

РОМАН М. А. БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА" КАК ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА, С. К. КУЛЬЮС

Исследователи творчества М. Булгакова уже отмечали наличие общего "магического тонуca" романа "Мастер и Маргарита" (в дальнейшем – "МиМ"). (1) Из поля зрения ученых ускользнуло, однако, что мы в сущности имеем дело с романом – "магическим кристаллом", каждый раз поворачивающимся к нам разными гранями, среди которых сфера собственно "магического" лишь одна из составляющих триединства магия–алхимия–масонство. То, как организовано это триединство, обнажает основные приемы организации текста всего романа как гибкой структуры, которая охотно откликается на всевозможные гипотезы и позволяет интонировать определенные ее пласты, высвечивая новые и новые грани произведения. Она отражает и механизм порождения ассоциативной цепи, первые звенья которой осознанно задаются в романе, обрстая затем разветвленной сетью явных и скрытых отсылок (так, в нашем случае на поверхности оставлены несколько общих для всех звеньев триединства ключевых знаков – буква "М", Мастер, треугольник). Создаваемая таким образом особая аура романа ощущается безошибочно, но игра организующими ее смыслами часто скрыта и зашифрована до такой степени, что создается эффект эзотерического текста, который необходимо расшифровать, подбирая соответствующие коды. Автор при этом, безусловно, рассчитывает на многослойное прочтение текста и на знание весьма специальных областей мировой культуры.

Из трех обозначенных слоев (2) глубина залегания собственно "магического" слоя наименьшая. Мотив магии задан как ранними, так и поздними заглавиями романа и его отдельных глав ("Черный маг", "Черный богослов", "Черная магия и ее разоблачение" и др.) и упоминаниями в вариантах и "каноническом" тексте гипнотизеров и чревоушителей, астрологов и магов, шарлатанов и фокусников, колдовства и волшебных мазей, чернокожикиков и алхимиков, эмпуз, мормолик и вампиров, магического глобуса и амулета с письменами, портсигара и часов с треугольником и иной магической предметности. Подготовительные материалы свидетельствуют о тщательном обдумывании демонологической линии романа (3), а также об особом внимании Булгакова к европейскому средневековью и особенно эпохе "пика панических

настроенный" перед дьяволом и – шире – к эпохе, получившей название "золотого века Сатаны" (4). Архив писателя пестрит упоминаниями Калиostro и Казановы, Герберта Аврилакского, ученого и богослова, слывшего алхимиком и астролога Нострадамуса; Пико делла Мирандолы, занимавшегося каббалистикой в последние годы жизни, и Жана Ви́ра (Иоганна Вейера), ученика Эразма Роттердамского, известного, как и Агриппа Неттесгеймский, своим заступничеством за ведьм, коих он почитал нуждающимися в защите больными жемидинами— Жана Бодена, автора знаменитых "Demonomanie des sorciers" (1580) и "Colloquium heptaplomeres", призывавшего к сожжению ведьм, и Л. Таксила, автора книги "Дьявол в XIX столетии"— автора "Истории сношений человека с дьяволом" М. Орлова и Якова Брюса, сподвижника Петра III, слывшего чародеем и чернокнижником (один из его популярных в дореволюционной России календарей был подарен М. Булгакову в мае 1935 г. О. Бокшанской) и др. (5)

Любопытны в этом отношении и пометы Булгакова на статье И. Миремского "Социальная фантастика Гофмана" (6). Известно, что Булгаков, склонный к веселым мистификациям, зачитывал цитаты из нее, выдав статью за исследование собственного творчества. Цитаты отбирались продуманно, иногда фраза дробилась на части и зачитывались те из них, которые отвечали особенностям творчества и мировоззрения и Булгакова, и Гофмана. Один из таких случаев показателен. Во фразе – "Цитируются с научной серьезностью подлинные сочинения знаменитых магов и демонолатров, которых сам Гофман знал только понаслышке. В результате к имени Гофмана прикрепляются и получают широкое хождение прозвания вроде спирит, теософ, экстатик, визионер и, наконец, просто сумасшедший", – М. Булгаков отчеркнул синим карандашом ее финальную часть, начиная со слов "к имени", акцентируя, таким образом, свои познания в области магии и демонологии, подтверждаемые в полной мере его "закатным романом".

Мотив магии, варьируясь с другими, пронизывает всю художественную ткань произведения. С первых же его страниц в виде мага предстает перед нами Волад. В ранних редакциях он назван "специалистом по белой магии" (7), в окончательном – по черной. "Магом, регентом и чародеем" назван и Коровьев. Именно с дьяволом и его свитой явственнее всего и связан магический пласт романа, в котором воспроизводится почти весь арсенал колдовских возможностей чародеев и магов, благодаря чему "Мастер и Маргарита" становится едва ли не иллюстрацией к энциклопедии чародейства. В романе

репродуцированы многочисленные чудесные возникновение и исчезновения персонажей, их плоти, части тела или тени; магические исчезновения и появления ложных контрактов, записок, многочисленных вещей и предметов — иногда в чисто цирковом, "фокусническом" или пародийном варианте (спенья сеанса черной магии, скандала на Садовой), вплоть до исчезновения целого города в финале романа. Кроме того, "МиМ" изобилует чудесными превращениями людей в животных и обратными операциями (кот перевоплощается в толстяка с кошачьей физиономией; ставшая ведьмой Наташа, подобно Цирцее, превращает в борова соседа Маргариты; голова Берлиоза становится чашей на пиршестве Сатаны, многочисленные гости которого возникают из истлевших скелетов и вновь превращаются в прах; Гелла оказывается покойницей—вампиром, происходят метаморфозы с "сатанинскими" червонцами и т.д.); перемещения персонажей со сверхъестественной скоростью (с неправдоподобной быстротой преследует нечистую силу Иван, летят на шабаш Маргарита и Наташа, в мгновение ока заброшен в Ялту Степа Лиходеев и пр.). Персонажи инферно оказываются неуязвимыми для пуль и преследований, они обладают телепатическими способностями, даром гипноза и предвидения. Так, Воланд, незримый свидетель земных дел, знает прошлое и будущее всех героев. Прорицания Воланда и его прислужников основаны как бы на априорном знании судеб и не вызывают затруднений ("Подумаешь, бином Ньютона",— говорит Коровьев, предрекая смерть буфетчику). Только в случае с Берлиозом Воланд ведет себя как маг, обнажающий свои приемы: предсказывая последнему смерть, он прибегает к особому коду, непонятному "непосвященным": "Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть — несчастье... вечер—семь..." (V, 16). Линия судьбы Берлиоза хотя и дана в трагестированной форме, имеет все признаки истинного астрологического гадания. Использование термина "дом", упоминание важнейших в астрологии планет — изменчивого Меркурия и Луны, положение которой и полнокровность или ущербность в момент рождения человека определяют всю его судьбу — свидетельствуют о знании Булгаковым механизма составления гороскопов. В расположении Меркурия во втором "доме" (число 2 в арифмомантии считается злым началом) и уходе Луны всезнающий Воланд видит роковое для Берлиоза предзнаменование. "Профану" Берлиозу оно кажется абсурдным.

