

В.П. КРЮЧКОВ

**РУССКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА:
М. БУЛГАКОВ, Л. АНДРЕЕВ,
Б. ПИЛЬНЯК, Е. ЗАМЯТИН**

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. Чернышевского

УДК 373.167.1:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Крючков В.П.

Русская литература XX века: М. Булгаков, Л. Андреев, Б. Пильняк, Е. Замятин: Учебное пособие. Саратов, 2017. - 178 с.

Настоящее учебное пособие адресовано студентам направления «Специальное (дефектологическое) образование», изучающим дисциплину «Литература с основами литературоведения», и включает монографические главы, посвященные творчеству классических авторов отечественной литературы XX века. В пособие включены анализы текстов различной тематической, жанровой направленности, что дает возможность студентам закрепить навыки работы с художественным текстом в различных его жанрово-стилистических разновидностях.

В пособии содержится анализ повестей "Иуда Искариот" Л.Н. Андреева и "Повести непогашенной луны" Б.А. Пильняка, романов "Мы" Е.И. Замятина и "Мастер и Маргарита" М.А. Булгакова – произведений со сложной, драматичной судьбой, и поныне вызывающих неоднозначное к себе отношение.

Рецензент

доктор филологических наук, зав. кафедрой начального языкового
и литературного образования факультета психолого-педагогического
и специального образования СГУ им. Н.Г. Чернышевского
Л.И. Черемисинова

УДК 373.167.1:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

© Крючков В.П., 2017 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ А Н Д Р Е Е В

Биография.....	5
ПОВЕСТЬ "ИУДА ИСКАРИОТ": ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВАНГЕЛЬСКОГО СЮЖЕТА	
Иуда - загадка Евангелия.....	7
Повесть "Иуда Искариот" в оценках критики	11
"И другие..." в повести.....	14
Образ Иисуса, или Смеялся ли Христос?.....	18
Иуда Искариот в изображении Л. Андреева, андреевская концепция человека.....	22
Финал и его прочтение.....	29
"Интуиция" и "психологические смыслы" в "Иуде Искариоте" Л. Андреева и "Иуде Искариоте – апостоле-предателе" С. Булгакова.....	31
Иуда и Иисус Христос в рассказе Ю. Нагибина "Любимый ученик".....	37
Вопросы.....	38
Список литературы.....	39

ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ З А М Я Т И Н

Биография.....	42
РОМАН "МЫ": "КВАДРАТНАЯ ГАРМОНИЯ" ИЛИ ДИСГАРМОНИЧНЫЙ ИКС?	
Название. Жанр. Сюжет. Композиция. Конфликт.....	49
"Имя" (номер) героя как его психологическая характеристика.....	60
Христианская символика. Числовая символика в романе.....	67
Художественная деталь в романе	70
Цвет в романе, зримость, живописность романа.....	73
Импрессионистичность романа.....	76
Экспрессионистичность как средство создания психологической напряженности в романе	77
Различные "коды" прочтения романа. Современность романа.....	79
Вопросы.....	81
Список литературы.....	82

БОРИС АНДРЕЕВИЧ П и л ь н я к

Биография	85
"МЫСЛЬ" И "РИСУНОК" В "ПОВЕСТИ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ"	
История создания и история публикации	89

О символике названия, о точке зрения автора-повествователя в повести.....	93
Композиция, расстановка образов.....	97
Основные мотивы, их двойственность.....	99
Принципы создания портрета, "противоречия" в портрете Гаврилова.....	102
Принцип повтора как особенность поэтики повести.....	104
Интерпретация финала.....	105
Символика цвета в повести.....	107
"Повесть непогашенной луны" в контексте творчества Б. Пильняка.....	109
Вопросы.....	110
Список литературы.....	110

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ

Биография.....	113
"Люди как люди" в романе "Мастер и Маргарита"	
От "Великого канцлера" к "Мастеру и Маргарите".....	118
Поэтика заглавия. Жанр. "Мастер и Маргарита" как двойной роман.....	121
Иешуа Га-Ноцри и Мастер.....	128
Иван Бездомный, ставший Иваном Николаевичем Поньревым.....	137
Эпиграф к роману. Необычный дьявол.....	139
За что наказан М.А. Берлиоз? Композитор Берлиоз и М.А. Берлиоз.....	145
Понтий Пилат: "преступление", "наказание", "прощение".....	150
Почему Мастер "не заслужил света"?.....	152
"Покой", "свобода", "бездна" в финале романа.....	159
"Мастер и Маргарита" М.А. Булгакова и "Божественная комедия" Данте.....	167
И вновь о загадке Фиолетового рыцаря.....	172
Вопросы.....	174
Список литературы.....	175

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ (1871 - 1919)

"По действию на умы читателей среди современных русских писателей нет ему равных... Они никого не заразили; он заражает всех. Хорошо это или дурно, но это так, и нельзя с этим не считаться критике".
Д.С. Мережковский¹

БИОГРАФИЯ

Л.Н. Андреев - прозаик, драматург, публицист - одна из самых ярких фигур в русской литературе начала XX века. Родился в семье землемера Николая Ивановича Андреева и Анастасии Николаевны (урожденной Пацковской, дочери разорившегося польского помещика). Уже в Орловской классической гимназии, где он учился с 1882 по 1891 годы, проявились его литературные способности, в эти годы он много читал русских и зарубежных писателей (А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Я. Молешотта, Ч. Дарвина, М. Нордау). В 1889 году умирает отец, и семья начинает бедствовать.

В 1891 году Л. Андреев становится студентом юридического факультета Петербургского университета, откуда был исключен в 1893 году за неуплату обучения; переводится в Московский университет. В 1894 году предпринимает вторую попытку самоубийства, первая была связана с несчастной любовью (май 1889). По окончании университета (1897) становится помощником присяжного поверенного Московского судебного округа. Одновременно сотрудничает в газетах "Московский вестник", "Курьер".

Первые его опубликованные рассказы - "В холоде и золоте" (1892), "Баргамот и Гараська" (1898) и другие. В 1901 году вышел первый сборник писателя "Рассказы" с авторским посвящением М. Горькому, переиздававшийся 9 раз и вызвавший положительные отклики Л. Толстого, А. Чехова и других современников.

Л.Н. Андреев был поэтической, романтической, эмоционально-импульсивной натурой, был оригинальным и противоречивым художником-мыслителем, создавшим свой неповторимый художественный мир. И еще одно его неотъемлемое качество - нетерпимость к догмам, самостоятельность и свобода мышления, - еретичество. Оно проявлялось и в творчестве - в выборе сюжетов, тем, персонажей, в их трактовке, и в жизни - в поведении, отношениях с близкими, друзьями. Л.Н. Андреев легко узнается в следующем его страстном монологе: *"Ненавижу субъектов, которые не ходят по солнечной стороне улицы из боязни, что у них загорит лицо или выцветет пиджак, - ненавижу всех, кто из побуждений догматических препятствует свободной, капризной игре своего внутреннего "я"* (Из очерка М. Горького "Леонид Андреев").

В 1902 году Л. Андреев женится на Александре Михайловне Велигор-

¹Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. - М., 1991. С. 18

ской, ранняя смерть которой, после рождения второго сына Даниила в 1906 году, переживалась Леонидом Андреевым чрезвычайно тяжело. Следствием этого переживания стали пессимизм и безысходность, отразившиеся в произведениях 1906 - 1908 годов, в том числе и в "Иуде Искариоте".

В начале 1900-х годов Леонид Андреев, пожалуй, самый известный, скандальный писатель в стране. В эти годы появляются рассказы "Бездна", "В тумане", "Мысль" (1902), "Жизнь Василия Фивейского" (1903), "Красный смех" (1905), "Губернатор" (1906), "Тьма" (1907), "Рассказ о семи повешенных" (1908) и другие. Писатель активно участвует в первой русской революции 1905 - 1907 годов. Впоследствии от революции отходит.

В 1908 году происходит разрыв с М. Горьким после нескольких лет дружбы, взаимного интереса к творчеству друг друга. Впоследствии М. Горький написал очерк о Леониде Андрееве - один из лучших в русской мемуаристике, в котором есть такие строки:

"В Москве... кто-то познакомил меня с Л. Андреевым. Одетый в старенькое пальто-тулупчик, в мохнатой бараньей шапке набекрень, он напоминал молодого актера украинской труппы. Красивое лицо его показалось мне малоподвижным, но пристальный взгляд темных глаз светился той улыбкой, которая так хорошо сияла в его рассказах и фельетонах. Не помню его слов, но они были необычны, и необычен был строй возбужденной речи. Говорил он торопливо, глуховатым, бухающим голосом, простуженно кашляя, немножко захлебываясь словами и однообразно размахивая рукой - точно дирижировал. Мне показалось, что это здоровый, неземно веселый человек, способный жить посмеиваясь над невзгодами бытия...

Леонид Николаевич был талантлив по природе своей, органически талантлив, его интуиция была изумительно чутка. Во всем, что касалось темных сторон жизни, противоречий в душе человека, брожений в области инстинктов, - он был жутко догадлив".

Л. Андреев - автор повестей "Иуда Искариот" (1907), "Мои записки" (1908), "Иго войны" (1916); романов "Сашка Жигулев" (1911), "Дневник Сатаны" (1919, опубл. 1921).

Леониду Андрееву принадлежат также пьесы "К звездам" (1906), "Савва" (1906), "Жизнь Человека" (1907), "Царь-Голод", "Черные маски", "Дни нашей жизни" (1908), "Анатэма", "Анфиса" (1909), "Океан" (1910), "Профессор Сторицын", "Екатерина Ивановна" (1912), "Тот, кто получает пощечины" (пост. 1915, изд. 1916), "Собачий вальс" (1916), "Реквием" (1917).

Февральскую революцию Л. Андреев принял. К Октябрьской революции отнесся отрицательно. В русских событиях 1917 года он видит не революцию с ее очистительным началом, но бунт с его стихийностью, насилием: в восприятии Андреева, большевики *"убили религию революции... Пришел Николай Угодник к болящему (сам с сиянием), болящему не помог, а золотые часы украл... Ясно, что там, где святые воруют, там Бог не живет. И ушел Бог из револю-*

ции, и перестала она быть религией для мира"¹.

Умер Л.Н. Андреев в Финляндии, по сути в эмиграции, в 1919 году. В 1956 году перезахоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища в Петербурге.

