни с какими нормами поведения черточек. Он живет в романе как бы сам по себе, по своим собственным законам, которые пытается уловить Лиза Тушина, но это удастся ей лишь отчасти. То, что он укусил собеседника за ухо, — всего лишь один из таких странных поступков. А его женитьба на юродивой, его отношения с Дашей?..

В алогичности Ставрогина угадывается нечто страшное. Достоевский оговаривает это еще в начальной ретроспекции романа, говоря о прежних приездах в город Николая Всеволодовича. Даже мать, властная Варвара Петровна Ставрогина, обожающая сына, «очевидно боялась его и казалась перед ним словно рабой» (10; 38). Бойтся его и Хромоножка, его жена; при встрече их «в лице бедной женщины выразился совершенный ужас..., она подняла, потрясая их, руки и вдруг заплакала, точь-в-точь как испугавшийся ребенок» (10; 215).

В непонятном *страшном* Ставрогина есть и нечто смешное. Об этом говорит Лиза в финальной, трагической сцене: «У меня тогда еще, с самой Швейцарии, укрепилась мысль, что у вас что-то есть на душе ужасное, грязное и кровавое, и... и в то же время такое, что ставит вас в ужасно смешном виде... Я вас засмею. Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь...» (10; 401). В этих словах обозначены две существенные ипостаси образа Ставрогина — ужасное и комическое сливаются в нем, как сливались они воедино в дьявольском у Гофмана, как происходило это у Гоголя в образе его дьявола —



черта. В Ставрогине заключена двойственность, вполне созвучная тому зыбкому мороку, в который погружена его жизнь. И, может быть, с наибольшей сложностью и отчетливостью эта двойственность сказывается в его отношениях с самым близким его другом Петром Верховенским.

Оба являются не просто издалека, они приезжают из Европы, то есть с католического Запада, а по излюбленной мысли Достоевского католическая церковь не является истинной церковью Христовой, опираясь на искаженное христианское учение, восходящее скорее к Антихристу и через него — к дьяволу. Социализм (или коммунизм) как учение зародился на Западе, где естественно развивался в лоне западной цивилизации и церкви<sup>43</sup>. Поэтому приезд друзей из этих предавшихся Антихристу краев далеко не случаен. Старая оппозиция «наш мир» — «не наш мир», с которой мы уже не раз сталкивались у Гоголя, предстает перед нами в новом обличье. «Не наш», «оттуда» — это всегда значит враг истинной христианской веры, устоев добропорядочной жизни; причастность к ложным идеям коммунизма становится одной из производных этого разделения мира<sup>44</sup>.

Одновременное появление героев на сцене совершенно неожиданно — Ставрогина ожидали не раньше чем через месяц, а приезда Петруши вообще не ждали. Происходит оно как-то сразу, оба героя с первых минут в доме Варвары Петровны активно включаются в действие, и со времени их приезда события в городе начинают развиваться стремительно, бурно и непредсказуемо.

Следует заметить, что внешне активную роль в этой паре как будто играет Верховенский. Он входит в контакты, он двигает интриги, побуждает к действиям, он вмешивается в отношения людей, явно *перекраивая* чужие планы, надежды и намерения, негласно, но явственно распоряжаясь людскими судьбами как бы от имени Ставрогина. Последний же, при угадываемой глубине образа, более пассивен, хотя и притягивает к себе больше страстей и вожделений, чем его словоохотливый и легкомысленный спутник.

Одна из любимых тем Достоевского, воспринятая им из литературы немецкого романтизма, — двойничество. Она проходит через все его творчество, начиная с ранней повести «Двойник», затрагивая почти все произведения писателя. Тема двойника в романтической традиции обычно связана с миром потусторонним, не вмещающимся в рамки обыденного (вспомним Гофмана). Она варьируется у

Достоевского: то это выражение мучительного раздвоения сознания («Двойник»), то — чисто сюжетный прием (Раскольников и маляр Миколка, Раскольников и Свидригайлов), то сложная система отношений духа и действия (Иван и черт, Иван и Смердяков). В «Бесах» на первый взгляд двойниками представляются именно Ставрогин и Верховенский-сын. При рассмотрении этой пары как порождения главной темы возникает дополнительный вопрос — вопрос маски.

Вспомним, как выглядят наши герои. Вот портрет Ставрогина, данный рассказчиком: «...Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску» (10; 37). Этот благообразный лик уже не впервые возникает у Достоевского. Известно, что раз возникшие в его творческом сознании образы не обязательно исчерпывали себя в пределах одного произведения и, независимо от воплощения, могли продолжать жить в черновых записях к следующему или даже вовсе не реализованному замыслу. Они служат как бы вехами тех ключевых тем, которые демонстрируют единство художественной и философской мысли писателя. Вот портрет Свидригайлова: «Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами <...> Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом <...> лице» (6; 367).

Герои двух романов похожи между собой, и лица обоих вызывают в сознании образ маски. В них все слишком ясно, слишком красиво, чтобы внушать доверие. Оба имеют к тому же весьма похожее темное прошлое, в котором угадывается бездна порока без надежды на просветление; оба, в частности, помнят об изнасилованной и погибшей по их вине девочке, что доводит до самоубийства обоих. Их лица не выражают духовного благообразия, представляя всего лишь *пародию* на него. А пародирование — это уже дьявольский атрибут, ибо сам дьявол — пародия на Бога.

Есть в русской литературе еще одна косвенная параллель к этим двум портретам, которую мы уже упоминали в первой главке работы. Это изображение зачарованного портрета в одноименной повести Гоголя, гармония которого разрушается одной деталью,

выбившейся из сферы искусства уже в иную плоскость, так же, как и чрезмерная красота лиц Свидригайлова и Ставрогина разрушает их ясность. Реальностью всех трех портретов становится чудом ожившее мертвое бытие, не одухотворенное творческой мыслью, принадлежащее сфере сверхъестественной, в которой действует нечистый. Лицо, явный, сразу воспринимаемый знак человека, оказывается маской, ложью, и ложью становится самая сущность человека, отраженная в нем.

Статичный образ Ставрогина со всеми подозреваемыми в нем безднами зла и соблазна дается Достоевским на фоне портрета Верховенского-младшего. Он кажется мелким, суетливым и пустым рядом со Ставригиным, и все же это он, а не Ставригин, является тайной пружиной происходящего в городе, истинной «причиной происшествий» (нечто подобное встретим и у Булгакова в московских главах его романа).