Магическая аура романа усилена необычными психологическими состояниями персонажей, их галлюцинациями, вещими снами (т.е. заглядыванием в иную реальность) и, конечно, присутствием важнейшего

догмата чародейства – магического акта заключения договора с дьяволом. На омаж с ним идет Маргарита, ищет встречи с Сатаной Мастер, готовый отдать за встречу связку ключей от клиники, т. е. свободу. И, наконец, в романе представлен один из важнейших обрядов черной, "леворукой" магии – "черная месса". Ее служит сам Воланд, заменяющий традиционного в сатанинской обрядности священника–отступника (ср. упоминание его католической сутаны). Служба Дьяволу приурочена к обычному для подобных ритуалов времени – полночь пятницы, кощунственно совпадающей со "страстной пятницей". Маркированное место проведения подобных церемоний – заброшенные церкви с окверненными алтарями, место обитания летучих мышей и сов (8), заменено у Булгакова на "нехорошую квартиру" № 50. Ср. однако, наличие совы и, по-видимому, летучих мышей ("где-то слышались какие-то шорохи и что-то задело Маргариту по голове"; (V, 244) во временном жилище Воланда.

Бал Сатаны строится как ритуализированное, с нарушением сакральных запретов, кощунственное перекраивание божественной литургии, пародия на нее и одновременно на Тайную Вечерю и Страшный Суд (ср. упоминание "рева труб", суд над Берлиозом и бароном Майгелем, пересмотр судьбы Фриды). Налицо многие признаки "черной" обрядности: подмена традиционного восхваления Бога "Аллилуйя!" богохульным джазовым вариантом, ритуальные омовения кровью (дважды принимает кровавый душ Маргарита), ритуальное убийство Майгеля (его убивают демон Азazelло и – взглядом – василиск Абадонна) и, наконец, таинство дьявольской "евхаристии". Вместо крови младенца из ритуальной чаши–черепа кровь доносчика пьет и сам жрец черного искусства, и "хозяйка" Бала. Правда, за несколько мгновений до пиршества Сатаны появляется и необходимый для ритуала убиенный ребенок – "разметавший руки в луже крови", но на магическом глобусе Воланда (9).

Магический декор романа создается не только за счет "нечисти". Белым магом и экстрасенсом предстает Иешуа, предсказывающий судьбу Иуды и исцеляющий чудесным образом Пилата.

Если "магический" пласт романа, непосредственно связанный с inferнальными силами, представлен эксплицитно, то значительно более скрытой оказывается линия Мастера–мага. Она представлена в разрозненных деталях, которые при кажущейся случайности тем не менее складываются в единое целое. Ключом к этой линии служит буква М на черной шапочке Мастера, которая в контексте вышеизложенного неизменно вызывает ассоциацию с изображениями добрых духов в магии, среди которых есть и

прописная буква М (10), обозначающая, кстати, магию и в масонстве. Кроме того в окончательном тексте появление героя совпадает с 13 главой, соответствующей 13-ой букве древнееврейского алфавита. Буква М ("Мем") имеет в нем таинственное значение "женщина" и символ "превращения человека", в магическом алфавите ей придается окказиональное значение "некромантия". Нетрудно заметить, что стоящий за этим спектр смыслов легко проецируется на "сюжет" о Мастере. Вся эта "каббалистическая" подкладка (11) могла бы считаться случайной, если бы не еще несколько совпадений: упоминание в черновиках Булгакова сборника "Clavicula" (12), приписываемого Соломону, название которого отсылает к символическому изображению учения Каббалы, считающемуся "ключом" к познанию оккультных наук и неоднократно воспроизведенному в тайноведческой литературе начала века; наличие треугольника на портсигаре и часах Воланда (13) – геометрической фигуры, которая, подобно кругу, является важным элементом магических ритуалов и символизирует власть над человеческими душами, а в сочетании с магическим глобусом, этим "всевидящим оком" Воланда, покушается на символ Бога (око в треугольнике). Треугольник используется не только в обрядах, но и в магической орнаменталистике и при составлении пантаклей, призванных одним знаком передавать сокровенные смыслы. В этой связи уместно напомнить одну характерную подробность биографии самого М. Булгакова. По свидетельству Е. С. Булгаковой, у них был собственный "пантакль" с им одним известным значением, которым обозначались особые события жизни – "крест" со множеством линий, исходящих из точки перекрещивания" (14). Комментатор сделал предположение, что "знак этот означает крест" (15). Однако его описание совпадает и с эмблемой Гекаты, богини чародейства, колдовства и ночи, используемой в магической обрядности. Немаловажно, что она символизировала среди прочего неразрывную связь женского и мужского начал и "лунную" сторону жизни, а кроме того имела в подтексте и всю сопутствующую кресту символику (крестный путь, смерть, воскресение пр.), пронизывающую и весь роман "Мастер и Маргарита".

В качестве особого символа выступает и вышитая желтым шелком на черном фоне и очерченная кругом (окружностью шапочки) "геральдическая" буква М, анаграмма Мастера и одновременно анаграмма имени Булгакова. Герметика утверждала мистическую зависимость смысла слова, имени и его начертания. Истинное имя героя в романе не названо. Новое же имя его сопутствующее последнему этапу "земного" бытия – Мастер – анаграммирует

слово "смерть". Эта анаграмма организует все пространство Мастера: творчество, дар, мастерство неразрывно связаны со смертью и бессмертием, воскресением и инобытием. Знак Мастера присоединяет к этим мотивам и мотив Мастера-мага (20).