Свой литературный портрет Л.Н. Андреева - "единственного друга среди литераторов" - М. Горький завершил словами, которые нельзя не признать справедливыми: " Он был таков, каким хотел и умел быть - человеком редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественным в своих поисках истины".

ПОВЕСТЬ "ИУДА ИСКАРИОТ": ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВАНГЕЛЬСКОГО СЮЖЕТА

"Иуда своим присутствием около Христа вносит в историю страстей Христовых непонятность"; "Нам оставляется здесь лишь интуиция и психологический смысл".

С.Н. Булгаков²

1. *Иуда - загадка Евангелия; 2. Повесть "Иуда Искариот" в оценках критики;*
3. *"И другие..." в повести; 4. Образ Иисуса в повести, или Смеялся ли Христос?;*
5. *Иуда Искариот в изображении Л. Андреева, андреевская концепция человека;*
6. **ФИНАЛ И ЕГО ПРОЧТЕНИЕ;** 7. *"Интуиция" и "психологические смыслы" в "Иуде Искариоте" Л. Андреева и "Иуде Искариоте - апостоле-предателе" С. Булгакова. 8. Иуда и Иисус Христос в рассказе Ю. Нагибина "Любимый ученик".*

1. Иуда - загадка Евангелия

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона - одном из самых авторитетных справочных дореволюционных изданий - об Иуде сообщается: "Иуда Искариот - один из 12 апостолов, предавший своего Учителя. Свое прозвище он получил от г. Кериофа, из которого был родом (Иш-Кериоф - человек из Кериофа); впрочем, мнения в этом отношении расходятся. Во всяком случае он был единственным иудеем среди апостолов, которые все были галилеяне <...> В обществе апостолов он заведовал их кассой, из которой скоро начал похищать деньги, и затем, обманувшись в надежде, что Иисус Христос явится основателем великого земного царства, в котором все иудеи будут князьями и утопать в роскоши и богатстве, он продал своего Учителя за 30 сребреников (или сиклей: 3080 к. = 24 р. зол.), но от угрызений совести повесился. Немало было попыток разгадать его переход от апостольства к предательству..."³

¹ Цит. по: *Михеичева Е.А.* Художественный мир Леонида Леонова // Литература в школе. 1998. № 5. С. 46.

² Булгаков С.Н. Иуда Искариот – апостол-предатель // Булгаков С.Н. Труды по Троичности. М.: ОГИ, 2001. С. 182, 196.

³ *А.Л. Иуда Искариот // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. - Лейпциг - СПб: Изд. Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, 1890-1907. - Т. 26. 1894. - С. 766-767; См. также: <http://infolio.asf.ru/Sprav/Brokgaus/1/1867.htm>*

В представлении человечества Иуда стал символом самого черного предательства. Многие выдающиеся произведения мировой литературы, прежде всего "Божественная комедия" Данте Алигьери, закрепили эту "славу" за Иудой. У Данте Иуда, вместе с другими предателями (Брутом и Кассием, предавшими императора Цезаря в Древнем Риме) находится в самом ужасном месте Ада - в одной из трех пастей Люцифера: то, что было совершено Иудой, не позволило поместить его ни в какой из кругов Ада, так как это было бы для него слишком малым наказанием:

*Переднему [Иуде - В.К.] не зубы так страшны,
Как ногти были, всё одну и ту же
Сдирающие кожу со спины.
"Тот, наверну, страдающий всех хуже, -
Промолвил вождь, - Иуда Искарьот;
Внутри головой и пятками наруже"¹.*

"Канонический" образ Иуды, представление о нравственной сути его черного злодейства закреплялось в сознании человечества на протяжении многих столетий. И в XIX веке А.С. Пушкин вновь заклеил предательство "всемирного врага", саму идею предательства в стихотворении 1836 года "Подражание итальянскому":

*Как с древа сорвался предатель ученик,
Дьявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прियाли с хохотом всемирного врага
И шумно понесли к проклятому владыке,
И сатана, привстав, с веселием на лике
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа².*

Однако в XIX и в XX веках, в условиях общего процесса дехристианизации культуры, в мировой литературе и искусстве явственно обозначилась новая тенденция - постигнуть мотивы, проникнуть в психологию евангельских персонажей, напитать их "кровью и плотью мира" (Л. Андреев). А это, в свою очередь, привело к нетрадиционному толкованию канонических библейских сюжетов и образов. Переосмыслению подвергся и образ Иуды. "Иуд - оригинальных и переводных, в русской литературе более десятка", - писал М. Горький Л. Андрееву в 1912 году. Конечно, эта тенденция вызвала резкое неприятие у большинства читателей, воспитанных в традициях христианской культуры и нравственности. Очень многие восприняли обращение к образу Иуды, к его "торговому дельцу" негативно, усматривая в этом всего лишь стремление оправдать предателя. Против такого понимания авторской позиции с обидой восставал Л. Андреев и удивлялся непониманию им написанного: "Или ты тоже думаешь,

¹ Данте Алигьери. "Божественная комедия": Пер. с итал. М. Лозинского. М., 1998. С. 180.

² Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1985, С. 583.

что я оправдываю Иуду, и сам я Иуда, и дети мои Азефы"¹.

Между тем загадку Иуды порождает само Евангелие, в котором отсутствует психологическая подоплека этого ключевого эпизода. Как известно, канонические Евангелия не объясняют события и поступки евангельских персонажей, а только излагают их, повествуют о них. И, разумеется, не содержат психологических мотивировок². В этом заключается особенность Ветхого и Нового Заветов и их загадка. Загадка потому, что несмотря на краткость, лапидарность, внешнюю беспристрастность текст Священного писания вот уже почти две тысячи лет волнует и притягивает к себе. Библия, в частности, потому и оказывает такое воздействие на читателя, что ничего не объясняет, а завораживает своей недосказанностью.

Обратимся к первоисточнику - к евангельским текстам, где говорится о злодейском поступке Иуды:

"21. Сказав это, Иисус возмутился духом, и засвидетельствовал, и сказал: истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст меня.

22. Тогда ученики озирались друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит...

26. Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искаротию.

27. И после сего куска вошел в него сатана. Тогда Иисус сказал ему: что делаешь, делай скорей.

28. Но никто из возлежавших не понял, к чему Он это сказал ему.

29. А как у Иуды был ящик, то некоторые думали, что Иисус говорит ему: "Купи, что нам нужно к празднику", или чтобы дал что-нибудь нищим.

30. Он, приняв кусок, тотчас вышел; а была ночь. Когда он вышел,

31. Иисус сказал: ныне прославился Сын Человеческий, и Бог прославился в нем"³.

Ответа на вопрос: почему Иуда предал учителя, питавшего к нему такое доверие, мы здесь не находим. Наоборот, знаменитый евангельский эпизод порождает новые вопросы: в чем провинился Иуда? почему именно в него вошел сатана и он предал Учителя? В этом присутствует неразгаданная тайна. "И, стало быть, тут открывается идеальное поле для всевозможных гипотез ученых-

¹ Цит. по: Западова Л.А. Источники текста и "тайны" рассказа-повести "Иуда-искариот" // Русская литература. 1997. № 3. С. 83.

² Психологическая непроясненность поступка Иуды породила отличные от канонической интерпретации и прежде, что, например, "чуть было не привело на костер инквизиции Викентия Феррерия, капеллана ... папы Венедикта XIII (1394-1423). Как рассказывают документы, хранящиеся в Ватикане, Феррерий прочел однажды проповедь об Иуде. По его версии, предатель хотел молить Иисуса о прощении, но не смог пробиться сквозь толпы, окружавшие его по пути на Голгофу. Тогда он решил повеситься, чтобы его душа могла взлететь на Голгофу и добиться прощения. Так оно и получилось. Поэтому, когда Иисус попал на небеса, душа Иуды очутилась справа от него, среди душ других блаженных... Это была неслыханная ересь... следствие инквизиции, .. могло закончиться сожжением на костре. Его спас Венедикт XIII, приказавший сжечь материалы следствия, а само следствие прекратить". - Косидовский Зенон. Сказания евангелистов. - М., 1977. - С.193.

³ От Иоанна Святое Благовествование. Глава 13: 21-30 // Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового Завета: Канонические.

библеистов и для творческой фантазии художников, увидевших в личности Иуды не только индивидуальную психологическую проблему, но и обобщенную метафору, символ некоторых извечных темных сторон человеческого характера", - комментирует Зенон Косидовский¹.

Существует и еще одна причина повышенного интереса художников к евангельским образам - их общезначимость, общечеловечность, тот не только религиозный, но и культурный "шлейф", который сформировался на протяжении столетий. В новейшее время мифология (библейская мифология) оказалась "емким" языком для описания моделей личного и общечеловеческого поведения, поскольку она обладает высокой степенью обобщенности, символичности. Евангельские персонажи, мифология позволяют оперировать образами масштабными, дают возможность расширить пространственно-временные рамки повествования и выйти за рамки социально-исторические в сферу этики, философии. В конце второго тысячелетия, когда стала осознаваться необходимость подведения итогов пройденного человечеством пути в лоне христианства, такого рода интерес к евангельским событиям не является неожиданным.

Обращение Л. Андреева к мрачному евангельскому персонажу имеет и свои внутренние причины, обусловленные андреевской концепцией человека, пессимистическими настроениями в его творчестве. Окружающая писателя реальная действительность, события отечественной истории начала XX века (как, в общем-то, и всей мировой истории) не позволяли быть излишне оптимистичными по отношению к нравственному состоянию человечества ("*но разве не могли бы они быть немного лучше*", - скажет о людях герой повести Л. Андреева). Писателя тревожил разрыв между высокими идеалами и реальными человеческими поступками, причем этот разрыв особенно заметен, "когда человек попадает в кризисную жизненную ситуацию, ситуацию "последнего" выбора... Этот нравственный раскол Андреев считал не только болезнью своих современников, но и универсальной слабостью "человека вообще" – родовым свойством человеческой природы. Вот почему объектом "нравственного расследования" писателя в его зрелом творчестве все чаще становятся не конкретно-исторические типы его современников, но "вечные образы", нравственно-психологические "архетипы", на протяжении веков служившие человечеству "азбукой" добра и зла"².