Достоевский так описывает своего героя при его входе на сцену: «...Одетый чисто и даже по моде, но не щегольски; как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но, однако ж, совсем не сутуловатый и даже развязный <...> Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится <...> Лоб его высок и узок, но черты лица мелки <...> Выражение лица словно болезненное, но это только кажется <...> Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится <...> Говорит он скоро, торопливо, но в то же время самоуверенно...» (10; 143).

В рассматриваемой литературной традиции мы уже видели подобные персонажи: это и мелкий бесенок гоголевских повестей, и Хлестаков, и черт из кошмара Ивана Федоровича, иронизирующий по поводу своего непрезентабельного внешнего вида и статуса приживальщика. И на страницах «Мастера и Маргариты» разве мы не узнаем его в гаере и насмешнике, «переводчике при таинственном и не нуждающемся ни в каком переводчике иностранце», именуемом себя Коровьевым?..

Итак, напрашивается вывод: Ставригин как средоточие всякого зла в романе есть воплощение самого дьявола, высокого носителя темной стихии; Петр Верховенский является при нем мелким бесом, самоиронией зла, пародией его на самого себя.

Так ли это? Не происходит ли между этими двумя героями нечто более сложное? На мой взгляд, мы имеем здесь дело с двойной системой двойничества, в которой двоится именно Верховенский,

а Ставрогин становится лишь объектом его притязаний и как активный герой полностью исчезает в зловещей интриге князя тьмы, пока еще не названного.

В самом деле, Петр Степанович все время играет в простодушие и открытость. Но это лишь самое прозрачное шутовство, к рассмотрению которого Достоевский подходил не раз на протяжении творческого пути. Скоморошество его героев, начиная с Ползункова из раннего рассказа и кончая стариком Карамазовым, приближает их в чем-то к одной из главных функций черта — всеобщего насмешника. Вспомним разговор Федора Павловича с сыном: «Кто же смеется над людьми, Иван? — Не знаю... Черт, должно быть...» (14; 124).

Главы романа «У наших» и «Иван-царевич» разоблачают именно откровенность Верховенского как ложь и шутовство. Оказывается, он тоже в маске, причем неуязвимой, поскольку ее никто не видит: перед тем, как войти к собравшимся заговорщикам, Верховенский говорит: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу» (10; 300). И в другом месте: «Самое бы лучшее совсем без роли, свое собственное лицо <...> Ничего нет хитрее, как собственное лицо, потому что никто не поверит <...> Ну-с, какое же мое собственное лицо? Золотая середина, ни глуп, ни умен, довольно бездарен...» (10; 175). Эти слова, дающие нам представление о притворстве Верховенского, вполне укладываются и в *credo* черта Ивана Карамазова, «поседелого Хлестакова».

Это Верховенский, а не Ставрогин главный герой «Бесов» (об этом, кстати, говорит и его фамилия). Он вносит с собой соблазн и обольщение — вспомним, как ловко он умеет заставить увидеть себя не так, как на самом деле, а так, как надо ему, чтобы его увидели. Обольщаются все — и Варвара Петровна, и заговорщики, и глупенькая губернаторша, и горожане. При этом Верховенский и Ставрогину создает маску, которой верит даже его мать, подозревающая самое страшное: «Петр Степанович рассказал нам одну древнюю петербургскую историю из жизни одного причудника <...>, одного капризного и сумасшедшего человека, но всегда высокого в своих чувствах, всегда рыцарски благородного...» (10; 155).

Умение нечистого «перекидываться» было воспринято из фольклора еще Гоголем. В «Бесах» оно дано тонко и завуалированно, и все же именно это свойство создает атмосферу таинственного морока на страницах романа<sup>45</sup> (в реальном плане

повествования она объясняется конспиративностью действий заговорщиков). Ставрогин говорит о молодом Верховенском: «Петр Степанович — всеобщий примиритель, это его роль, болезнь, конек, и я особенно рекомендую его вам с этой точки» (10; 156). Так создается миф — с одной стороны, и творится дьявольский образ — с другой.

Оба героя внушают страх. Но страх перед Петрушей более потаен, чем ужас, внушаемый Ставрогиным. Его боятся все — и мать, и невеста, и обыватели, и Лебядкины. Даже убийца Федька Каторжный, и тот говорит с ним с некоторой опаской, даже Тихон в ужасе отшатывается от него. Ставрогин страшен своей полной отрешенностью от нравственных начал вкупе с сильными страстями и волей. В Верховенском же страшное прячется глубоко под комической маской и для обывателей остается почти неосознанным. Однако выходя на поверхность, оно поражает своей лишь слегка затушеванной алогичностью. Так, объясняя свое трудно объяснимое всезнайство, поражающее собеседника, Верховенский в ответ на его вопрос: «Я говорил шепотом и в углу, ему на ухо, как вы могли узнать?..» — бросает: «Я там сидел под столом» (10; 418). Подобная несуразность встречалась и в повестях Гоголя о нечистой силе.

Когда в городе происходят трагические события, хроникер говорит, что «потрясающее впечатление страха почти мистического овладело нашим начальством» (10; 465). Читатель, побывавший вместе с Петром Степановичем «у наших», знает, какую программу будущего, еще неизвестную начальству, несет он с собой. Знает, что скандалы — лишь средство осуществления еще более страшного зла — установления шигалевщины, возводящей преступление в государственном масштабе в перл творения. Это Верховенский, а не его орудие Ставрогин несет в себе модель абсолютного зла в романе Достоевского, это он стремится воплотить его, организовав цепь заговоров. Это он — главный бес, дьявол.

Вернемся назад, в гущу событий, и рассмотрим еще раз оппозицию «Петр Верховенский — Ставрогин». Последний для героев романа представляет собой некий центр, к которому устремлены они все, даже Верховенский. Каждый из них выступает как отражение той или иной ипостаси его души. «Я за ваше падение... за ложь», — говорит о своей пощечине Шатов (10; 191). «Нет, не может того быть, чтобы сокол филином стал. Не таков мой князь!» — восклицает Хромоножка (10; 218). И далее она же: «Жив ли он? <...>



убил ты его или нет, признавайся!» (10; 219). Она, как и Шатов, говорит о какой-то высокой, легендарной, благородной ипостаси его личности, которая и объясняет все притяжения к Ставрогину. Он предстает в романе как бы падшим ангелом, вчера — прекрасным, сегодня — безобразным и страшным, соблазненным — кем? Его больная душа, словно вакуум, который равно может быть заполнен и добром, и злом.