В романе даны и контуры становления Мастера-мага, ассоциирующиеся с обрядами инициации. Жизнь Мастера перед появлением Маргариты – особый тип подвижничества: выигравший сто тысяч Мастер, словно следуя некоему обету, заперся в подвальчике и ушел в мир творчества. Жесткие испытания, приведшие его к психическому заболеванию (страх, предчувствия, тоска, потеря покоя) сродни тем, которые согласно верованиям многих народов, определяют избранничество будущего колдуна, шамана, мага. Напомним в этой связи и злоключения Ивана, который выглядит потерявшим рассудок, совершающим дикие, с точки зрения непосвященных, поступки. Вместе с тем кажущаяся "безумной" экипировка бумажной иконкой (т. е. "образом" сверхъестественной реальности, знаком инобытия), его купание в Москве-реке, т.е. омовение души и тела для последующего преобразования, легко проецируемое на крещение в Иордане, – свидетельство обнаружения Бездомным иных пространств жизни, иных ее измерений, подготовка к *vita nuova*, к встрече с Учителем, Мастером.

"Мученичество" Мастера, его восхождение на Голгофу московского литературного мира не только придает трагический и очищающий характер его земной жизни, но и дарует способность совершать магические действия и ключ к тайнам бытия. В этом смысле важны несколько эпизодов. Первый — чудо встречи с Маргаритой (чудо вообще символ сверхъестественного в "естественном" течении жизни), которое может рассматриваться как "знамение" новой природы Мастера. Характерно, что в момент встречи герои оказываются в особом магическом круге: в центре Москвы, среди бела дня, когда "по Тверской улице шли тысячи людей", Маргарита выделяет именно Мастера, как и он видит только Маргариту. Оба при этом оказываются в безлюдном месте, отгороженном от "профанного" пространства. Встреча отмечена и особым магическим знаком – желтые цветы на фоне черного пальто героини: "Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам. Мы шли по кривому, скучному переулку безмолвно... И не было, вообразите, в переулке ни души" <выделено нами – И. Б., С. К., V, 136>. Необычность встречи подчеркнута тем, что при звуке голоса Маргариты "показалось, что эхо <не звук, а его "тень", отражение – И. Б., С. К.> ударило в переулке".

Обставлен как магическая церемония и момент сжигания рукописи. Она совершается в сокрытом от чужих взоров пространстве (16) при содействии огня, обязательного атрибута магического акта; при этом происходит "причащение" вином и "жертвоприношение" – сжигание рукописи, подготавливающие "новый путь" Мастера. Во время акта Мастер призывает Маргариту особой формулой с усиливающими заклинательный эффект повторами: "Приди, приди, приди!" На протяжении романа он произносит и другие заклинания — "О, боги, боги мои!"; "Гори, гори прежняя жизнь!" и "Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат". Повторенная 5 раз эта последняя фраза (в качестве финальной она была задана Мастером изначально) становится не просто композиционным приемом, но и "знаком" романа, той точкой, к которой устремлен весь ершалаимский сюжет. Есть в романе и заклинания, связанные с "негативной" магией, табуированием упоминания "нечистой силы". Ср. появление Воланда после чертыхания Берлиоза, Азazelло – после троекратного называния имени черта Мастером, судьбу Прохора Петровича, имевшего неосторожность сказать: "Черты бы меня взяли!" (У, 185) и, наконец, эпизод с Маргаритой, призвавшей Азazelло фразой: "Ах, право дьяволу бы я заложила душу..." (У, 216–217). Особый случай заклинания представляет поведение Левия Матвея, который посылая проклятия Богу – в сцене казни Иешуа – заклинал, в сущности, вмешаться дьявола и был услышан им. Есть в романе и герои, которые пытаются найти "противоядие" от злого чародейства. Так, в отличие от администраторов варьете, которые надеются запереться от потусторонних сил в "бронированной камере", безбожник Никанор Босой, напуганный нечистой силой, прибегает к испытанным средствам: он просит представителей ГПУ "окропить" помещение, крестится, призывает Бога, "истинного", "всемогущего" (17).

Погружение в мир творчества, в тайны добра и зла, жизни и смерти, сущности бытия делает еще более несомненным облик Мастера-мага, резко отличающегося от "профанного" окружения – литераторов Дома Грибоедова. Не случайно в их составе есть критик Ариман, имя которого в зороастризме совпадает с понятием лжи и зла, означает губительное начало. В религии Зороастра он антипод Ормузда, в романе Булгакова – антипод Мастера.

В отличие от Аримана, Мастер – творец, демиург, постигающий сущность мира, скрытую от непосвященных. Истинность его творчества подтверждается выбором темы – истории Иешуа и Пилата, в которой Мастер видит "вечный" сюжет, ту мировую мистерию, что призвана многократно в различных вариациях воплощаться в земном грешном бытии. Ему дано стать

истинным евангелистом, дешифровать текст истории. Подобно магу, Мастер вызывает к жизни канувшие в Лету события. Прошлое, недоступное непосредственному созерцанию, обретает под его пером новую реальность и совпадает (по свидетельству "очевидца" Воланда) с действительностью. Не случайно Мастер говорит о себе: "О как я угадал!", произнося эту фразу как заклинание. Скрытая реальность оказывается постижима с помощью искусства. Искусство же дает и понимание того, что сокровенное знание скрыто в символах (земная ипостась Иешуа, распятие, воскресение). Акт творения оказывается, таким образом, равным абсолютному знанию. Обретение ключа к "тайнам" мира вместе с тем и есть, согласно Агриппе Неттесгеймскому, причащение к "высшей магии". К высшим тайнам мира причащается и Мастер.