Повесть Л. Андреева, представляющая собой "свободную фантазию" на религиозно-мифологический сюжет, содержит много явных и скрытых библейских цитат, аллюзий, символов; характер повествования напоминает притчевый ("И вот пришел Иуда...") с его обобщенностью, пренебрежением к бытовым деталям и выделением центральной идеи, пафоса. Притчевость, ощущаемая и в тоне (авторской интонации), и в построении фраз и текста в целом, и в выборе лексики повышает образно-смысловую (философскую и культурную) емкость андреевского текста, создает условия для многовариантного истолкования произведения.

¹ Зенон Косидовский. Сказания евангелистов. - М., 1977. С. 191.

² Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. М., 2000. С. 60.

Очень важно также иметь в виду, что повесть Л. Андреева в контексте истории мировой философии и литературы не является "неподготовленной", а служит логическим продолжением линии, идущей от первых веков христианства. Еще Ориген Александрийский в III-ем веке задумывался о сложности и противоречивости евангельского персонажа, он утверждал: "...разве не ясно для всех, что в душе Иуды наряду со сребролюбием и со злым умыслом предать учителя было тесно связано чувство, произведенное в нем словами Иисуса, - то чувство, которое – если можно так выразиться – заключало в нем еще некоторый остаток доброго расположения"¹.

В новейшее время к образу отступника-апостола обращались в своих произведениях Максимилиан Волошин, Анатолий Франс, Клеменс Брентано, Тор Гедберг, Василий Розанов, Гебгардт, Никос Казандзакис, Юрий Нагибин и многие другие (см., например, "Книгу Иуды: Антология. СПб, 2001).

2. Повесть "Иуда Искариот" в оценках критики

"Трудно, тяжело и, может быть, неблагоприятно приближаться к тайне Иуды, легче и спокойнее ее не замечать, прикрывая ее розами красоты церковной".

С.Н. Булгаков²

Повесть появилась в 1907 году, но упоминание о ее замысле встречается у Л. Андреева уже в 1902 году. Поэтому не только событиями русской истории - поражением первой русской революции и отказом многих от революционных идей вызвано появление этого произведения, но и внутренними импульсами самого Л. Андреева. С исторической точки зрения тема отступничества от былых революционных увлечений в повести присутствует. Об этом писал и Л. Андреев. Однако содержание повести, тем более с течением времени, выходит далеко за рамки конкретной общественно-политической ситуации. Сам автор о замысле своего произведения писал: "**Нечто по психологии, этике и практике предательства**", "**Совершенно свободная фантазия на тему о предательстве, добре и зле, Христе и проч.**" Повесть Леонида Андреева - это художественное философско-этическое исследование человеческого порока, а основной конфликт - философско-этический.

Надо отдать должное художественной смелости писателя, рискнувшего обратиться к образу Иуды, тем более попытаться понять этот образ. Ведь с психологической точки зрения *понять* означает в чем-то и принять (в соответствии с парадоксальным утверждением М. Цветаевой *понять* - простить, не иначе). Леонид Андреев эту опасность, разумеется, предвидел. Он писал: повесть "бу-

¹ Ориген Александрийский. Толкование Писаний об апостоле Иуде // Книга Иуды: Антология. СПб, 2001. С. 11. Ориген (ок. 185- 253/254), христианский теолог, филолог.. жил в Александрии... Соединяя платонизм с христианским учением, отклонялся от ортодоксального церковного предания, что привело впоследствии (543 г.) к осуждению Оригена как еретика.

² Булгаков С.Н. Иуда Искариот – апостол-предатель // Булгаков С.Н. Труды о Троичности / Сост., подг. текста и примеч. А. Резниченко. М.: ОГИ, 2001. С. 184.

дут ругать и справа, и слева, сверху и снизу". И он оказался прав - акценты, которые были расставлены в его варианте евангельской истории ("Евангелии от Андреева"), оказались неприемлемыми для многих современников, в числе которых был и Л. Толстой: "Ужасно гадко, фальшь и отсутствие признака таланта. Главное зачем?" В то же время высоко оценили повесть М. Горький, А. Блок, К. Чуковский и многие другие.

Резкое неприятие вызвал и Иисус как персонаж повести ("Сочиненный Андреевым Иисус, в общем Иисус рационализма Ренана, художника Поленова, но не Евангелия, личность весьма посредственная, бесцветная, маленькая", - А. Бугров¹), и образы апостолов ("От апостолов приблизительно ничего не должно остаться. Только мокренько", - В.В. Розанов), и, конечно, образ центрального героя "Иуды Искарота" ("...попытка Л. Андреева представить Иуду необыкновенным человеком, придать его поступкам высокую мотивировку обречена была на неудачу. Получилась отвратительная смесь садистской жестокости, цинизма и любви с надрывом. Произведение Л. Андреева, написанное в пору разгрома революции, в пору черной реакции, по сути является апологетикой предательства... Это одна из самых позорных страниц в истории русского и европейского декаданса", - И.Е. Журавская). Уничижительных отзывов о скандальном произведении в критике того времени было так много, что К. Чуковский вынужден был заявить: "В России лучше быть фальшивомонетчиком, чем знаменитым русским писателем"².

Полярность оценок произведения Л. Андреева и его центрального героя в литературоведении не исчезла и в наши дни, и она вызвана двойственным характером образа андреевского Иуды:

- безусловно негативную оценку образу Иуды дают многие современные исследователи, например, Л.А. Западова, которая, проанализировав библейские источники текста повести "Иуда Искарот", предостерегает: "Знание Библии для полноценного восприятия рассказа-повести и постижения "тайн" "Иуды Искарота" необходимо в разных аспектах. Нужно держать в памяти библейское знание,.. - для того хотя бы, чтобы не поддаваться обаянию змеино-сатанинской логики персонажа, чьим именем названо произведение"³; М.А. Бродский: "Право Искарота не абсолютна. Более того, объявляя постыдное естественным, а совесть излишней, цинизм разрушает систему нравственных ориентиров, без которой человеку трудно жить. Вот почему позиция андреевского Иуды дьявольски опасна"⁴;

¹ Приведенные здесь критические отзывы современников Л. Андреева цитируются по: *Немцу А.Е.* Новый Завет и мировая литература. - Черновцы, 1993. С. 44 и след.

² *К. Чуковский* составил и известный "Словарь критических отзывов о Леониде Андрееве и его произведениях" на основании критических статей современников: "Абракадабра, балаган, отвратительный, бездарность, белиберда, безобразие, босяк, гадость, галиматья, гнусность, графоман, глупый дурак, дегенерация творческая, жалкий отщепенец, идиот, изувер, недоумок, пропойца, прохвост, разбойник пера, хулиган литературный, шенок".

³ *Западова Л.А.* Источники текста и "тайны" рассказа-повести "Иуда Искарот" // Русская литература. 1997. № 3. С.96.

⁴ *Бродский М.А.* Последний аргумент Иуды // Русская словесность. 2001. № 5. С. 29.

• иная точка зрения получила не меньшее распространение. Например, Б.С. Бугров утверждает: "Глубинным источником провокации [Иуды – В.К.] оказывается не врожденная нравственная порочность человека, но неотъемлемое свойство его природы – способность мыслить. Невозможность отрешиться от "крамольных" мыслей и необходимость их практической проверки – вот внутренние импульсы поведения Иуды"¹; П. Басинский в комментариях к повести пишет: "Это не апология предательства (как понимался рассказ некоторыми критиками), но оригинальная трактовка темы любви и верности и попытка в неожиданном свете представить тему революции и революционеров: Иуда как бы "последний" революционер, взрывающий самый ложный смысл мироздания и таким образом расчищающий дорогу Христу"²; Р.С. Спивак утверждает: "Семантика образа Иуды в повести Андреева принципиально отличается от семантики евангельского прототипа. Предательство андреевского Иуды - предательство лишь по факту, а не по существу"³. А в трактовке Ю. Нагибина, одного из современных писателей, Иуда Искариот - "любимый ученик" Иисуса (см. о рассказе Ю. Нагибина "Любимый ученик" далее).

У проблемы евангельского Иуды и ее интерпретации в литературе и искусстве есть две грани: этическая и эстетическая, и они неразрывно связаны.

Этическую грань имел в виду Л. Толстой, задавая вопрос "главное зачем" обращаться к образу Иуды и пытаться понять его, проникнуть в его психологию? Какой в этом прежде всего нравственный смысл? Глубоко закономерным было появление в Евангелии не только положительно прекрасной личности - Иисуса, Богочеловека, но и его антипода - Иуды с его сатанинским началом, персонафицировавшего общечеловеческий порок предательства. Человечеству необходим был и этот символ для формирования нравственной системы координат. Попытаться как-то иначе взглянуть на образ Иуды значит предпринять попытку ревизии его, а это значит посягнуть на сформировавшуюся в течение двух тысячелетий систему ценностей, что грозит нравственной катастрофой. Ведь одно из определений культуры следующее: культура - это система ограничений, самоограничений, запрещающих убивать, красть, предавать и т.д. У Данте в "Божественной комедии", как известно, этическое и эстетическое совпадают: Люцифер и Иуда одинаково безобразны и в этическом, и в эстетическом плане - они антиэтичны и антиэстетичны. Всяческие новации в этой области могут иметь серьезные не только этические, но и социально-психологические последствия. Все это и объясняет, почему образ Иуды находился долгое время под запретом, на него как бы было наложено табу (запрет).

С другой же стороны, отказаться от попыток понять мотивы поступка Иуды - значит согласиться с тем, что человек является своего рода марионет-

¹ Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. М., 2000. С. 67.

² Андреев Л. Проза. Публицистика (Серия "Школа классики"). - М., 2001. С.520.

³ Спивак Р.С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX века ("Иуда Искариот" и "Самсон в оковах" Л. Андреева) // Филологические науки. 2001. № 6. С. 14.

кой, в нем всего лишь действуют силы других ("вошел сатана" в Иуду), в таком случае человек и ответственности за свои действия не несет. Леонид Андреев обладал мужеством задумываться над этими непростыми вопросами, предлагать свои варианты ответов, заранее зная, что критика будет жесткой.

Приступая к анализу повести Л. Андреева "Иуда Искарриот", необходимо еще раз подчеркнуть: **положительная оценка Иуды - евангельского персонажа, разумеется, невозможна.** Здесь же предметом анализа является текст художественного произведения, а целью - выявление его смысла на основе установления взаимосвязей различного уровня элементов текста, или, что вероятней всего, определение границ интерпретации, иначе - спектра адекватности.