Это та самая ситуация, о которой Достоевский говорит устами Мити Карамазова: «Тут Бог с Дьяволом борется, а место битвы — сердца людей» (14; 100). Выбора Ставрогин сделать не может, потому что в нем заключена равнодействующая этих сил. Он все время стоит перед искушением, а следовательно, дьявольская личина навязана ему извне тем, кто сознательно выбрал ее. Говоря о Верховенском, своем «расчетливом бесе», Ставрогин насмешливо восклицает: «О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся!» (10; 231). И хотя такое определение замечательно ложится на все сказанное о мелком бесе и Верховенском в этой роли, все же эта мелкая его ипостась — только маска.

В главе «У наших» впервые гаерство и шутовство оборачиваются трагедией, причем миропорядка в целом. И хотя в описании «наших» очень много фарсового, все же это лишь внешняя оболочка той страшной модели мира, которую Верховенский предлагает устами Шигалева. Здесь перед нами новая расстановка сил: мелкими бесами оказываются соблазненные Верховенским люди, тогда как он сам занимает иную ступень в табели о рангах нечистой силы. Именно в этой главе он впервые предстает дьяволом. Не случайно чуть позже Ставрогин — такой же соблазненный, как и другие герои, хоть и понимающий, что происходит, восклицает: «Да на что я вам, наконец, **черт!**» (10; 322).

Верховенский прикидывается простачком-балагуром, но на деле держит в руках всех связанных с ним людей и управляет ими, как марионетками. Шут и соблазнитель, он баламутит не только жизни отдельных людей, но посягает на мир в целом. И хотя все его посягательства суть морок и обман, их достаточно, чтобы увидеть истинный облик дьявола: он воплощен в том будущем, которое Верховенский готовит России и всему человечеству. Это будущее — шигалевщина; мы, люди конца XX века, на горьком опыте узнали, сколь страшно практическое применение бесовских идей,

которые Достоевским описаны как некое теоретическое допущение. Уничтожение миллионов людей и духовное раствление остальной части общества, обращение их в духовных рабов — чем не дьявольское наваждение? Недаром Верховенский говорит: «Я ведь мошенник, а не социалист!» (10; 324). В нем одном воплощаются в романе обе грани дьявольского — сатана и мелкий бес, которые и у Гоголя, и у Булгакова разнесены по разным героям.

Ставрогин в этой жуткой модели мира оказывается Антихристом. «Я выдумал первый шаг. Никогда Шигалеву не выдумать первый шаг <...> Один только человек в России изобрел первый шаг и знает, как его сделать. Этот человек — я», — «бредит» Петр Степанович (10; 325). Видя в современности благодатную для шигалевщины почву, Петр Степанович именно в Ставрогине находит ту благообразную маску, под которой можно спрятать готовящиеся ужасы и собственную рожу беса, проглядывающую в ней: «Вы предводитель, вы солнце...» (10; 324).

Ставрогин выступает в роли соблазнительной добычи, в которую дьявол может вдохнуть свой дух, поскольку в ней нет твердых нравственных ориентиров. Ставрогин — Антихрист, носитель антигармонии, но он фигура трагическая, которую можно было бы развернуть к добру. Потому с такими яростными словами и обращается к нему Верховенский: «Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!» (10; 408).

Выведя своих героев за пределы времени и места, превратив роман в мистерию зла, писатель устами одного из своих персонажей задает коренной концептуальный вопрос: «...Если законы природы не пожалели и Этого (Христа. — *Н. Г.*), даже чудо свое не пожалели, а заставили и Его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов водевиль» (10; 471).

И все же роман кончается самоуничтожением зла — в конце романа после пожаров, убийств, разоблачений и самоубийств Верховенский исчезает, словно и не было его вовсе; о нем как-то и не вспоминают в финале романа те, кто ведет следствие. Не напоминает ли это концовку «Мастера и Маргариты» и «Белой гвардии», где исчезают бесследно Воланд с присными и Шполянский, или финал «Ночи накануне Ивана Купала», где пропадает из села Басаврюк? Весьма двусмысленно истолковывается оговорка в вопросе, обращенном к Верховенскому: «Для чего же жить, отвечай,

**если ты человек?» (10; 471).**

Роман кончается надеждой писателя на то, что Россия все-таки найдет в себе силы исторгнуть из себя бесов и исцелиться. Возможность победить бесовское наваждение будет занимать Достоевского последних романов: он будет искать их в идеале Христа, в ориентированной на этот идеал свободной духовной личности как образе Божьем, способной если не победить дьявола, то достойно противостоять ему.

### *3. М. Булгаков. Роман о дьяволе*

Спустя более полувека к нравственным и философским проблемам, связанным с образом черта, вслед за Гоголем и Достоевским обратился Михаил Булгаков. Его роман «Мастер и Маргарита» явился своеобразным подведением итогов в их решениях. В самом деле, при появлении в Москве Воланда и его свиты не происходит, собственно говоря, ничего, что было бы незнакомо внимательному читателю Гоголя и Достоевского, хотя нельзя не отметить главное различие между Булгаковым и его предшественниками в сфере религиозной трактовки образа дьявола: у них он никогда не занимал столь высокого положения, как в «Мастере и Маргарите», где он кощунственно становится почти Демиургом.

В самой традиции заложена чуждость дьявола обычному (у Гоголя и у Достоевского — православному) миропорядку. Так же, как и его предшественники, Булгаков приводит своего героя с Запада с его католицизмом, то есть отсутствием православной традиции. Воланд появляется как иностранный турист в сопровождении переводчика, хотя в самом предположении, что Воланд может иметь какое-то практическое отношение к Интуристу, заложено зерно пародии и насмешки над недалёковидным человеческим мышлением, не способным перешагнуть черту реального.

С его появлением в Москве начинаются тот же морок, те же слухи и обманы, которые поражают нас в ранних повестях Гоголя, в «Бесах», в отдельных эпизодах «Белой гвардии», и это естественно: черт — дух лжи и обольщений. Вспомним превращения дьявольских денег — преступных в те времена долларов, нарядов и туфель неизбалованных московских дам — и вернемся мыслью к сокровищам Басаврюка наутро после Ивана Купала...

Сплошной туман окутывает исчезновение Степы Лиходеева и его появление в Ялте или историю с телеграммой Поплавскому, данной котом Бегемотом от имени покойного Берлиоза, и многое другое, что прямоком выводит нас к домыслам о том же Басаврюке, слухам о красной свитке, сплетням романа Достоевского, слухам в Городе накануне взятия его петлюровцами... Примеров несть числа — можно переписать весь роман, перечисляя их и находя им подтверждение у Гоголя и Достоевского.