Художник у Булгакова – творец особого, обладающего реальностью, мира, в который вложено магическое начало его души, а творчество – магический акт навевания в души людей того, что не может быть внесено в них иным путем. Такая, вытекающая из романа концепция творчества, тождественна определению магии, которое дал знаменитый алхимик и ученый Парацельс, имя которого упоминается в черновиках писателя. Он определял магию как искусство посредством "скрытых сил" и "прямого воздействия одушевляющего начала других людей <...> производить вещи, немислимые иначе" (18). Роман Мастера и является таким ступком магической одушевляющей энергии. Он есть "магическая формула" такого уровня, что даже фрагмент ее, используемый Маргаритой ("Тьма, пришедшая со Средиземного моря...", обладает чудодейственной силой. Пытаясь узнать что-либо о судьбе Мастера, Маргарита производит магическую операцию над его вещами. Ситуация ворожбы, призывания потусторонних сил подчеркнута магической предметностью (сочетанием зеркала, "изобретения дьявола", и портрета Мастера), предшествующим гаданию вещим сном Маргариты, который как всякий вещий сон подвергается интерпретации и анализу, и многократным перечитыванием отрывка романа, в контексте гадания о суженом приобретающего характер заклинательного текста. Не случайно он оказывается "паролем" при встрече Маргариты с Азазелло. (Акт гомеопатической магии (19) появлялся в ином виде: в ранних редакциях Воланд искушал Бездомного растоптать изображение Христа на песке, вовлекая его в действие, связанное с верой, что нанесение ущерба изображению, наносит его и самому объекту изображения. (20) Ср. аналогичный пример из трагических дней мучительного умирания Булгакова: на

новый 1940 год было сделано "чучело" болезни писателя с "лишьей головой" из чернобурки Елены Сергеевны, жены Булгакова, и "расстреляно" ее сыном (21).

Магические свойства романа Мастера явлены и иначе. Во-первых, роман из тех рукописей, которые в отличие от "папок с бумагами" Дома Грибоедова "не горят", во-вторых, он становится "жизнью" для Маргариты и причиной ее преобразования, а также импульсом к метаморфозам, просиходящим с Иваном Бездомным. Встреча с Мастером ведет к мгновенному преобразению Бездомного, к осознанию им кощунственности и "чудовищности" своего предшествующего творчества, вытесняет из его сознания лже-учителя и лже-наставника Берлиоза. Знаком перерождения Ивана служит возвращение ему настоящего имени и смена ложного пути (поэзия) на истинный (история). И, наконец, роман обеспечивает Мастеру бессмертие и выход в сферу "покая" булгаковской космологии. Его предваряет необычная "ритуальная" смерть Мастера с магическим раздвоением (дух Мастера восхищен из телесной оболочки в клинике Стравинского, синхронно с этим его безжизненное тело находится в подвальчике). Преступивший границу земного бытия Мастер сохраняет могущество мага. Освобождение Понтия Пилата сопровождается последним в романе магическим актом высшего уровня: слово Мастера превращается в гром, разрушающий "скальные стены", и вызывает к жизни видение Нового Иерусалима, новой обители Пилата. Ожидающий Мастера "вечный приют" имеет земное обличье и содержит все, что было любимо Мастером в его земной жизни. Но в новом своем пристанище Мастер, по прогнозам Волада, "будет заниматься другим": его ждет путь "нового Фауста" – ученого, чародея, алхимика, создателя "нового гомункула".

И последнее. Можно говорить, очевидно, и о "магической формуле" высшего уровня – самом романе "МиМ", даровавшем бессмертие его автору, Михаилу Булгакову. Здесь уместно напомнить чрезвычайно характерное заклинание умирающего писателя, сохранившееся на полях его рукописи: "Дописать раньше, чем умереть!" (22). Жизнь Булгакова оказалась в этом смысле адекватной высшему "жертвоприношению" перед уходом в иное бытие, в реальность которого писатель, по-видимому, искренне верил (23). Факт верного предсказания года собственной смерти (ср. строку Ахматовой "И гостью страшную ты сам к себе впустил"), совпадения времени завершения романа и смертного часа заставили и исследователей, и читателей увидеть в этом некое провиденциальное событие, и послужили импульсом к созданию в русской культуре мифа о "тайне" жизни и смерти М. Булгакова.

Как и в случае с любой другой системой культурологического плана, присутствие алхимии в романе "МиМ" может быть охарактеризовано как стройное единство с набором компонентов от самых мелких деталей до всеобъемлющей концепции творчества.

В самом общем виде алхимическая идея герметизма творца может быть приложима к творчеству любого или почти любого художника, однако в булгаковском случае она обретает дополнительные черты, позволяющие считать это сближение не случайным, многое определяющим в интересующем нас романе.

Алхимическая подкладка изначально присуща жизненной позиции Булгакова-писателя, для которого при выборе пути не последним аргументом была независимость от других людей и общества в целом, по крайней мере, на стадии осуществления замыслов, творения. Художник и ученый, последние ремесленники XX века, чаще всего становились героями Булгакова. Не менее характерно и то, что соприкосновение с обществом неизменно оказывалось губительным для героев и их творений.

В своих дневниках Булгаков предстает как зоркий наблюдатель, не пропускающий ни одного сколько-нибудь заметного события общественной жизни. Это разрушает стереотип индивидуалиста, далекого от социума, образ, созданный им в последнем романе ("Я <...> обладаю чертовой странностью: схожусь с людьми туго, недоверчиво, подозрителен"). (24) Однако непосредственное вмешательство в жизнь общества Булгаков осуждает, во всяком случае, когда это касается писателей. В романе "Жизнь господина де Мольера" он упрекает своего героя за выступление против оппонентов: "Мольер совершил роковую ошибку. Забыв, что писатель ни в коем случае не должен вступать в какие-либо споры по поводу своих произведений, Мольер <...> решил напасть на своих врагов". (25)

Представление о том, что слова писателя – это дела писателя, имеет у Булгакова более широкое, нежели только метафорическое значение, обнаруживая тем самым родственность средневековой алхимической культуре, в которой слова – "ее начало и конец, все ее содержание. <...> Выход за пределы текста в границах этой культуры оказывается невозможным". (26) Средневековый алхимический текст требовал множества комментариев, изобилуя цитатами, явными и скрытыми, так что массив цитируемого

оказывается огромен. Любая попытка выхода за пределы текста была в конечном итоге возвращением к нему. "Текст стал проблемной статьей, а слово – Делом". (27) Последнее наблюдение исследователя получает косвенное подтверждение в трагедии судьбы Булгакова, слова которого неизменно воспринимались именно как дела. Описание же алхимического текста, как видим, легко отнести к роману "МиМ".