3. "И другие..." в повести

"Ну да, я говорил о них [людях] дурно, но разве не могли бы они быть немного лучше?"

Л. Андреев. Иуда Искарриот

В повести нет ни одного выдуманного персонажа, сюжет (последовательность событий) тоже, в сравнении с Евангелием, остается в пределах канонического. Но акценты, смысл описываемого Л. Андреевым отличен от евангельского.

Первоначально, в ее первой публикации в "Сборнике товарищества "Знание" за 1907 год, повесть называлась "Иуда Искарриот и другие", - очевидно, те, на ком лежит ответственность за крестную смерть Христа. В числе "других" оказываются и апостолы - ученики Иисуса, которые изображены с злой иронией. Это и Петр (в переводе с греч. - камень), огромный, сильный и ограниченный. Это он и другой ученик Иисуса, Иоанн, спорят о том, кто из них будет находиться в Царствии Небесном рядом с Иисусом. Это Петр выпивает почти все вино, купленное для Иисуса, "с равнодушием человека, придающего значение только количеству". Иронична оценка силы Петра, содержащаяся в словах Иуды: *"Разве есть кто-нибудь сильнее Петра? Когда он кричит, все ослы в Иерусалиме думают, что пришел их Мессия, и тоже поднимаю крик"*. Это Петр, как и было предсказано Иисусом, трижды отрекается от Учителя, взятого под стражу. Что уж говорить о других, если верный ученик отрекается от Учителя...

С злой иронией изображен и Иоанн - любимый ученик Иисуса. В повести Л. Андреева Иоанн - изнеженный и высокомерный, никому не хотел бы он уступить место рядом с Иисусом.

Ограничен и не способен понимать иронии во всем сомневающийся Фома, который увиден глазами Иуды, но одновременно это и авторская оценка:

"Временами Иуда чувствовал нестерпимое отвращение к своему странному другу и, пронизывая его острым взглядом, говорил раздраженно, почти с мольбою:

- Но чего ты хочешь от меня? Я все сказал тебе, все.

- Я хочу, чтобы ты доказал, как может быть козел твоим отцом? - с

равнодушной настойчивостью допрашивал Фома и ждал ответа...

Какой ты глупый, Фома! Ты что видишь во сне: дерево, стену, осла?"

Многие характеристики "и другим" даны Иудой и потому они не могут быть признаны справедливыми, утверждает Л.А. Западова: "Он, который "так искусно перемешивал правду с ложью", Богом уполномочен быть не может. Поэтому он лжепророк - какой бы страстной и искренней ни казалась его речь"¹. Конечно, оптика зрения Иуды и его оценки не являются в произведении окончательными. Однако очевидно также, что нередко авторский обличительный голос звучит в унисон с голосом Иуды - судьи и обличителя "других", физические² точки зрения центрального героя и автора-повествователя совпадают, что наиболее явно видно, например, в следующем фрагменте:

"А Иуда тихонько плелся сзади и понемногу отставал. Вот в отдалении смешались в пеструю кучку идущие, и уж нельзя было рассмотреть, которая из этих маленьких фигурок Иисус. Вот и маленький Фома превратился в серую точку - и внезапно все пропало за поворотом".

Автор здесь остается **вместе со своим героем** и вместе с ним смотрит на уходящих - "маленькие фигурки".

В этом смысле Иуда в некоторой степени все же "пророк" - в том смысле, что уполномочен автором сказать нечто очень для автора важное. И авторский тон повествования об Иуде в ключевых эпизодах достигает, кажется, предела в своей скорби и пронзительном лиризме. В знаменитой сцене поцелуя предателя передается и смертельная скорбь Иуды, и его отеческая нежность и любовь к "сыну, сыночку" (как не однажды он называет Иисуса в повести):

"... и зажглась в его сердце смертельная скорбь, подобная той, какую испытал перед этим Христос. Вытянувшись в сотню громко звенящих, рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его в холодную щеку. Так тихо, так нежно, с такой мучительной любовью и тоской, что, будь Иисус цветком на тоненьком стебельке, он не колынулся бы его этим поцелуем и жемчужной росы не сронил бы с чистых лепестков".

Совершенно иной тон, иная лексика присутствует в речи автора, когда он говорит о других учениках. Они засыпают во время моления Иисуса в Гефсиманском саду, когда он просит их бодрствовать, быть с ним в час испытания: *"Петр и Иоанн перекидывались словами, почти лишенными смысла. Зевая от усталости, они говорили о том, как холодна ночь, и о том, как дорого мясо в Иерусалиме, рыбы же совсем нельзя достать"* и т.д.

И наконец, это они - ученики - не защитили Иисуса от римских стражни-

¹ См. : Западова Л.А. Источники текста и "тайны" рассказа-повести "Иуда Искариот" // Русская литература. 1997. № 3. С. 90-92.

² Под физической точкой зрения подразумевается положение, нахождение в пространстве произведения *повествователя* - того, кто ведет повествование, чьими глазами мы видим описываемую картину. В частности, физическая точка зрения автора-повествователя может сближаться с физической точкой зрения персонажа, а может и удаляться от него, и в этом в той или иной мере сказывается авторское отношение к герою произведения. См.: *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. - М., 1972. С. 21-24.

ков во время его ареста:

"Как кучка испуганных ягнят, теснились ученики, ничему не препятствуя, но всем мешая - и даже самим себе; и только немногие решались ходить и действовать отдельно от других. Толкаемый со всех сторон, Петр Симонов с трудом, точно потеряв все свои силы, извлек из ножен меч и слабо, косым ударом опустил его на голову одного из служителей, - но никакого вреда не причинил. И заметивший это Иисус приказал ему бросить ненужный меч..."

Солдаты распихивали учеников, а те вновь собирались и тупо лезли под ноги, и это продолжалось до тех пор, пока не овладела солдатами презрительная ярость. Вот один из них, насупив брови, двинулся к кричащему Иоанну; другой грубо толкнул с своего плеча руку Фомы, в чем-то убеждавшего его, и к самым прямым и прозрачным глазам его поднес огромный кулак, - и побежал Иоанн, и побежали Фома и Иаков и все ученики, сколько ни было их здесь, оставив Иисуса, бежали".

Из окончательного варианта названия повести Л. Андреев убрал слова "...и другие", но они незримо присутствуют в тексте. "И другие" - это не только апостолы. Это и все те, кто поклонялся Иисусу и радостно приветствовал его при въезде в Иерусалим: *"Уже вступил Иисус в Иерусалим на ослиати, и, расстилая одежды по пути его, приветствовал его народ восторженными криками: Осанна! Осанна! Грядый во имя Господне! И так велико было ликование, так неудержимо в криках рвалась к нему любовь, что плакал Иисус..."*

И вот идет суд над Иисусом. Пилат в повести Л. Андреева обращается к присутствующим на площади жителям Иерусалима:

"Я при вас исследовал и не нашел человека этого виновным ни в чем том, в чем вы обвиняете его..."

Иуда закрыл глаза. Ждет.

И весь народ закричал, завопил, завыл на тысячу звериных и человеческих голосов:

- Смерть ему! Распни его! Распни его!"

Необходимо подчеркнуть, что Л. Андреев здесь не уходит далеко от Евангелия. Ср. этот же эпизод в Евангелии от Матфея, глава 27:

22. Пилат говорит им: что же я сделаю Иисусу, называемому Христом? Говорят ему все: да будет распят!

23. Правитель сказал: какое же зло сделал Он? Но они еще сильнее кричали: да будет распят!

24. Пилат, видя, что ничто не помогает, но смятение увеличивается, взял воды и умыл руки пред народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего; смотрите вы.

25. И отвечая весь народ сказал: кровь Его на нас и на детях наших.

В отличие от евангельского Понтия Пилата (а также Пилата в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита") андреевский Понтий Пилат освобождается от ответственности за распятие Иисуса. Прокуратора - персонажа повести Л. Ан-

дреева - поражает злоба жителей Иерусалима, требующих казни "Праведника Сего", и он снимает с себя вину, демонстративно и символически умывая руки (которые, кстати, увиденные глазами Иуды, - "чистые"): *"Вот он моет руки - зачем-то моет свои белые, чистые, украшенные перстнями руки - и злобно кричит, поднимая их, удивленно молчащему народу: "Невиновен я в крови праведника этого. Смотрите вы!"*" В эмоциональное напряжение повести, бурю чувств вовлекается и прокуратор Иудеи, который "злобно кричит", но которому приличествовала бы речь взвешенная и полная осознанного достоинства власти. Иуда в исступлении целует его руку, повторяя: *"Ты мудрый!.. Ты благородный!.. Ты мудрый, мудрый!.."* Эти слова Иуды - благодарность за отказ прокуратора взять на себя грех за гибель Иисуса. Этого же андреевский Иуда ждал и от "других".

Сам же Иуда у Андреева выступает не только в роли предателя, но и, как это ни парадоксально, в роли судьи. В свой последний день Иуда приходит к апостолам, чтобы обличить их и приравнять к убийцам-первосвященникам, которые отправили на казнь невинного Христа:

"Что же могли мы сделать, посуди сам, - развел руками Фома.

Так это ты спрашиваешь, Фома? Так, так! - склонил голову набок Иуда из Кариота и вдруг гневно обрушился: - Кто любит, тот не спрашивает, что делать! Он идет и делает все... Когда твой сын утопает, разве ты идешь в город и спрашиваешь прохожих: "Что мне делать? мой сын утопает!" - а не бросаешься сам в воду и не тонешь рядом с сыном. Кто любит!

Петр хмуро ответил на неистовую речь Иуды: - Я обнажил меч, но он сам сказал - не надо.

- Не надо? И ты послушался? - засмеялся Иуда. - Петр, Петр, разве можно его слушать! Разве понимает он что-нибудь в людях, в борьбе?..

- Молчи! - крикнул Иоанн, поднимаясь. - Он сам хотел этой жертвы. И жертва его прекрасна!

- Разве есть прекрасная жертва, что ты говоришь, любимый ученик? Где жертва, там и палач, и предатели там! Жертва - это страдания для одного и позор для всех. Предатели, предатели, что вы сделали с землей? Теперь смотрят на нее сверху и снизу и хохочут и кричат: посмотрите на эту землю, на ней распяли Иисуса!

...Он весь грех людей взял на себя. Его жертва прекрасна! - настаивал Иоанн.