Известно, что Булгаков специально изучал демонологическую традицию. Труд М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом»<sup>46</sup>, суммирующий различные проявления нечистой силы в отношениях с человеком, был одно время настольной книгой писателя. В ней почерпнул он множество мелких деталей, которые потом проявятся в полном блеске в «романе о дьяволе», став его органичной частью, развертываясь как фантазмагория в таком стремительном темпе, что вдвойне смешными становятся потуги некоего заветного учреждения «изобрести обыкновенные объяснения явлений необыкновенных»<sup>47</sup>, а мы помним, что смешное — обратная сторона ужасного в мирском бытии дьявола.

В московскую жизнь вторгается иррациональное начало, не подчиняющееся обычным критериям и нормам. Так, Иванушка, преследуя свиту Воланда, «и шагу прибавлял, и рысцой начинал бежать, толкая прохожих, и ни на сантиметр не приблизился к профессору»<sup>48</sup>. Не близко ли это к гоголевским танцам, которые получают везде, кроме одного-единственного места?..

С алогичностью происходящего связано страшное — вспомним хотя бы ночь нападения Геллы и Варенухи на финдиректора Римского. Эта сцена выдержана в лучших традициях романа ужасов, начиная с замолчавших во всем здании телефонов и кончая трупной зеленью на тянущихся к финдиректору руках, и все же в этой сцене заложено и смешное — вспомним хотя бы неумелого вампира Варенуху, зависающего в воздухе. При этом само нападение достаточно бессмысленно и в силу своей необоснованности особенно страшно (снова вспомним повести Гоголя, в том числе «Старосветских помещиков» с историей кошечки, «Бесов», в которых алогично все, связанное со Ставрогиним).

У Булгакова Римский спасается только при утреннем крике петуха, что является общим местом чуть ли не всех историй о нечистой силе. С этим эпизодом связана характерная деталь: сопри-

косновение с фантастическим миром вызывает глубокую печаль в душе человека. Пытаясь разобраться с исчезновением Степы и Варенухи, «и без того худой финдиректор как будто еще более похудел и даже постарел, а глаза <...> утратили свою обычную колючесть и появилась в них не только тревога, но даже как будто печаль»<sup>49</sup>. Ее вызывает столкновение с нарушением причинно-следственных связей, откуда нечистая сила и черпает внушаемый ею ужас.

Вспомним «Сорочинскую ярмарку» Гоголя: какую глубокую печаль, так разительно контрастирующую с общим жизнерадостным звучанием счастливо кончающейся повести, несут в себе танцующие старухи, дряхлые, невесть откуда взявшиеся, чтобы напомнить о бренности жизни, быстротечности времени и о смерти! Думается, что и там они вызваны к жизни неявным прикосновением дьявольского начала<sup>50</sup>.

Концовка последнего романа Булгакова тоже несет в себе эту скорбь: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли <...>, он отдается с легким сердцем в руки смерти...»<sup>51</sup>. Дьявол в самом себе несет переконструирование реальности, в этом Булгаков видит его близость к Богу, к созидающему началу. Он выступает в роли неких дрожжей, заквашивающих новую действительность — об этом говорил и карамазовский черт с его «происшествиями». Жизни героев перекраиваются при вмешательстве нечистой силы, даже второстепенные персонажи ощущают на себе руку таинственного профессора. Каков же облик дьявольский в романе Булгакова?

Следует отметить: Воланд и его окружение описаны Булгаковым детально и в соответствии с традицией. Образы его свиты разработаны писателем до мельчайших подробностей как во внешнем облике, так и в поведении. Мы видим их на протяжении всего романа в том облике, какое они принимают, погрузившись в московскую жизнь, и только в финале романа происходит преобразование героев, как в «Белой гвардии» — преобразование кровавой земной ночи в ночь высокую, звездную, вечную.

В «Мастере и Маргарите» в сцене дьявольской кавалькады мы видим возвращение действующих лиц к их подлинной сути: «Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с



плеч, разоблачала обманы... все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда»<sup>52</sup>. Маски мелкого беса расточаются, оставляя изначальный высокий образ. Так, Бегемот, который на протяжении всего романа появляется то в виде толстяка с кошачьей физиономией, то просто как черный кот, в финале предстает в истинном облики: «Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих и он...»<sup>53</sup>.

Страшен с виду Азazelло, тем не менее внушающий в романе уважение и доверие своим здравым смыслом и чувством юмора (черт — пересмешник!). В сцене бала у него появится и снова исчезнет двойник — несущий смерть Абадонна, словно намекая на скрытую от глаз читателя сущность Азazelло. Булгаков прекрасно знал библейскую мифологию: Абадонна («Аваддон») — «лицетворение поглощающей, скрывающей и бесследно уничтожающей ямы могилы и пропасти преисподней»<sup>54</sup>. Да и сам Азazelло не случайно назван «демоном безводной пустыни, демоном — убийцей»<sup>55</sup>: местом обитания демона Азazelя древнееврейская мифология называет именно пустыню<sup>56</sup>. Смертоносная сущность этого спутника Воланда в «московских главах» прикрывается шутовской маской — он сам говорит в разговоре с Маргаритой: «Надавать администратору по морде, или выставить дядю из дома, или подстрелить кого-нибудь <...> это моя прямая специальность...»<sup>57</sup>.

В апокрифической книге Еноха Азazelло предстает как «падший ангел, совратитель человечества, своего рода негативный культурный герой, научивший мужчин войне и ремеслу оружейника, а женщин — блудным искусствам раскрашивания лица и вытравливания плода»; «в талмудической литературе имя А<азазеля> часто сближают с именами Узы и Азаэля — падших ангелов, сходящихся с женщинами»<sup>58</sup>. «Сочетание в одном персонаже способности к обольщению и убийству»<sup>59</sup> позволило Булгакову создать яркий образ своего героя, и не зря именно его он посылает «уламывать Маргариту» в Александровском саду, где героиня принимает его сначала за «коварного обольстителя». Волшебный крем, превращающий Маргариту в ведьму, — один из атрибутов отрицательного культурного героя, склоняющего женщин к «блудливым искусствам»<sup>60</sup>. Но в конце романа, сбросив маску обольстителя, и Азazelло остается «в своем настоящем виде».