Крамольная суть алхимии, которая с момента возникновения считалась проклятой наукой, вдохновленной дьяволом, находит отражение в том, что главный герой узнает в "евангелии от дьявола" собственный роман. Образ Мастера вообще близок образу алхимика, существующему в нашем представлении. (28) Ему присущ тайный герметизм (мы так и не узнаем имени героя); Мастеру известна истина, которую он потом передает новообращенному ученику, Ивану Бездомному. (Здесь можно, кстати, найти объяснение нежеланию Мастера заниматься далее писательским ремеслом – истина уже найдена). Близок алхимическому деянию и сам способ создания романа о Понтии Пилате (как, впрочем, и романа "МиМ"). Роман Мастера – не просто некий исключительно автором созданный текст, это текст–надстройка на уже известной основе, что позволяет соотносить его с деяниями алхимиков. Как известно, любой алхимический рецепт состоял из двух начал: "традиционного, освященного авторитетом устоявшегося знания, и становящегося знания индивида". (29) Роман Мастера подразумевает в качестве начального знания евангельские тексты и в то же время, как говорит Берлиоз, "совершенно не совпадает с евангельскими рассказами" (У, 44). К алхимии восходит и способ постижения истины – ее предвидение, предварительное знание (ср. фразу Мастера: "О, как я угадал!"). Подчеркнуто "алхимическую" деталь мы находим и в описании самого процесса творения: "В печке у меня в е ч н о пылал огонь" (V, 135) <Здесь и далее разрядка наша – И. Б., С. К.>.

В широком слое средневековой алхимической культуры обнаруживаются параллели и проработки таких моментов, как преобладание в "МиМ" цветовой гаммы черный – белый – красный, что соответствует основным цветам Великого Деяния алхимиков. Более того, из названной триады в романе, как и в алхимическом процессе, доминирует черный цвет: плащи Воланда и Маргариты в сцене полета, черная шапочка Мастера, черное пальто Маргариты в сцене встречи с ним, черный кот, черное трико Азазелло, черные очки Абадонны и т.д. Описание физической смерти главных героев "МиМ" сменяется их воскрешением для истинной жизни, что сопоставимо с практикой Алхимиков, У

которых вещества (и обозначающие их символы) теряли свой первоначальный облик во имя обретения истинной сути, возрождения к подлинному существованию. Интересно, что мотив духовного возрождения, или истинного рождения распространяется на образ Ивана Бездомного, который умирает как поэт и рождается как ученик Мастера. Воскрешение главных героев смыкается с алхимической концепцией жизни после смерти, тогда как христианская предполагает только духовную жизнь, с отказом от плоти. (30).

Мастер изображен в романе не только как алхимик, но и как объект алхимического процесса (т. е. как деяние автора МиМ): он проходит в романе 12 стадий, так же как в пределах 12 операций разыгрывается алхимический миф. Назовем эти стадии: 1. Жизнь до начала творчества, работа в музее; 2. Толчок к перемене – выигрыш 100 тысяч рублей; 3. Смена жилья. 4. Начало работы над романом; 5. Встреча с Маргаритой; 6. Окончание романа и попытка опубликовать его; 7. Реакция на роман – уничтожительные статьи, вызывающие у Мастера страх и душевное расстройство; 8. Сожжение романа; 9. Ночной арест; 10. Возвращение в Москву и приход в клинику Стравинского; 11. Извлечение из сумасшедшего дома во время бала Сатаны; 12. Смерть и обретение вечного приюта. В рамках алхимического пласта может быть истолковано и само название романа с его подчеркнутым двуначалием, которое можно трактовать как начала женское и мужское; безымянное и наделенное "мифологичным" именем (ср. хотя бы название одного из первых фундаментальных трудов по алхимии - "Margarita philosophica", 1503); противоречивые и единые, начинающиеся почеркнуто с одной и той же буквы имени. Название можно отождествить с двуполым философским камнем, синонимом истины.

Алхимия не только охватывает всю композицию романа, но выходит и за рамки текста, отражаясь в замыслах Булгакова. И детали, и обобщения высвечиваются особым светом, если учесть, что определенный алхимический "настрой" легко прослеживается в выписках из рукописей и других материалах к роману. Большинство записей оккультного характера относится к магическому пласту романа, но некоторые определенно связаны с алхимией, причем в сознании Булгакова алхимический и магический уровни часто существуют недифференцированно, как разные обозначения одного и того же оккультного начала.

Так, непосредственно к алхимии относится дважды упомянутый в выписках философский камень (второй раз – в длинном списке, где среди

прочего встречаются Магия и Алхимия – предположительно, это перечень словарных статей, нужных писателю для работы). Слово "Алхимия" встречается в перечислении "Шарлатаны, Шаманы, Алхимики". (31) Из имен известных алхимиков Булгаков упоминает Калиостро (32), приводя даты его жизни и смерти, место рождения и полное имя, причем слово Калиостро подчеркнуто тремя чертами. Рядом названы имена двух алхимиков, тесно связанных биографически: Михаил Седзивой (Сендивогий) и вызволенный им из темницы Сетон (Александр Сетоний Космополит) (33), один из немногих, кому молва приписывала обладание философским камнем.

Здесь же дана характеристика господина Жака, который в окончательной редакции романа делает на балу предложение Наташе. В черновиках приводится его полное имя со следующим описанием: "Г-н Жак ле-Кер Jacques le Coeur (1400—1456). Фальшивомонетчик, алхимик и государственный изменник. Интереснейшая личность. Отравил королевскую любовницу мадемуазель <далее зачеркнуто – И. Б., С. К.> Агнесса Сорель 1409 – 1450". (34) В окончательном тексте рекомендация Коровьева почти повторяет эту характеристику, едва заметно смещая акцент, вследствие чего занятия алхимией оказываются на противоположном преступлений полюсе: "Рекомендую вам, королева, один из интереснейших мужчин! Убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, и о очень недурной алхимик. Прославился тем, – шепнул на ухо Маргарите Коровьев, – что отравил королевскую любовницу" (У, 257).