- Нет, вы на себя взяли весь грех. Любимый ученик! Разве не от тебя начнется род предателей, порода малодушных и лжецов... вы скоро будете целовать крест, на котором вы распяли Христа".

¹ Хотя этот сюжет - традиционно евангельский, с позиций исторической достоверности, однако, представляется маловероятным, чтобы Пилат умывал руки перед иудеями. "Почти все исследователи сходились в том, что на такое унижение перед покоренным народом римский правитель никогда бы не пошел". - См.: Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 498.

Почему, при том что тема "и других" в повести звучит совершенно отчетливо и недвусмысленно, Л. Андреев отказался от названия "Иуда Искарот и другие" и остановился на более нейтральном "Иуда Искарот"? Дело, видимо, в том, что отвергнутый вариант названия не был лишен прямолинейности и сужал, или вернее, делал несколько аморфной проблематику повести, он выдвигал на первый план именно тему ответственности "и других" (поскольку предательство самого Иуды уже не являлось "новостью" для читателя). Вина "и других" - это периферийная тема в повести, в центре же находятся два персонажа - Иуда Искарот и Иисус Христос и их загадочная, таинственная роковая непостижимая связь, свой вариант разгадки которой и предлагает писатель.

Прежде, чем перейти к заглавному герою - образу андреевского Иуды Искарота, обратимся к тому, кто является первоначалом всех событий - образу Христа в трактовке Леонида Андреева, предполагая, что и этот образ здесь также будет являть собой отступление от канонической традиции.

4. Образ Иисуса в повести, или Смеялся ли Христос?

"... предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным".

С.С. Аверинцев¹

Понять художника, и эта мысль глубоко справедлива, призваны те "законы", которые он - художник - над собою поставил. Таким "законом" для Л. Андреева, рискнувшего создать **художественный** образ Иисуса Христа, был следующий: "Я знаю, что Бог и Дьявол только символы, но мне кажется, что вся жизнь людей, весь ее смысл в том, чтобы бесконечно, беспредельно расширять эти символы, питая их кровью и плотью мира"². Именно таким - "напитанным кровью и плотью мира" - предстает перед нами андреевский Иисус, и это проявляется в повести, в частности, в его смехе.

С традиционной, психологической точки зрения открытый, жизнерадостный смех не связан с какими-либо негативными представлениями, скорее он обладает положительной коннотацией. Однако в христианской системе ценностей философия смеха понимается иначе. С.С. Аверинцев об этом пишет: "Мудреца всегда труднее рассмешить, чем простака, и это потому, что мудрец в отношении большего количества частных случаев внутренней несвободы уже перешел черту освобождения, черту смеха, уже находится за порогом... Поэтому предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным. В точке абсолютной свободы [в которой находится Христос - В.К.] смех невозможен, ибо излишен"³. С христианской точки зрения проявлением "абсолютной

¹ Аверинцев С.С. Бахтин, смех и христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 9.

² Цит. по.: Горький М. Литературные портреты. М., 1959. С. 203.

³ Аверинцев С.С. Бахтин, смех и христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 9.

свободы" Иисуса Христа стало принесение им добровольной жертвы в искупление грехов человеческих, всякое другое проявление свободы, демонстрация свободы, в том числе - в смехе, была бы действительно излишней.

Но в повести Л. Андреева преобладает другая логика - не религиозно мистическая, но психологическая, культурно-историческая, укорененная в мировой культурной традиции и обоснованная М. Бахтиным. И смеющийся Иисус - казалось бы, совершенно незначительная деталь - свидетельствует о принципиальном отличии образа Иисуса Христа у Л. Андреева от евангельского Иисуса, что тоже было отмечено исследователями: "Даже тот, кто мыслится как символ высшей идеальной цельности, в изображении Л. Андреева не свободен от двойственности", - утверждает Л.А. Колобаева¹, характеризуя образ Иисуса Христа. Кажется невероятным, но Иисус у Л. Андреева не просто смеется (что уже являлось бы нарушением христианского предания, религиозного канона) - он **хочет**: *"С жадным вниманием, по-детски полуоткрыв рот, заранее смеясь глазами, слушал Иисус его [апостола Петра - В.К.] порывистую, звонкую, веселую речь и иногда так хохотал над его шутками, что на несколько минут приходилось останавливать рассказ"*. Здесь слово *хохотал* - сугубо андреевское, у других авторов, насколько нам известно, оно не приводится в связи с Христом. Сам Андреев был в жизни (о чем свидетельствуют воспоминания мемуаристов, в первую очередь литературный портрет Л. Андреева, созданный М. Горьким) человеком крайних настроений: и лириком-романтиком, и пессимистом-парадоксалистом. Иисус у Л. Андреева предстает, таким образом, не просто в своей человеческой (не божественной) ипостаси, но еще и обретает некоторые исконно русские национальные черты (лиризм, сентиментальность, открытость в смехе, которая может выступать как беззащитная открытость). Безусловно, образ Иисуса у Л. Андреева - это в какой-то мере проекция его (Андреева) художнической, русской души. В связи с этим вспомним еще раз слова автора о замысле его повести "Иуда Искариот" - это "совершенно свободная фантазия"². Фантазия, заметим, определяемая особенностями мировосприятия, стиля художника.

По традиции, жизнерадостный смех расценивается как освобождающее начало - смеется внутренне свободный, раскованный человек, например, человек эпохи Возрождения в романе Франсуа Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль". "Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее. Очищает от догматизма, односторонности, окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или устрашения, от дидактизма, наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однозначности, от глупой истошности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия. Он восстанавливает эту амбивалентную целост-

¹ Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX - XX веков. - М., 1990. С.145

² При всей спорности концепции повести Андреева бесспорной остается ее воздействие на читателя, о котором говорил в свое время Д.С. Мережковский: "По действию на умы читателей среди современных русских писателей нет ему [Л. Андрееву - В.К.] равных... Они никого не заразили; он заражает всех. Хорошо это или дурно, но это так, и нельзя с этим не считаться критике". - Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. - М., 1991. С. 18

ность. Таковы общие функции смеха в историческом развитии культуры и литературы", - утверждал М.М. Бахтин.¹ Л. Андреев в своей повести-"фантазии" о Богочеловеке, еще до появления работ М.М. Бахтина, интуитивно исповедует именно эту концепцию, философию смеха. Л. Андреев видит в Иисусе прежде всего ипостась человеческую, еще и еще раз ее подчеркивая и тем самым как бы освобождая пространство для утверждения человеческого, деятельного начала, уравнивания Бога и Человека. В андреевской концепции Иисуса смех ("хохот") логичен еще и потому, что он *уравнивает, сближает* его участников, выстраивая отношения не по *религиозной (готической) вертикали*, а по земной, человеческой горизонтали.

Иисус Л. Андреева, как мы видим, также, как и Иуда, представляет собой фантазию на евангельскую тему и он близок в своем человеческом проявлении булгаковскому Иешуа из "Мастера и Маргариты". Это не "имеющий власть" (Евангелие от Матфея), знающий о своем божественном происхождении и своем предназначении Богочеловек, а отрешенный от реальной действительности, наивный, мечтательный художник, тонко чувствующий красоту и многообразие мира, и это знают его ученики: *"Иоанн нашел между камней красивую, голубенькую ящерицу и в нежных ладонях, тихо смеясь, принес ее Иисусу; и ящерица смотрела своими выпуклыми, загадочными глазами в его глаза, а потом быстро скользнула холодным тельцем по его теплой руке и быстро унесла куда-то свой нежный вздрагивающий хвостик"*; Иуда передает Иисусу прекрасные цветы: *"Отдала ли ты Иисусу лилию², которую нашел я в горах? - обращается Иуда к Марии... - Улыбнулся ли он? - Да, он был рад. Он сказал, что от цветка пахнет Галилеей. - И ты, конечно, не сказала ему, что это Иуда достал, Иуда из Кариота? - Ты же просил не говорить. - Нет, не надо, конечно, не надо, - вздохнул Иуда. - Но ты могла проболтаться, ведь женщины так болтливы"*³.

В своем очерке о Л. Андрееве М. Горький, как известно, утверждал: "Во всем, что касалось темных сторон жизни, противоречий в душе человека, брожений в области инстинктов, - он [Л. Андреев – В.К.] был жутко догадлив"⁴. Противоречивость, недосказанность выбранного евангельского сюжета, загадка взаимоотношений Учителя и ученика и привлекла прежде всего Л. Андреева в его повести.

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990. - С. 552.

² "Красоту лилий восхваляет сам Господь и ставит ее выше всех великолепных одежд Соломона. "Посмотрите на полевые лилии, - говорил Он, - как они растут?... Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них". - Библейская энциклопедия: В 2. т. М., 1991. Т. I. С. 431.

³ См. Д.С. Мережковский об Иисусе Л.Н. Андреева: "Иуда будто бы любит Иисуса, не Христа, не Сына Божьего, а "человека так себе, хорошего", может быть, даже "лучшего из людей", но все-таки бесполезного мечтателя, галилейского пастушка, фарфоровую куколку, "прелестного учителя"... во вкусе Ренана: "Петр, Петр, разве можно слушать Его? Разве понимает Он что-нибудь в людях, в борьбе?". - Д.С. Мережковский. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Д.С. Мережковский. В тихом омуте. М., 1991. С.32.

⁴ Горький М. Леонид Андреев // Горький М. Литературные портреты. - М., 1959. С. 171.