Облик Коровьева неуловимо кого-то напоминает, но этот «кто-то» легко всплывает в памяти, обратившейся к Гоголю и особенно — к Достоевскому. При всем старании соблюсти внешние приличия Коровьев истаскан, как черт Ивана Карамазова, вертляв, ничтожен внешне, развязен и болтлив, как Петруша Верховенский, как Хлестаков, как черт кузнеца Вакулы... Сравнивая все эти уже знакомые черты, видишь, что все это — маски, надетые на одно и то же лицо. Истинное обличие этого героя только угадывается в прозе Гоголя и Достоевского, а герои Булгакова видят его лишь на пути к своему последнему приюту. Остается только удивляться постоянству этого облика: невольно думаешь, что и под личиной мелкого беса действительно одно и то же дьявольское лицо.

А подлинный облик нашего героя оказывается вовсе не похожим на гаерскую личину; он возвращает нас к высокой ипостаси образа: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал <...> темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом <...> он не глядел на луну, он не интересовался землею, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом»<sup>61</sup>.

Воланд — единственный, кто почти не принимает шутовской маски. Рядом с кривляющимися спутниками возникает мотив чего-то непреходящего, изначального, что изнутри подпитывает их сущность. Воланд лишь слегка подыгрывает своей свите, но в этих нечастых случаях последний след гаерства (вроде иностранного акцента) исчезает без следа. Воланд искренне обижается на слова буфетчика Сокова о фокусах в варьете: «Помилосердствуйте! Мне это даже как-то не к лицу»<sup>62</sup>.

Хотя он и предстает перед героями во временном виде, все же нет-нет, да и померещится кому-нибудь шпага у него на бедре. Его портрет дается автором несколько раз: сначала в восприятии Берлиоза и Бездомного, замечающих прежде всего все внешнее, «иностранное» в нем, а потом и Маргариты: она смотрит более внимательно и осмысленно: «Правый (глаз. — *Н. Г.*) с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый — пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней»<sup>63</sup>.

И еще: «Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные острым бровям морщины. Кожу на лице

Воладда как будто бы навеки сжег загар»<sup>64</sup>. Как и в гоголевских портретах цыгана или ростовщика загар здесь — прямое указание не только на таинственный Восток; в нем как бы фокусируется отсвет адского пламени: ведь дьявол — владыка преисподней.

Так, даже внешне, Воладд выделяется из своей свиты. И хотя каждый из них в чем-то совпадает с ним, все же полного двойничества здесь нет. В оппозиции «Воладд — свита» заложено такое же соотношение, как, например, в оппозиции «цыган — неудачливый черт» в «Сорочинской ярмарке», или «дьявол — Басаврюк — нечистая сила» в «Пропавшей грамоте» Гоголя; или же «Верховенский — “наши”», «Верховенский настоящий — Верховенский-гаер». Это классическая оппозиция «дьявол — мелкий бес», которая, как мы видим, неизменной проходит через реалистическую русскую литературу.

Представляется, что разгадка разбушевавшейся в Москве нечистой силы лежит в проблеме должного и недолжного бытия в романе. Без сомнения, Воладд и его спутники — персонификация зла, которое несет в себе человечество. Но это слишком упрощенное толкование. Фраза из Гете — «я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», — не раскрывается им полностью, а ведь эпиграф несет в себе зерно проблемы. Образ двоится на новых и новых уровнях.

«Мастер и Маргарита» представляет собой крайне сложный культурный феномен, в котором все составные части взаимосвязаны и взаимопределяются. Если в «древних» главах совершается высокая трагическая версия извечного конфликта Добра и Зла, то в главах «московских», «современных», та же, по сути, трагедия разыгрывается на уровне мелкого беса, то есть в фарсовом, площадном исполнении. «Древние» главы выступают в роли некоей мистерии, повторяющейся снова и снова в любые времена, поскольку ее содержание непреходяще. И «московская» ипостась ее подтверждает это, как свита Воладда подтверждает и подчеркивает его дьявольскую природу.

Два плана романа роднятся будничностью происходящего как в Ершалаиме, где только Пилат да Левий Матвей понимают, что произошло в роковой апрельский день, так и в Москве, где столь же буднично, как некогда Иуда ради денег и любви предал бродячего философа, Алоизий пишет донос на Мастера или критики Латунский, Ариман, Лаврович походя расправляются с его рома-

ном. Разница только в способе подачи события: то, что зачастую смешно и якобы ничтожно в «московских» главах, то в «древних» страшно, потому что они обнажают скрытое за суетой и видимостями обыденного мира.

В «московских» главах мы окунаемся в стихию недолжного бытия, жизни бездумной и безумной. В ней нивелируются ценности, люди теряют волю и индивидуальность. Отсюда скучная брань на коммунальной кухне, пение хором популярных песен, мелочные писательские склоки. Классический пример человека, подчинившегося этому слепому, механическому бытию, — Берлиоз. Он все знает, все читал, обо всем способен безапелляционно судить, но за словами его нет ни понимания, ни чувства.

Пользуясь термином немецкого философа Б. Христиансена, это один из многих людей, принявших гетерономные, усвоенные ценности<sup>65</sup>, его образ мышления не выношен собственным раздумьем; он просто усваивает расхожие мнения, придавая им видимость индивидуальной окраски. Берлиоз не в состоянии поверить в существование дьявола и вечную жизнь, — для него этого просто не может быть. Потому и осужден он «по вере своей» на ничто, на вечную смерть (в этой связи можно вспомнить еще и Прохора Петровича с его костюмом, и Жоржа Бенгальского, и многих других).

Появившись в Москве, Коровьев, Бегемот и Азazelло, как в зеркале, отразили в себе эту странную жизнь. В какой-то степени они оказываются как бы вторичными по отношению к ней, повторяя и акцентируя ее. Но в этом заложено одно из основных свойств черта — он пересмешник, он пародирует, передразнивает. Свита Воланда не просто как в фокусе собрала в себе все ничтожество духовной жизни московских обывателей, но довела его до абсурда — так в рыданиях Коровьева над погибшим Берлиозом сама утрированность чувств становится издевательством над полным равнодушием Поплавского к судьбе своего племянника.

Коровьев не только шаржирует действительность, но и показывает разницу между истинным и ложным. Так, в разговоре Коровьева и Бегемота с девицей при входе в «Грибоедов» о том, что определяет писателя — удостоверение или написанные им книги, — явно и ядовито по отношению к советской действительности прослеживается разрыв между элементарным здравым смыслом и формализованным, гетерономным отношением к жизни, в которой главное — это «бумажка».