Кроме того, в окончательном тексте романа в сцене бала упомянуты "император Рудольф, чародей и алхимик" (У, 261), т.е. Рудольф II Габсбургский (1552 – 1612), и повешенный безымянный алхимик.

Один из перечней в подготовительных материалах так же, без какого бы то ни было деления на магов и алхимиков, содержит имена Дельрио, автора трактата "Контраверсы и магические изыскания" (1611), известного алхимика Раймонда Луллия (у Булгакова – Люль) и Батая, автора книги "Дьявол в XIX веке" (D-g Bataille - псевдоним Лео Таксиля, Булгаков транскрибирует его как Ботайль).

Алхимия интересовала Булгакова и как самостоятельное явление культуры, и как одна из составляющих эпохи средневековья. В подготовительных заметках средние века выделены в особый абзац и названы на пяти языках, как если бы писатель пробовал их на слух. Он обрамляет средневековье хронологически – "476 по Р.Х. и 1492" – и поясняет: "от падения

Зап<адной> Римской империи до открытия Америки". В конце называет источник: "Historia medis aevi" и автора: Целлариус/Келлер+ 1631". (35)

Трудно с абсолютной уверенностью говорить о том, что интерес к средним векам подводит Булгакова к сознательному усвоению и использованию в его последнем романе алхимической концепции мира, круг его чтения по данной проблеме почти не известен, и мы располагаем лишь отдельными названиями книг утраченной булгаковской библиотеки. Однако несомненно, что он изучал эту эпоху пристально и заинтересованно, несомненно и то, что его концепция мира, творчества и ответственности автора за свое творение во многом совпадает с аналогичной концепцией, существовавшей в рамках алхимии как особой культуры.

Важное значение имеет идея богоравности, которую исповедовали алхимики. Поскольку христианская концепция мира как изделия (Лактанций, IV в.) предполагает законченность, изготовленность этого мира, то алхимик, занятый сотворением собственного космоса, т.е. пытающийся создать новый вариант бытия, уподобляет себя Богу, а стало быть, впадает в ересь. Итак, сам акт творения, который есть высшая и единственная суть художника, — это акт еретический. Возможно, в многократно подвергавшейся истолкованиям исследователей фразе Левия Матвея, что Мастер не заслужил света, а заслужил покой, учтена именно эта сторона его жизни. В попытке уподобиться Богу он пробился к истине ("О, как я угадал!" — говорит Мастер, хотя правильность его догадки подтверждает не Бог, а дьявол), более того, мир, созданный им, существует, и Мастеру даже предоставлена возможность в последний раз выступить в роли демиурга. Мы имеем в виду момент, когда именно Мастер одним словом отпускает на свободу Понтия Пилата, которого Волад, обращаясь к Мастеру, называет "выдуманный вами герой" (V, 371). Здесь Мастер действует, словно сообразуясь с Иешуа: "Согласись, что перерезать волосок <на котором подвешена жизнь — И. Б., С. К.> уж наверное может лишь тот, кто подвесил?" (V, 28).

Булгаков последователен в своей концепции: завершить сотворение собственного мира Мастера вдохновляет опять-таки дьявол, покровитель алхимии. С другой стороны, такой финал, являясь деянием и н о г о Мастера, уже переступившего границу, отделяющую жизнь от смерти, уравнивает его с богом. Свидетельством тому — факт, что судьбу Пилата Мастер решает именно так, как задумал Иешуа. Конец судьбы Пилата возникает в романе в снах Пилата (которого можно считать учеником, вернее, выучеником Иешуа) и Ивана

Бездомного, ученика Мастера, стало быть, тоже алхимика, отвергающего ложное знание во имя истинного. И хотя в первом приближении его путь от поэзии к истории оказывается противоположно направленным пути Мастера, сменившего работу в музее на литературное творчество, однако правильность избранного им пути подтверждается тем, что он, как в свое время Мастер, "угадывает" истину (во сне). Справедливость его догадки, интуитивного знания подчеркнута дважды. Во-первых, Иван намерен писать продолжение романа и получает на это благословение Мастера. Именно как продолжение романа можно определить встречу Иешуа и Понтия Пилата во сне Бездомного. Иван таким образом становится преемником и Мастера-автора написанного романа, и Мастера, находящегося уже в потустороннем мире. Ведь сон Бездомного представляет собой подлинное завершение судьбы Пилата, оставленного Мастером в тот момент, когда он бежит по лунному лучу на встречу с Иешуа. Во-вторых, сон Бездомного заканчивается все той же магической формулой "пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат", которая повторена в тексте "МиМ" пять раз. Эта фраза, которая должна была завершить (и завершила) роман, написанный Мастером, а теперь продолженный его учеником и заверченный автором, обретает в романе дополнительное значение – она служит показателем авторства.

Двойственность, пронизывающая роман (исследователи указывали на наличие симметрии в композиции "МиМ": вечер в Доме Грибоедова – бал Сатаны, сеанс в Варьете – ссанс в театре валютчиков во сне Босого, первая встреча главных героев – встреча Иуды с Низой и т.д.) заставляет вспомнить о двойственности как основе средневековой культуры вообще (36) и важнейшем свойстве алхимии в частности. Алхимический рецепт прочитывался одновременно как словесная формула вполне реального химического процесса и как священнодействие; алхимия выделяла два способа добывания золота: аурификацию, действительное золотоделие, которым были заняты философы-маги, и аурификацию, подделку, выполнявшуюся чуждыми магии ремесленниками. Само алхимическое мышление – это мышление антитезами. И антитетичность, которая является одной из основных характеристик романа "МиМ", задана уже в эпиграфе. Двойственность мира, построенного Булгаковым, объясняется прежде всего тем, что им управляют одновременно Иешуа и Воланд, лишенные самостоятельности относительно друг друга, составляющие вместе единое целое (ср. всемогущество дьявола в алхимии, равное всемогуществу Бога).