Андреевский Иисус загадочен, но в чем его загадка? Она носит не столько религиозно-мистический, сколько подсознательно-психологический характер. В повести говорится о великой тайне "прекрасных глаз" Иисуса - почему молчит Иисус, к которому мысленно с мольбой обращается Иуда: "*Велика тайна твоих прекрасных глаз... Повели мне остаться!.. Но ты молчишь, ты все молчишь? Господи, Господи, затем ли в тоске и муках искал я тебя всю мою жизнь, искал и нашел! Освободи меня. Сними тяжесть, она тяжеле гор и свинца. Разве ты не слышишь, как трещит под нею грудь Иуды из Кариота?*"

При чтении повести возникает логичный (в психологической системе координат) вопрос - почему Иисус приблизил к себе Иуду: потому что он - отверженный и нелюбимый, а Иисус не отрекался ни от кого? Если отчасти эта мотивировка и имеет место в данном случае, то она должна расцениваться как периферийная в достоверно-реалистической и в то же время не лишенной проникновения в глубины подсознательного повести Л. Андреева. Иисус, как свидетельствует Евангелие, пророчествовал о предстоящем предательстве его одним из апостолов: "...не двенадцать ли вас избрал Я? но один из вас диавол. А говорил Он об Иуде, сыне Симона Искарота, ибо предать Его должен был он, один из двенадцати" (Евангелие от Иоанна, гл. 6: 70-71). Между Христом и Иудой в повести Л. Андреева существует таинственная подсознательная связь, невыраженная словесно и тем не менее ощущаемая Иудой и нами - читателями. Эта связь (предошущение соединившего обоих навечно события) ощущается *психологически* и Иисусом - Богочеловеком, она не могла не найти внешнего психологического выражения (в загадочном молчании, в котором ощущается скрытое напряжение, ожидание трагедии), причем особенно явственно - в преддверии крестной смерти Христа. Было бы не логично, если бы в этой повести было иначе. Еще раз подчеркнем, что речь идет о художественном произведении, где внимание к психологической мотивировке закономерно и даже неизбежно, в отличие от Евангелия - сакрального текста, в котором образ Иуды является символическим воплощением зла, персонажем с позиции художественной изобразительности условным, целенаправленно лишенным психологического измерения. Бытие евангельского Иисуса – это бытие в другой системе координат.

Евангельские проповеди, притчи, гефсиманская молитва Христа не упоминаются в тексте, Иисус находится как бы на периферии описываемых событий. Эта концепция образа Иисуса была свойственна не только Л. Андрееву, но и другим художникам, в том числе А. Блоку, который также писал о наивности "Иисуса Христа" (в поэме "Двенадцать"), женственности образа, в котором действует не его собственная энергия, а энергия других¹. Наивно (с точки зрения современников Иисуса – жителей Иерусалима, отрекшихся от Учителя) и его учение, которое при помощи своего страшного "эксперимента" как бы проверяет и выявляет его нравственную силу Иуды: мир движим любовью, и в душе че-

¹ Ср. А. Блок: "Иисус – художник. Он все получает от народа (женственная восприимчивость)". // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. А.Н. Орлова. - М.: Гослитиздат, 1960-1963. - Т. VII, 1963. - С. 317

ловека изначально заложена любовь, понятие о добре. Но коль учение Иисуса - великая правда, почему она оказалась бессильной в отношении его самого? Почему эта прекрасная мысль не находит отклика у жителей древнего Иерусалима? Поверив в правду Иисуса и восторженно приветствовав его при его въезде в Иерусалим, жители города затем разочаровались в ее могуществе, разочаровались в своей вере и надежде и тем с большей силой стали упрекать Учителя в несостоятельности его проповедей.

Божественное и человеческое начала предстают в повести Л. Андреева в "еретическом" взаимодействии: Иуда становится у парадоксалиста Андреева личностью, сыгравшей величайшую роль в истории, а Иисус представлен в своей телесности, человеческой плотскости, причем соответствующие эпизоды (прежде всего, избиеение Иисуса римскими стражниками) воспринимаются как чрезмерно натуралистичные по отношению к Христу, но тем не менее возможные в той цепи аргументов, мотивировок, причин и следствий, которые были воссозданы художественной фантазией автора "Иуды Искарюта". Эта сосредоточенность Л.Н. Андреева на человеческой ипостаси Богочеловека оказалась художественно перспективной, распространенной в литературе XX века и, в частности, она определила концепцию образа Иешуа Га-Ноцри в его романе "Мастер и Маргарита".

5. Иуда Искарюта Л. Андреева. Андреевская концепция человека

"Он [Фома] внимательно разглядывал Христа и Иуду, сидевших рядом, и эта странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия, человека с кротким взором и осьминога с ...тускло-жадными глазами угнетала его ум, как неразрешимая загадка".

Л. Андреев. Иуда Искарюта

Иуда, пожалуй, самый загадочный (с психологической точки зрения) евангельский персонаж, был особенно притягателен для Леонида Андреева с его интересом к подсознательному, к противоречиям в душе человека. В этой сфере Л. Андреев, напомним слова М. Горького, был "жутко догадлив".

В центре повести Л. Андреева - образ Иуды Искарюта и его предательство-"эксперимент". По Евангелию, Иуда был движим меркантильным мотивом - предал Учителя за 30 сребреников¹ (цена символична - это цена раба в то время). В Евангелии Иуда корыстолюбив, он упрекает Марию, когда она покупает драгоценное миро для Иисуса, - Иуда был хранителем общественной казны. Андреевскому же Иуде не свойственно сребролюбие. У Л. Андреева Иуда сам покупает для Иисуса дорогое вино, которое почти все выпивает Петр. Причиной, мотивом страшного предательства, по Евангелию, стал Сатана, вошедший

¹ С.Н. Булгаков называет эти 30 сребреников чисто внешней, хотя и яркой деталью во всей истории предательства, так как к ним все дело не сводится и подлинные мотивы поступка Иуды лежат гораздо глубже: "Это есть прямая хула на Христа, думать и говорить, что он мог просто ошибиться, избирая во апостолы вора-сребролюбца и на Тайную Вечерю допуская низкого и лукавого предателя", - Булгаков С.Н. Труды о Троициности. С. 183.

в Иуду: "Вошел же Сатана в Иуду, прозванного Искарриотом..., и пошел он и говорил с первосвященником" (Евангелие от Марка, глава 14: 1-2). Евангельское объяснение представляется, с психологической точки зрения, загадочным: коль все роли были уже распределены (и жертвы, и предателя), то почему именно на Иуду пал тяжкий крест быть предателем? Почему он затем повесился: не выдержал тяжести преступления? раскаялся в совершенном им злодеянии? Схема "преступление - наказание" здесь настолько обобщена, абстрагирована, сведена к общей модели, что в принципе допускает различные психологические конкретизации.

В отличие от опубликованного в начале 1990-х годов рассказа Ю. Нагибина "Любимый ученик", где авторская позиция выражена определенно (уже в самом в названии), повесть Л. Андреева противоречива, амбивалентна, ее "ответы" противоречивы и парадоксальны, что и определяет противоречивый, нередко полярный характер отзывов о повести. Сам автор об этом высказался следующим образом: *"Как всегда, я только ставлю вопросы, но ответы на них не даю..."*

Повесть символична и носит притчевый характер. Притчевыми являются зачин: *"И вот пришел Иуда..."*, повторы союза и, звучащие эпически: *"И был вечер, и вечерняя тишина была, и длинные тени ложились по земле - первые острые стрелы грядущей ночи..."*

В начале повести дается негативная характеристика Иуды, утверждается, в частности, что *"детей у него не было, и это еще раз говорило, что Иуда - дурной человек и не хочет бог потомства от Иуды"*, *"Сам же он много лет бессмысленно шатается в народе..., и всюду он лжет, кривляется, зорко высматривает что-то своим воровским глазом"* и т.д. Эти характеристики с определенной точки зрения справедливы, их часто приводят в доказательство отрицательного отношения автора к центральному персонажу своей повести. И все же необходимо помнить, что принадлежат эти отзывы-слухи не автору, а неким "знающим" Иуду, о чем свидетельствуют отсылки автора к точке зрения других: *"Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота - человек очень дурной славы и его нужно остерегаться..."*; *"Рассказывали далее, что..."* (выделено в обоих случаях мною - В.К"). Это первоначальное знание об Иуде в дальнейшем дополняется, корректируется автором.

Намеренно в начале повести дается и отталкивающий портрет безобразного рыжего Иуды:

"И вот пришел Иуда... Он был худощав, хорошего роста, почти такого же, как Иисус,.. и достаточно крепок силою он был, по-видимому, но зачем-то притворялся хилым и болезненным... Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явно делится на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв. Двоилось также и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом,

была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая; и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза..."

Что же послужило мотивом злодейского поступка Иуды? С.С. Аверинцев в энциклопедии "Мифы народов мира" основным мотивом называет "мучительную любовь к Христу и желание спровоцировать учеников и народ на решительные действия".¹

Из текста повести следует, что один из мотивов - не психологического, а философско-этического характера, и он связан с сатанинскостью Иуды ("Вошел же Сатана в Иуду..."). Речь идет о том, *кто лучше знает людей: Иисус или Иуда?* Иисус с его идеей любви и верой в доброе начало в человеке, или Иуда, утверждающий, что в душе каждого человека - "всякая неправда, мерзость и ложь", даже в душе доброго человека, если ее хорошенько поскрести? Кто победит в этом негласном споре Добра и Зла, т.е. каким будет исход "эксперимента", поставленного Иудой? Важно подчеркнуть, что Иуда хочет не доказать, а проверить свою правду, что справедливо отмечено Л.А. Колобаевой: "Иуде нужно не доказать, что ученики Христа, как и люди вообще, дурны - доказать Христу, всем людям, а самому узнать, каковы же они на деле, узнать их реальную цену. Иуда должен решить вопрос - обманывается он или прав? В этом острейшем проблематике повести, носящей философско-этический характер: повесть задает вопрос об основных ценностях человеческого бытия".²

С этой целью Иуда решается на страшный "эксперимент". Но ему тягостна его ноша и он рад был бы ошибиться, он надеется, что "и другие" защитят Христа: *"Одной рукой предавая Иисуса, другой рукой Иуда старательно искал расстроить свои собственные планы"*.

Двойственность Иуды связана с его сатанинским происхождением - Иуда утверждает, что его отец - "козел"³, то есть дьявол. Коль в Иуду вошел сатана, то сатанинское начало должно было проявиться не только на уровне поступка - предательства Иуды, но и на уровне философии, этики, а также внешности. Иуда со свойственной ему (и объясненной автором повести) пронизательностью как бы со стороны видит и оценивает людей. Автор намеренно придает Иуде "змеиные" черты: *"Иуда отполз", "И, идя, как все ходят, но чувствуя так, будто он волочился по земле"*. В таком случае можно говорить о символическом характере повести - о поединке Христа и сатаны. Конфликт этот по сути - евангельский, в нем выражается противостояние Добра и Зла. Зло (в том числе и признание онтологического зла в душе человека) в повести побеждает. Мож-

¹ Аверинцев С.С. Иуда Искариот // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. Т.1. С. 581.

² Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX - XX веков. - М., 1990. С.142.