Свита Воланда появляется там, где царит недолжное бытие, где оно активно (встреча Азазелло с Маргаритой происходит по воле Воланда, а это уже нечто иное), но, что характерно, она не несет в себе агрессии зла. Отрицание достигается через осмеяние, негативное утверждение иного, противоположного по сути. Мелкие бесы Булгакова вступают в сражение с недолжным бытием, изменить же его ход в целом они не могут. Коровьев и другие — выражение этого мелкого зла московской жизни, они — такие же «приживальщики» при ней, каким был и черт Ивана Карамазова. Недаром Воланда называют духом теней — он и его спутники и есть тени от человеческого зла.

Миру механического бытия в романе Булгакова противостоят Мастер и его возлюбленная Маргарита. Физически они живут в этом мире, но внутренне противостоят ему, отрицая самим своим существованием. Отрицание их до поры до времени выражается только в «необыкновенном... одиночестве в глазах», да в том, как быстро и легко забывается Мастером его жизнь до выигрыша, давшего возможность вырваться за пределы заколдованного круга стереотипов.

Духовная независимость просыпается в нем вслед за независимостью материальной — деньги, самоцель для большинства москвичей, становятся для Мастера средством освобождения. Равенство же самому себе для него заключается вовсе не в писательстве. Писатель, в понимании Булгакова, принадлежит миру гетерономных ценностей — недаром Мастер в беседе с Воландом категорически отказывается описывать Алоизия Могарыча в «пречистом слове» (А. Ахматова), то есть признать право этого гетерономного мира на существование. Мастер выделен из этого круга, он духовно свободен, *автономен* в своем мышлении. Недаром, слушая рассказ Бездомного, Мастер восклицает: «О, как я угадал! О, как я все угадал!»<sup>66</sup>. *Мастер*, то есть истинный художник, призван вскрывать сущностную основу бытия — потому-то он и пишет о высоком и вечном, но никак не об Алоизии.

То, что роман Мастера написан прежде всего о Понтии Пилате, выдвигает проблему должного и недолжного бытия на первый план. В истории прокуратора Иудеи Мастер видит зерно отношений между бездумным миром гетерономных ценностей и автономной, не подчиненной ему личностью. Идея трагического обретения должного бытия через ломку ошибочных представлений важна для него своей вечной мистерийностью. Параллелизм образов



Иешуа — Мастер создается обреченностью мыслящего человека вообще. Как погибает в столкновении с миром Иешуа, принесший людям свою человечность, так гибнет и затравленный Мастер. Для редакторов и критиков, встретивших его в писательском мире, проблемы обретения истины попросту не существует, потому роман его и обречен.

Интересно соотношение Мастера и его героев. Иешуа и Пилат — персонажи его *романа*. В то же время они *угаданы* им, то есть существовали и помимо сознания Мастера — ведь они вечны, став нравственными категориями на все времена. Не случайно же в заключительной сцене романа именно Мастер отпускает на свободу искупившего свою ошибку Пилата.

Иешуа воплощает в себе этические законы, по которым живет автономная человеческая личность. Он стал для Булгакова не столько Богом в христианском смысле, сколько символом человечности и внутренней свободы. Его внешняя неприспособленность к жизни поднимает бродячего нищего философа на недостижимую высоту познания и любви, освобождая от прагматизма и приземленности.

Маргарита обретает должное бытие через любовь. Ее раскрепощение обусловлено встречей с Мастером и приобщением к сокровенной сути вещей, выраженной в его романе. Характерно, что с Иешуа Га-Ноцри она как бы и не связана, имея дело только с его ипостасью — Мастером, и с Воландом. Маргарита, руководствуясь только правдой своей любви, олицетворяет собой стихийную силу женственности — отсюда такое органичное превращение ее в ведьму и хозяйку бала Сатаны (у Гоголя же в «Вие» именно женственная стихия становится наиболее опасной и пугающей в его панночке-ведьме). Заметим кстати, что и в ведьмином буйстве Маргарита остается сама собой и, воздавая должное врагам Мастера, не перестает быть доброй — вспомним историю с маленьким мальчиком в писательском доме.

Она по-иному, чем ее возлюбленный, связана с Пилатом. Оба они, хотя и по-разному, послужили тому, во что не верили. «Сознаюсь в том, что я лгала и обманывала, и жила тайною жизнью, скрытой от людей...» — говорит Маргарита<sup>67</sup>. С этим связано ее опоздание к Мастеру в роковой вечер его исчезновения — ведь ужас слепого бытия заключается в том, что оно, неся в себе и свою собственную правду (в данном случае — нежелание оскорбить мужа), сильнее в своих сцеплениях, чем воля и желания отдельного человека, и

героиня романа, несмотря на свою «настоящую, верную, вечную любовь», как бы отступает — пусть на мгновение — от своего возлюбленного (как и Пилат, возлюбивший нищего философа и все же пославший его на смерть ради своей устоявшейся жизни).

Маргариту часто упрекают в том, что она идет на сделку с дьяволом. Однако для нее встреча с Азazelло в Александровском саду означает вторжение автономной силы, не связанной ни с какой системой навязанных ценностей, в раз и навсегда определенное недолжное бытие, в котором погибают она и ее возлюбленный. Встреча с Воландом оказывается спасением для них не потому, что они готовы погрузиться во зло, а потому, что это неподчиняющаяся фальшивым людским установлениям сила. Внутренняя же (автономная!) установка Маргариты в отношениях с дьяволом становится видна в истории с Фридой, в которой она готова пожертвовать любовью и жизнью ради милосердия.

Но конечное освобождение героев сближается в романе со смертью — в реальной жизни они спастись не могут. Смерть эта не гибель, а перерождение, восстание в новую жизнь. Умирает лишь прежняя оболочка героев, их принадлежность к ложному миру. В огне и грозе приходит это очищение — понятие очистительной силы огня известно в мифологиях практически всех народов, но не вызывает ли оно в памяти и тот жар, что спалил кожу на лице Воланда? Дьявол, повелитель ада, не предстает ли здесь перед нами как справедливый судья, очищающий людей?

Второй мотив, связанный с очищением, — гроза. Воедино связывается в романе ершалаимская гроза в день казни Иешуа и грозы, шумящие в Москве, причем первая из двух московских гроз, во время которой похищают Варенуху, связывается с медленным пробуждением к новой жизни Ивана Бездомного. Вторую предчувствует Маргарита после возвращения Мастера: «Ты знаешь, — говорила Маргарита, — <...> когда ты заснул вчера ночью, я читала про тьму, которая пришла со Средиземного моря... Мне кажется, что и сейчас будет дождь»<sup>68</sup>.

Предшествующий текст почти дословно повторяет «древние» главы: «Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете...»<sup>69</sup>. Так увязываются воедино Ершалаим и Москва, и гроза, во время которой герои порывают со своим прошлым, становится символом вмешательства Воланда в реальную жизнь.