Удвоение ситуаций и мотивов (в магическом пласте оно отражается в таком композиционном принципе, как зеркальность) в большинстве случаев ведет к выявлению двух смыслов – прямого и символического. Судьбы Иешуа и Мастера, Майгеля и Иуды, Левия Матвея и Ивана Бездомного, изображения Москвы и Ершалаима, существуя попарно, придают соответствующим чертам облика, поворотам судьбы, свойствам характера значение вечных, неизменных во времени. Следует особо отметить случаи, когда повтор элемента текста являет собой его сниженный, зачастую пародийный смысл. (Автопародия вообще становится одним из структуроформирующих принципов романа.) Как в алхимии, где физическое умерщвление означало химическое пробуждение, так и в романе смерть означает, как уже сказано, духовное возрождение, очищение, пробуждение в истинной сущности. Однако примеры подлинного возрождения имеют и пародийные соответствия. Именно таково воскрешение Варенухи, который становится вампиром, а затем ему даруется новая жизнь, где он "очистился" от вранья и грубости (но только по телефону). Тот же смысл имеет "воскрешение" во сне Босого актера Куролесова, который падает замертво, играя роль Барона в "Скупом рыцаре" Пушкина. Невежественный Босой не понимает условности театра, с его точки зрения, умерев и воскреснув тут же, у него на глазах, Куролесов делается нормальным человеком, избавившимся от скупости и бессердечности. К этому же ряду относится игровое "воскрешение" Бегемота во время облавы в квартире № 50.

Удваиваются мотивы отрезанной головы (Берлиоз – Бенгальский), "крещения" (Маргарита и Бездомный); нож, украденный Левием Матвеем, упоминают в истории с Торгсином; удваиваются сны (Понтий Пилат и Иван Бездомный); собаки (Банга и Тузбубен). Удваиваются вещи с антитетическими признаками: траурный плащ Волаанда, подбитый огненной материей, отсылает к белому плащу с кровавым подбоем Понтия Пилата. Принцип двойственности распространяется на весь роман в целом, вплоть до непроясненной Булгаковым смерти главных героев. И Мастер, и Маргарита умирают дважды: вместе – в подвальчике, затем Мастер – в клинике Стравинского, а Маргарита у себя в особняке. Но тела их, несмотря на тщательность разработанной Азазелло операции, так и не находят. Наконец удвоен и мотив авторства. У ершалаимской истории в романе два автора – Волаанд и Мастер (в конце к ним добавляется Иван Бездомный), судя по повторению ключевой фразы "конца романа". У самого романа **МиМ** тоже обнаруживается пародийное удвоение: в клинике Иван

рассказывает Мастеру "вчерашнюю историю на Патриарших прудах" (V, 131), становясь, таким образом, вторым, помимо Булгакова, ее автором.

Нет сомнений, что придавая автобиографическому герою черты алхимика-духотворца, Булгаков сближает сам процесс творчества с алхимическим деянием, а значит, эта характеристика творчества приложима и к его собственному произведению.

Здесь уместно вспомнить о том, что М. Булгаков нередко обставлял свое творчество атмосферой тайны, мистификациями, заставлял слушателей на читках "МиМ" угадывать истинное лицо персонажей. Двадцатые годы в булгаковском кругу вообще были отмечены "разогретым" восприятием всякого рода оккультных наук, в том числе и массовыми занятиями оккультизмом. У него самого есть фельетон "Спиритический сеанс" (1922), где в сатирических тонах описывается мистическое действо в московской квартире. Об одной из мистификаций Булгакова, связанных с таким же сеансом, рассказывает в воспоминаниях его вторая жена, Л. Е. Белозерская-Булгакова. (37) По воспоминаниям М. С. Волошиной, в 1925 году Булгаков с Волошиным в Коктебеле "много говорили об антропософии, мистических курьезах <...>". (38) Все это приводит мемуаристов и исследователей к выводу о несерьезном отношении писателя к оккультизму. Однако в действительности дело обстояло, разумеется, сложнее. В пьесе Мольер ("Кабала святош") впервые появляются элементы "черной мессы" (епископ в рогатой митре, крестит обратным крестом), что позволяет связать серьезное восприятие магии Булгаковым с обращением к биографии Мольера, которая содержала несколько загадок, в том числе и загадочную смерть. Это тем более интересно для нашей темы, что судьбу французского комедиографа в рамках проблемы "художник – власть" Булгаков проецировал на самого себя. Уместно вспомнить в этой связи и о курьезном отзыве А. Н. Тихонова, редактора серии "ЖЗЛ", на роман "Жизнь господина де Мольера". (39)

Из фактов культурного фона нужно упомянуть литературно-художественный кружок "Artifex", созданный в 1919 г. и просуществовавший под этим названием до 1922 г. Описание кружка, о котором М. Булгаков скорее всего знал, поскольку в его состав входил один из его приятелей, С. Шервинский, дает представление об элементах оккультной культуры, рассеянных в обществе того времени: "Основной задачей кружка было усовершенствование словесного мастерства каждого из членов "братства" (40), как еще именовали свой кружок его участники. Во главе "братства" стоял "главный мастер", который направлял

всю работу <...> Кроме членов кружка имелись "друзья братства". <...> Заседания "братства" не должны были предаваться гласности". (41)

Ставшее названием кружка слово "Artifex", в переводе "искусник", ремесленник, мастер-искусник" широко употреблялось в алхимии, которая считалась "ремеслом, доведенным до искусства, и в то же время наукой, доступной детям истины". (42)

Алхимический подтекст в истории кружка – опыты со словом, совершенствование мастерства, поиски совершенства – явно сочетается с другим культурным пластом, который можно обозначить как масонство. В этом обстоятельстве тоже можно усмотреть глубокое знание М. Булгаковым средневековой культуры, где алхимия и масонство тесно переплетались. Кроме роднящего их герметизма, в "МиМ" присутствуют некоторые общие для них символы (треугольник, само обозначение Мастер), общими для них являются проблемы гомункула и философского камня, упомянутые в романе и одинаково интересовавшие и алхимиков и масонов (розенкрейцеров).