³ М.А. Бродский высказывает важное предположение: "Может, Иуда тем самым намекал на свое особое положение среди людей: как козел отпущения, нес он на себе все грехи рода человеческого? (подчеркнуто мной - В.К." // Бродский М.А. Последний аргумент Иуды // Русская словесность. 2001. № 5. С. 25. По этой логике, нравственная ответственность за совершенное Иудой лежит не только на нем, но и на других, что и исследовал Л. Андреев в своей повести.

но было бы утверждать, что Л. Андреев приходит к мысли о глобальном бессилии человека, если бы (парадокс!) не способность Иуды к раскаянию и самопожертвованию.

Л. Андреев не оправдывает поступка Иуды, он пытается разгадать загадку: что руководило Иудой в его поступке (почему именно Иуда был выбран для роли предателя)¹? Писатель наполняет евангельский сюжет предательства психологическим содержанием, и среди мотивов выделяются следующие (ими, однако, круг мотивов в художественном, символическом произведении не исчерпывается):

- *мятежность, бунтарство* Иуды, неумное стремление разгадать загадку человека (узнать цену "другим"), что вообще свойственно героям Л. Андреева. Эти качества андреевских героев являются в значительной степени проекцией души самого писателя – максималиста и бунтаря, парадоксалиста и еретика;
- *одиночество, отверженность* Иуды². Иуда был презираем, и Иисус был к нему равнодушен. Лишь на короткое время получил признание Иуда - когда победил сильного Петра в метании камней, но затем опять вышло так, что все ушли вперед, а Иуда опять плелся сзади, забытый и презираемый всеми. Кстати, чрезвычайно живописен, пластичен, экспрессивен язык Л. Андреева, в частности, в эпизоде, где апостолы бросают камни в пропасть: *"Петр, не любивший тихих удовольствий, а с ним Филипп занялись тем, что отрывали от горы большие камни и пускали их вниз, состязаясь в силе... Напрягаясь, они отдирали от земли старый, обросший камень, поднимали его высоко обеими руками и пускали по склону. Тяжелый, он ударялся коротко и тупо и на мгновение задумывался; потом нерешительно делал первый скачок - и с каждым прикосновением к земле, беря от нее быстроту и крепость, становился легким, свирепым, всеокрушающим. Уже не прыгал, а летел он с оскаленными зубами, и воздух, свистя, пропускать его тупую, круглую тушу. Вот край, - плавным последним движением камень взмывал кверху и спокойно, в тяжелой задумчивости, округло летел вниз, на дно невидимой пропасти"*. Картина настолько выразительна, что мы с напряжением следим за скачками и, наконец, полетом камня, сопровождая взглядом каждый этап его движения. Мессия вообще перестал обращать внимание на Иуду: *"для всех он (Иисус) был нежным и прекрасным цветком, а для Иуды оставлял одни только острые шипы - как будто*

¹ Из воспоминаний М. Горького о Л. Андрееве известно, что автор повести заговорил однажды и о таком возможном мотиве, как стремление Иуды к *геростратовой славе*: "Знаешь, - если б Иуда был убежден, что в лице Христа пред ним сам Иегова [имя бога в иудаизме - В.К.], - он все-таки предал бы его. Убить бога, унижить его позорной смертью - это, брат, не пустячок!" (см.: *Горький М. Литературные портреты. М., 1959. С. 206*). Но по этому пути Андреев в повести не пошел, очевидно, считая его упрощенным, в психологическом отношении бесперспективным. Образ Иуды в повести - гораздо сложнее.

² См. об этом подробнее: *А.Е. Немцу. Новый Завет и мировая литература. - Черновцы, 1993. С. 47 и след.*

нет сердца у Иуды". Это безразличие Иисуса, а также споры о том, кто ближе Иисусу, кто больше его любит, стали, как сказал бы психолог, провоцирующим фактором для решения Иуды;

- *обида, зависть, безмерная гордыня*, стремление доказать, что именно он больше всех любит Иисуса также свойственны андреевскому Иуде. На вопрос, заданный Иуде: кто будет в Царствии Небесном первым возле Иисуса: Петр или Иоанн? следует ответ, поразивший всех: *первый будет Иуда!* Все говорят, что любят Иисуса, но как они поведут себя в час испытаний? - проверить это и стремится Иуда. Может оказаться, что любят Иисуса "другие" только на словах, и тогда восторжествует Иуда. Поступок предателя - это стремление проверить любовь других к учителю и доказать свою любовь.

Сюжетно-композиционная роль Иуды многозначна. Ему предназначено автором быть катализатором событий, чтобы высветить и дать нравственную оценку поступкам "других". Но сюжет движется и личным стремлением Иуды быть понятым Учителем, побудить его обратить на него внимание, оценить его любовь. Иуда создает экзистенциальную ситуацию - ситуацию выбора, которая должна стать моментом психологического, нравственного испытания, откровения для всех участников этого великого испытания.

Вместе с тем личность Иуды становится в повести и самостоятельно значимой, и о ее значительности свидетельствует верный показатель - речь центрального героя в отличие от речи "и других" персонажей. Р.С. Спивак обнаруживает в повести приоритет творческого начала и разграничивает (и на основании речи тоже) два типа сознания в повести: *косное, нетворческое* ("верные" ученики) и *творческое*, освобожденное от давления догмы (Иуда Искариот): "Косность и бесплодность первого сознания - основанного на слепой вере и авторитете, над которым не устает издеваться Иуда, находит воплощение в однозначной, бедной, на бытовом уровне, речи "верных" учеников. Речь же Иуды, сознание которого ориентировано на творчество свободной личности, изобилует парадоксами, намеками, символами, поэтическими иносказаниями."¹ Изобилует метафорами, поэтизмами, например, обращение Иуды к любимому ученику Иисуса Иоанну: "Почему ты молчишь, Иоанн? Твои слова как золотые яблоки в прозрачных серебряных сосудах, подари одно из них Иуде, который так беден". Это дало основание Р.С. Спивак утверждать, что творческой личности в андреевской концепции человека и в андреевском мировоззрении принадлежит центральное место.

Л. Андреев - романтический писатель (с персоналистским, то есть глубоко личностным типом сознания, которое проецировалось на его произведения и прежде всего определяло их характер, круг тем и особенности мировидения) в том смысле, что не принимал зла в окружающем его мире, важнейшим оправ-

¹ Спивак Р.С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX века ("Иуда Искариот" и "Самсон в оковах" Л. Андреева) // Филологические науки. 2001. № 6. С. 15.

данием существования его на земле мире было творчество¹. Отсюда - высокая ценность человека творческого в его художественном мире. В повести Л. Андреева Иуда - "творец" новой реальности, новой, христианской эры, как это ни кощунственно звучит для верующего человека, но такова эта повесть.

Андреевский Иуда обретает грандиозные масштабы, он уравнивается с Христом, рассматривается как участник пересоздания мира, его преображения (идея Р.С. Спивак). Если в начале повести Иуда "волочился по земле, подобно наказанной собаке", "отполз Иуда, помедлил нерешительно и скрылся", то после совершенного им

"... все время принадлежит ему, и идет он неторопливо, теперь вся земля принадлежит ему, и ступает он твердо, как повелитель, как царь, как тот, кто беспредельно и радостно в этом мире одинок. Замечает мать Иисуса и говорит ей сурово:

- Ты плачешь, мать? Плачь, плачь, и долго еще будут плакать с тобою все матери земли. Дотоле, пока не придем мы вместе с Иисусом и не разрушим смерть".

Иуда понимает ситуацию как выбор: или он изменит мир вместе с Иисусом, или - **"Тогда не будет Иуды из Кариота. Тогда не будет Иисуса. Тогда будет... Фома, глупый Фома! Хотелось ли тебе когда-нибудь взять землю и поднять ее?"** Таким образом, речь идет о преображении мира, не менее. Этого преображения жаждет все в мире, о нем тоскует природа, см. выразительную пейзажную картину в повести до начала трагических событий: *"И впереди его [Иуды - В.К.], и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезаю края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни - словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в бесконечной думе застыли его тяжелые капли. И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый камень в нем был как застывшая мысль, и их было много, и все они думали - тяжело, безгранично, упорно".* Все в мире жаждет преображения.

И оно произошло - изменен ход времени. *"Что такое слезы? - спрашивает Иуда и бешено толкает неподвижное время, бьет его кулаком, проклинает, как раба. Оно чужое и оттого так непослушно. О, если бы оно принадлежало Иуде, - но оно принадлежит всем этим плачущим, смеющимся, болтающим, как на базаре; оно принадлежит солнцу; оно принадлежит кресту и сердцу Иисуса, умирающему так медленно".*

И еще одну важную черту андреевского героя (андреевской концепции человека) подчеркивают исследователи: *"Это потенциальный бунтарь, мятежник, бросающий вызов земному и вечному бытию. Эти мятежники весьма различны по своему видению мира, и мятежи их носят различную окраску, но суть их существования едина: они гибнут, но не сдаются"*².

¹ Генералова Н.П. Леонид Андреев и Николай Бердяев (К истории русского персонализма) // Русская литература. 1997. № 2. С. 40-54.

² Муратова К.Д. Рассказ Леонида Андреева "Полет" // Русская литература. 1997. " 2. С. 64.

Из *художественных особенностей* повести Л. Андреева "Иуда Искариот" обращает на себя внимание литературоведов *система парадоксов*, противоречий, недосказанностей, обладающая важнейшей изобразительной функцией. Система парадоксов помогает понять сложность, неоднозначность евангельского эпизода, постоянно держит в напряжении читателя. Она отражает ту эмоциональную бурю, которая захлестнула душу предавшего Христа, а затем раскаившегося и повесившегося Иуды.

Парадоксальная двойственность внешности и внутренней сути Иуды постоянно подчеркивается автором: герой повести лживый, завистливый, безобразный, но он самый умный из всех учеников, причем умный надчеловеческим, сатанинским умом: он слишком глубоко знает людей и понимает мотивы их поступков, для других же он так и остался непонятен. Иуда предает Иисуса, но он же любит его как сына, казнь Учителя для него - "ужас и мечты". Парадоксальная двойственность придает многомерность, многосмысленность, психологическую убедительность повести Андреева.