Итак, все центральные герои романа обращены к Воланду (свита отступает на второй план). Мастер и Маргарита из его рук получают вожделенные свободу и покой; Иван переживает внутреннее перерождение; Пилат, неведомо для себя разыгравший свою трагическую партию в роковой день «весеннего месяца нисана» перед Воландом, в конечном итоге через него же получает прощение: о нем просит Воланда Иешуа Га-Ноцри, и Мастер получает возможность отпустить своего героя. Коровьев, Бегемот, Азazelло, Гелла — мелкие бесы и демоны, верно служат ему. Вся Москва перетасована, как колода карт, после появления в ее пределах таинственного «иностранца». Какую же роль он на самом деле играет в романе?

Мы уже говорили о портрете Воланда, о том, что он выступает в основном как созерцатель, не принимая активного участия в похождениях своей свиты. Воланд воплощает в себе диалектику добра и зла, а значит, основной закон жизни, закон движения, оспаривания. Воланд смеется над идеей «голового света», ради которого надо уничтожить все живое на земле. Для автономного сознания, с которым он солидарен, всегда есть выбор, иначе остановится жизнь — и это как раз те «происшествия», о необходимости которых толковал черт Ивана Карамазова.

Но если так, то закономерно и перекраивание жизни, а значит, и добро, исходящее от зла, которое мы уже встречали у Гоголя («Сорочинская ярмарка»). Булгаковский Воланд скорее является выражением глубинного, органического закона бытия, совокупности природных и духовных сил. Отсюда его власть, способность останавливать время: «Праздничную полночь приятно немного и задержать...»<sup>70</sup>. Этот круговорот природы вмещает в себя и человека с теми нравственными законами, которые он для себя принял.

С движущей силой, воплощенной в Воланде, связаны два его обличья на балу полнолуния: «...Воланд вышел в этот последний великий выход на балу как раз в том самом виде, в каком был в спальне. Все та же грязная заплатанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туфлях. Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее»<sup>71</sup>. И позже: «...Произошла метаморфоза. Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре»<sup>72</sup>.

Облик Воланда двойствен: один его глаз, живой и искрящийся, обращен к человеку, а другой уводит в бездонные тайны бытия. С

позиции вечности, равно судящей обо всем, и произносит Воланд одну из своих сакраментальных фраз, удивительных в устах Сатаны как простого воплощения зла: «Все будет правильно, на этом построен мир»<sup>73</sup>. Ошибки, страдания, преступления уравниваются и нивелируются, примиряются крайности — в том и состоят трагедия и благо бытия.

Вспомним финал «Белой гвардии»: «...И только труп свидетельствовал, что Пэтурра не миф, что он действительно был... Дзынь... Трень... Значит, было... А зачем оно было? Никто не скажет. Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто. Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава... и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто»<sup>74</sup>. А в самом романе «Мастер и Маргарита» сходный мотив возникает на балу у Сатаны: «...Не бойтесь, королева, кровь давно уже ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья»<sup>75</sup>.

Интересно соотношение в булгаковском романе Воланда и Иешуа (в московских главах, где Иешуа не появляется, его роль принадлежит его современной, пусть и неполной, ипостаси — Мастеру). Если Воланд воплощает в себе само бытие как таковое, его надчеловеческую сущность, не подвластную нравственным представлениям человека, то Иешуа — символ личностного начала, нравственных установлений, и потому дьявол как бы вбирает его в себя как часть всего бытия, которое находит в нем свое выражение. Тогда-то и оказывается, что Воланд у Булгакова берет на себя функции Бога-Отца, частью и одной из ипостасей которого является Бог-Сын, у Булгакова Иешуа Га-Ноцри, что наводит на мысль об антихристианстве романа. Но ведь Воланд все же дьявол, не Бог, и в силу своей природы обладает способностью к вечной и всеобщей пародии, которую доселе мы видели только в деятельности его свиты, мелкого гоголевского черта, бесов Достоевского. У Булгакова Воланд пародирует не мир, но самого Бога — в этом его функция пересмешника и оспаривателя, в этом заключено его сатанинское кощунство.

Таково решение темы черта в романе о дьяволе Михаила Булгакова. Он продолжил ту литературную традицию в русской, да и западной литературе, которая побуждала писателей разных поколений вводить в художественную ткань даже реалистических произведений реалистичный же образ черта. Переведя творчество

из плана богословского, как это было в богобоязненной древнерусской литературе, в план философский, русские писатели XIX и XX веков обратили свои взгляды на того, кто воплощает в себе противоречия, иронию, неоднозначность жизни и идею воздаяния, оставаясь при этом осязаемым, зримым и греховным.

Божественное, христианское выступает в повестях и пьесах Голя, романах Достоевского как норма, на фоне которой действует язвительный и все понимающий соблазнитель и враг рода человеческого, стремящейся представить мир как «дьяволов водевиль», по словам Достоевского. Но не забудем, что в по-своему продолжающем традицию романе Булгакова именно с подачи дьявола получает возжеланный покой Мастер и отпущение грехов и свободу жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат.

### Примечания

- <sup>1</sup> Народные сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х тт. — М., 1984.
- <sup>2</sup> Гофман Э.Т.А. Избр. произв. В 3-х тт. — М., 1962. — Т. 2. — С. 220.
- <sup>3</sup> Мифы народов мира. В 2-х т. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — Т. 2. — С. 412.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Булгаков М.А. Сочинения : В 5 т. — М., 1990. — Т. 5. — С. 7.
- <sup>6</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 170.
- <sup>7</sup> Булгаков М.А. Соч. — Т. 5. — С. 350.
- <sup>8</sup> За и против (лат.); одна из излюбленных мыслей Достоевского о «про» и «contra», которые должен «перетащить» на себе человек на пути к нравственному совершенству.
- <sup>9</sup> Булгаков М.А. Соч. — Т. 5. — С. 356. Кстати, этот неудержимый голод Маргариты не лежит ли тоже в сфере несколько «потусторонней»? Вспомним стремительно нарастающий голод Хлестакова в первых актах «Ревизора». А ведь Хлестаков в нашем рассмотрении тоже не совсем однозначная фигура...
- <sup>10</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 416.
- <sup>11</sup> Гоголь Н.В. Собрание сочинений : В 6 т. — М., 1976. — Т. 1. — С. 29.
- <sup>12</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 169.
- <sup>13</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. — Т. 1. — С. 29. Мотив, известный в фольклоре и фантастической традиции; он использован, например, П.П. Бажовым в сказах о Хозяйке Медной горы.
- <sup>14</sup> Там же. — С. 52.
- <sup>15</sup> Гофман Э.Т.А. Избр. произв. — Т. 1. — С. 241.
- <sup>16</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. — Т. 1. — С. 74.
- <sup>17</sup> Там же. — Т. 2. — С. 149.
- <sup>18</sup> Там же. — С. 169.
- <sup>19</sup> Там же. — С. 42.