В заключение можно отметить важную особенность творческого метода М. Булгакова. Его художественный мир строится подобно калейдоскопу, где из одних и тех же осколков разноцветного стекла складываются различные орнаменты. Точно так же произведения М. Булгакова и в особенности роман "МиМ" дают исследователю множество ключей к самым разным интерпретациям текстов, причем все они имеют равные права на существование, что и создает многосложность и многоплановость творений писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Г а с п а р о в Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Даугава. – 1988. – №№ 10–12. К у ш л и н а О., С м и р н о в И. Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С.285–303.

2. В настоящей работе рассматриваются лишь две составляющие: магия и алхимия. Все ссылки на роман производятся с указанием тома и страницы в тексте статьи в скобках по изд.: Б у л г а к о в М. А. Собр.соч. в 5-ти тт. – Т.5. – М., 1990.

3. М. Чудакова указала, что один из персонажей ранних редакций, Феся, предтеча Мастера, был "специалистом по демомании" (Ч у д а к о в а М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988. – С.309, 377–378).
4. См.: Л о т м а н Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Тр. по знак. системам. XX. – Тарту, 1988. – С.102–110.
5. См. хотя бы: РО ГБЛ. Ф. 562, к.6, ед.хр. 1 и к.8, ед.хр. 1.
6. РО ГБЛ. Ф.562, к.23, ед.хр. 2, л.29 об.
7. РО ГБЛ. Ф. 562. Ш ред. с. 108. М.Золотоносков вообще утверждает, что Воланд не столько Сатана, сколько "салонный маг" (З о л о т о н о с о в М. "Мастер и Маргарита": еврейские тайны // Час пик. – 1991. – № 19. – С.10)
8. См.: Ф р е з е р Дж. Дж. Золотая ветвь. – М., 1986. – С.57–58. Man, myth and magic. - N-Y, 1970.
9. О других сторонах "черной массы" см.: К у ш л и н а О., С м и р н о в И. Ук. соч. – С.286–290.
10. Древняя высшая магия. Теория и практические формулы. – СПб., 1910. – С.54.
11. М. Золотоносков склонен возводить к каббалистике и число дач в Перельгино, соответствующее 22 буквам древнееврейского алфавита (З о л о т о н о с о в М. Ук.соч. – С.10).
12. РО ГБЛ. Ф. 562, к.8, ед.хр. 1, л.35.
13. Треугольник острием вверх означает победу добра, острием вниз – зла. Неопределенность его расположения на "вещах" Воланда согласуется с эпиграфом романа и нетрадиционностью облика Владыки Ада.
14. Дневник Елены Булгаковой. – М., 1990. – С.379.
15. Ср. псевдонимы раннего Булгакова: Эм (т.е. буква М – И. Б., С. К.), Незнакомец, Маг, М. Неизвестный.
16. "Магическим кругом" в данном случае оказывается подвальный Мастер (в 1 главе магический круг – опустевшая вдруг аллея парка, в клинике-тюрьме Стравинского – опоясывающий здание балкон с окнами из небьющегося стекла, в варьете это круг в чистом виде – арена цирка).
17. Знаменателен в этом смысле интерес Булгакова к сб. "Clavicula", а также к сб. "Grimoires of Honorius", состоящему из заклинаний и заговоров от злого чародейства (см.: РО ГБЛ. Ф.562, к.8, ед.хр.1, л.35).
18. Цит. по кн.: Р а б н о в и ч В. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М., 1979. – С.232.
19. Ср.: Ф р е з е р. Ук.соч. Гл.Ш.

20. Булгаков М. Копыто инженера // Памир. – 1984. – № 7. – С.50–51.

21. Дневник Елены Булгаковой. – С.287.

22. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983. – С.289 (ср. это "провиденциальное" заклинание с шуточно-игровыми: так, например, посвящая Елену Сергеевну в замысел пьесы о Мольере, Булгаков "стал проверять двери, шептать заклинания, оглядываться" (Чудакова М. С.327).

23. Ср.: "Мне мерещится иногда, что смерть – продолжение жизни. Мы только не можем себе представить, как это происходит. Но как-то происходит (Там же. – 479)— обращение к Е. Булгаковой "звезда моя, сиявшая всегда в моей земной жизни" (Дневник Елены Булгаковой. С.292), предположение, что покойная мать знает о судьбе детей (Чудакова М. Архив М. А. Булгакова // Зап. отдела рукописей. – Вып. 37. – М., 1976. – С.103 и др.

24. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – М., 1973. – С.560.

25. Булгаков М. Жизнь господина де Мольера // Собр. соч. в 5 т. – Т. 4. – М., 1990.

26. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М., 1979. – С.269.

27. Там же.

28. Еще один герой "МиМ" может быть представлен в контексте алхимической культуры – Воланд. Однако, за неимением возможности подробно изложить эту линию в рамках статьи, мы ограничимся причастностью к алхимии Мастера и самого М. Булгакова.

29. Рабинович В. Л. Алхимия... С.67.

30. Модификация этой концепции (напр., у Д. Мережковского, Н. Федорова и его последователей), согласно которой плоть воскрешается вместе с душой, была чужда М. Булгакову— проблема смерти и посмертного бытия восходит к традициям западноевропейского романтизма. См. об этом также: The Way Down and out The Occult in Symbolist Literature by John Senior. - New York, 1959.

31. РО ГБЛ. Ф. 562, к.8, ед.хр. 1, л.39.

32. Там же, л.34.

33. Там же, л.42.

34. Там же, л. 43.

35. РО ГБЛ.Ф. 562, к.6, ед.хр. 1, л.36.

36. См. об этом: Хейзинга Й. Осень средневековья. М.,– 1988.

37. Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. – М., 1990. – С.127.

38. См. об этом: Чудакова М. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. // Памятники культуры. Новые открытия. – М., 1977. – С.99.

39. В близком к тексту рецензии пересказе Булгаков писал: "Рассказчик мой <...> назван развязным молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину, обладает оккультными способностями". (Цит. по: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988. – С.373).

40. В доказательство неединичности подобного факта можно вспомнить группу "Серационовы братья", которая, правда, не засекречивала своих заседаний, но точно так же, как и "Artifex", числила в своем составе и действительных членов, "братьев", и друзей группы.

41. ЦГАЛИ. Ф. 2493, оп.1.

42. Рабинович В.Л. Алхимия... С.21.