- <sup>20</sup> Там же. — С. 139.
- <sup>21</sup> См.: Мифы народов мира. — Т. 2. — С. 269.
- <sup>22</sup> **Гоголь Н.В.** Собр. соч. — Т. 1. — С. 98
- <sup>23</sup> Мифы. — Т. 1. — С. 170.
- <sup>24</sup> **Гофман Э.Т.А.** Эликсир сатаны. — Л.: Наука, 1984. — С. 227.
- <sup>25</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 366.
- <sup>26</sup> **Гончарова Н.Г.** Гоголевские реминисценции в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» // Русская словесность. — 1998. — № 4. — С. 19.
- <sup>27</sup> **Гоголь Н.В.** Соч. — Т. 1. — С. 24.
- <sup>28</sup> Там же. — Т. 3. — С. 66.
- <sup>29</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 246.
- <sup>30</sup> **Гуковский Г.А.** Реализм Гоголя. — М.–Л., 1959. — С. 388.
- <sup>31</sup> Там же. — С. 430.
- <sup>32</sup> **Мережковский Д.С.** Гоголь и черт // **Мережковский Д.С.** В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. — М., 1991. — С. 214–215.
- <sup>33</sup> **Гоголь Н.В.** Соч. — Т. 4. — С. 47.
- <sup>34</sup> Там же. — С. 356.
- <sup>35</sup> Там же. — С. 8.
- <sup>36</sup> Снова возникает ассоциация: вспомним в I действии «Ревизора» рассказ Бобчинского и Добчинского о появлении предполагаемого ревизора: «Он, он, ей-Богу, он... Такой наблюдательный, все обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу... да, так он и в тарелку к нам заглянул. Меня так и проняло страхом...» (**Гоголь Н.В.** Соч. Т. 4. С. 19). Случайно не эту ли самую «цельную семгу в шкуре и с хвостом» держит «в другой руке» разбойник Бегемот, явившись к Воланду после пожара в «Грибоедове» (**Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 352)?
- <sup>37</sup> В «Белой гвардии»: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. “Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!”» («Капитанская дочка»); «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...» [Апокалипсис]
- В ахматовской поэме «Путем всея земли»: «В санях сидя, отправляясь путем всея земли...» («Поучение Владимира Мономаха детям»); «И Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет». Апок<алипсис>.
- <sup>38</sup> И здесь, как мне представляется, легкий мостик уже перекидывается от Достоевского к Булгакову, к его роману о дьяволе.
- <sup>39</sup> **Ахматова Анна.** Дополнения к статье «Каменный гость» Пушкина // **Анна Ахматова.** Сочинения : В 2-х т. Составление, подготовка текстов и комментарии М. М. Кралина. — М.: Правда, 1990. — Т. 2. — С. 126.
- <sup>40</sup> **Голосовкер Я.Э.** Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 93.
- <sup>41</sup> Там же. — С. 70.
- <sup>42</sup> Там же. — С. 85–86.
- <sup>43</sup> «Франция <...> не выжила. Она носит идею — коммунизм. Она была

обманута христианством, утомилась и отвергла его <...> Теперь она хочет сама решить... Одним словом, та же церковь, религия, храм, но без Христа <...>» И далее: «Римская церковь. Коммунизм, даст ли разум нравственные законы, захочет ли человек жить без моления. Церковь атеистов <...> За хлеб захочет ли отдать жертвы...» (24; 160, 170). Если церковь без Христа, то, значит, с Антихристом, а за ним неминуемо стоит дьявол.

<sup>44</sup> Это, очевидно, вообще одна из основополагающих идей русского менталитета на протяжении веков, поскольку государство во все времена спекулировало на действительно существующих правильных, изначальных основах православия, с помощью которых легко управлять закрытым обществом (**Жидков В.С., Соколов К.Б.** Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. — СПб.: Алетейя, 2001).

<sup>45</sup> Кстати, в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» такой же морок и обман царят в Городе накануне взятия его петлюровцами, и там он тоже связан с *бесом*, именно через роман Достоевского внедрившимся в художественное пространство романа (**Гончарова Н.** Голоса культуры в романе о гражданской войне // Русская словесность. — 2000. — № 1. — С. 13).

<sup>46</sup> **Орлов М.А.** История сношений человека с дьяволом. — СПб.: 1904.

<sup>47</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 106.

<sup>48</sup> Там же. — С. 52.

<sup>49</sup> Там же. — С. 106.

<sup>50</sup> См.: **Гончарова Н.Г.** Гоголевские реминисценции... // Русская словесность. — 1998. — № 4. — С. 20.

<sup>51</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 367.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же. — С. 368.

<sup>54</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 23.

<sup>55</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 368.

<sup>56</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 50.

<sup>57</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 221.

<sup>58</sup> Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 50.

<sup>59</sup> **Соколов Б.** Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид-Миф, 1996. — С. 9.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 368. См. также любопытные заключения касательно этого персонажа в кн. Галинской И. Л. «Загадки известных книг» (М., 1968).

<sup>62</sup> Там же. — С. 202.

<sup>63</sup> Там же. — С. 246.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> **Христиансен Б.** Философия искусства. — СПб., 1911. Его система строится на идее, что автономная ценность произведения искусства вырастает из глубины человеческой личности, коренясь в «волевой природе человека» (с. 20), тогда как навязанные человеку государством, образованием, модой и

т.д. суждения по своей природе гетерономны и «никогда не станут для него непосредственно ощущаемой категорической ценностью» (с. 25).

<sup>66</sup> **Булгаков М.А.** — Т. 5. — С. 132.

<sup>67</sup> Там же. — С. 212.

<sup>68</sup> Там же. — С. 353.

<sup>69</sup> Там же. — С. 352–353.

<sup>70</sup> Там же. — С. 285.

<sup>71</sup> Там же. — С. 264.

<sup>72</sup> Там же. — С. 267.

<sup>73</sup> Там же. — С. 370.

<sup>74</sup> **Булгаков М.А.** Избранная проза. — М.: Худож. литература, 1966. — С. 343.

<sup>75</sup> **Булгаков М.А.** Соч. — Т. 5. — С. 267.