В Иуде, несомненно, есть нечто от дьявола, но в то же время не может не воздействовать на читателя его личная (не от дьявола, а от человека) потрясающая искренность, сила переживания за Учителя в час его трагического испытания, значительность его личности. Двойственность образа в том и заключается, что в нем неразрывно связано то страшное, что закреплено за ним религиозной и культурной мировой традицией, и то возвышенно-трагическое, что уравнивает его с Учителем в изображении Л. Андреева. Это автору повести принадлежат пронзительные по смыслу и эмоциональной силе слова:

"И с этого вечера до самой смерти Иисуса не видел Иуда вблизи его ни одного из учеников; и среди всей этой толпы были только они двое, неразлучные до самой смерти, дико связанные общностью страданий, - тот, кого предали на поругание и муки, и тот, кто его предал. Из одного кубка страданий, как братья, пили они оба, преданный и предатель, и огненная влага одинаково опаляла чистые и нечистые уста"¹.

В контексте повести смерть Иуды так же символична, как и распятие на кресте Иисуса. В сниженном плане, и вместе с тем как значимое, возвышающееся над обычной действительностью и обычными людьми событие описано самоубийство Иуды. Распятие Иисуса на кресте символично - крест это символ, центр, схождение Добра и Зла. На обломанной кривой ветви измученного ветром, полужасохшего дерева, но на горе (!), высоко над Иерусалимом, повесился Иуда. Обманутый людьми, Иуда добровольно покидает этот мир вслед за своим учителем:

"Иуда давно уже, во время своих одиноких прогулок, наметил то место, где он убьет себя после смерти Иисуса. Это было на горе, высоко над Иерусалимом, и стояло там только одно дерево, кривое, измученное ветром, рвущим его со всех сторон, полужасохшее. Одну из своих обломанных кривых ветвей оно протянуло к Иерусалиму, как бы благословляя его или

¹ Ср. парадоксальное утверждение - поэтическую формулу *Марины Цветаевой*: "Предательство уже указывает на любовь. Нельзя предать знакомого" (Из дневников. 1917 г).

чем-то угрожая, и ее избрал Иуда для того, чтобы сделать на ней петлю... [Иуда] гневно бормотал:

Нет, они слишком плохи для Иуды. Ты слышишь, Иисус? Теперь ты мне поверишь? Я иду к тебе. Встреть меня ласково, я устал. Я очень устал. Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю. Хорошо?"

Напомним, что слово *братья* из монолога Иуды уже было произнесено в речи автора-повествователя ранее, и это свидетельствует о близости позиций автора и его героя.

Отличительная особенность повести - *лиризм* и *экспрессивность*, эмоционально высокий градус повествования, передающий напряженность ожиданий Иуды (воплощение "ужаса и мечты"). Временами, в первую очередь при описании казни Христа, повествование приобретает почти невыносимый по напряженности характер:

"Когда был поднят молот, чтобы пригвоздить к дереву левую руку Иисуса, Иуда закрыл глаза и целую вечность не дышал, не видел, не жил, а только слушал. Но вот со скрежетом ударилось железо о железо, и раз за разом тупые, короткие, низкие удары, - слышно, как входит острый гвоздь в мягкое дерево, раздвигая частицы его..."

Одна рука. Еще не поздно.

Другая рука. Еще не поздно.

Нога, другая нога - неужели все кончено? Нерешительно раскрывает глаза и видит, как поднимается, качаясь, крест и устанавливается в яме. Видит, как напряженно содрогаясь, вытягиваются мучительно руки Иисуса, расширяют раны - и внезапно уходит под ребра опавший живот..."

И вновь автор - вместе с центральным героем повести, причем в результате максимального приближения к страдающему Иисусу изображаемая картина вырастает до огромных размеров (в реальности так близко Иисуса вряд ли можно было видеть - он был на кресте, к нему не подпускали стражники), достигая необыкновенной выразительности. Экспрессивность, эмоциональная заразительность повести Л. Андреева побудили в свое время А. Блока сказать: "Душа автора - живая рана".

6. ФИНАЛ И ЕГО ПРОЧТЕНИЕ

"Не только человек нуждается в Боге, но и Бог нуждается в человеке".

Н. Бердяев¹

О своей позиции в повести Л. Андреев говорил: *"Как всегда, я только ставлю вопросы, но ответы на них не даю..."*. Конечно, автор не дает прямых оценок, "ответов", и все-таки он - автор - как известно, не может не присутство-

¹ Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. - М., 1994. Т. 1. - С. 46.

вать в своем произведении. Проанализируем, в чем именно сказывается присутствие автора в финале произведения.

Финал - последнее слово этой сложной, противоречивой повести Л. Андреева, и потому он особенно значим:

"И в тот же вечер уже все верующие узнали о страшной смерти Предателя, а на другой день узнал о ней весь Иерусалим. Узнала о ней и каменистая Иудея, и зеленая Галилея узнала о ней; и до одного моря и до другого, которое еще дальше, долетела весть о смерти Предателя. Ни быстрее, ни тише, но вместе с временем шла она, и как нет конца у времени, так не будет конца рассказам о предательстве Иуды и страшной смерти его. И все - добрые и злые - одинаково предадут проклятию позорную память его; и у всех народов, какие были, какие есть, останется он одиноким в жестокой участи своей - Иуда из Кариота, Предатель".

В финале андреевской повести слова *предатель, предательство* повторяются неоднократно, и, казалось бы, они предрешают пафос финала, придавая ему категоричную однозначность, определенность. Однако не думается, что автор обращался к образу Иуды всего лишь затем, чтобы еще раз заклеить его как предателя. От интерпретации финала в подобном духе предостерегает и весь притчевый характер повествования, вызывающий столько споров уже в течение почти ста лет. В заключительных словах повести прочитывается не только безусловное осуждение. Сама *эпическая интонация* придает финалу торжественно-трагический размах, - становится ясно, что речь идет о чем-то из ряда вон выходящем, по отношению к чему возможна эпическая широта повествования. Из различных толкований финала более справедливым нам представляется следующее: "Высокая поэтическая стилистика заключения, ликующая интонация - результат осмысления происшедшего в ретроспективе мировой истории - содержат информацию о несравненно более значимых для человечества вещах - наступлении новой эры, которое нельзя отделить от поведения Иуды, ибо им обусловлено"¹.

В Евангелие Иуда лишь упоминается. Бóльшего он и не заслуживает, несмотря на чрезвычайно значимую, своего рода ключевую роль его во всем евангельском сюжете. Всего несколько строк отводит Иуде Искарриоту и Данте в своей "Божественной комедии", руководствуясь принципом: "Взгляни - и мимо". Уделять ему больше внимания, тем более переключать повествование в высокий стилистический регистр, трагический пафос - значило бы делать из него значительную фигуру, что, помимо всего прочего, нарушало бы идейно-смысловое, эмоциональное единство евангельского повествования, как и поэмы Данте.

Эпический размах финала повести Л. Андреева вызывал бы комический эффект, если бы относился к человеку незаметному, не сыгравшему никакой роли в мировой истории. Уже в этом выборе тона сказывается авторская субъективность, авторское сочувствие персонажу при одновременном осуждении

¹ *Стивак Р.С.* Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX века ("Иуда Искарриот" и "Самсон в оковах" Л. Андреева) // Филологические науки. 2001. № 6. С. 15.

его поступка.

Отношение автора к своему персонажу прочитывается как сочувственное и потому, что многократно повторяются слова *смерть*, *страшная смерть*. Эти слова в обычной речи являются своего рода табу, сакральной лексикой, то есть не употребляются всуе; их многократный повтор также придает финалу характер торжественно-трагический.

Наконец, словосочетание *жестокая¹ участь* является довольно сильным, если не прямым, маркером авторской субъективности - авторского сочувствия. Словарное толкование (Словарь русского языка. В 4 т. - М., 1985-1988) подтверждает это восприятие: ср.: *жестокий* - 1. 'крайне суровый, безжалостный, беспощадный' и 2. 'очень сильный, выходящий за пределы обычного; *участь* - 'положение кого-, чего-либо, обусловленное жизненными обстоятельствами; судьба, доля'. Это словосочетание формирует представление и о заслуженности участи Иуды, но в не меньшей степени - о непонятости его другими, о безжалостности и беспощадности обстоятельств, в которые судьба поставила героя, кстати, в андреевской повести только его одного, а, как утверждает первоначальный вариант названия повести, были "и другие". В конце концов, было все человечество в целом, иначе не понадобилась бы жертва Христа. Таким по смыслу - не безусловно однозначным - и мог быть финал этого неоднозначного произведения Л. Андреева.

7. "Интуиция" и "психологические смыслы" в "Иуде Искарите" Л. Андреева и "Иуде Искарите" С. Булгакова

Л. Андреев был далеко не единственным, чья душа смущалась недоговоренностью Священного Писания в отношении апостола-предателя, предопределенности свыше его тяжкого греховного пути. Понимая неблагоприятность приближения к этой зловещей тайне, С.Н. Булгаков признавался: "Трудно, тяжело и, может быть, неблагоприятно приближаться к тайне Иуды, легче и спокойнее ее не замечать, прикрывая ее розами красоты церковной. Но уже нельзя, однажды увидав ее и заболев ею, от нее укрыться" (184). Евангелические свидетельства, в том числе и апостола Иоанна, в котором поступок Иуды объясняется единственно сребролюбием, С. Булгаков называет "божественной жестокостью" и объясняет свою позицию: "поэтому принять иоанновскую иудологию как исчерпывающую нам не позволяет ни вера наша, ни богословская совесть" (С. 285). Моральные акценты (моральное обличение) приводят, по мнению философа, к тому, что "собственная личность предателя Иуды исчерпывается его предательством и вне его как бы не существует" (С. 282). Стремясь постигнуть смысл загадки, религиозный философ полагается в своем исследовании на "интуицию и психологический смысл". В 1930-1931 гг. С.Н. Булгаков публикует в

¹ Сравни в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" в финале: *"жестокий прокуратор Иудеи Понтий Пилат"* воспринимается не столько как жестокий, сколько как несчастный после всего того, что узнаем мы о его романной судьбе. Этот пример показывает, что то или иное слово в произведении может наполняться контекстным смыслом, который необходимо учитывать.

журнале "Путь" (Париж) философско-религиозный очерк "Иуда Искариот – апостол-предатель", в котором выстраивает схему "преступление – наказание – прощение", наполняя ее содержанием, подсказанным ему его верой и совестью, а также политической историей России в XX веке.

Преступление Иуды по С.Н. Булгакову. В созданной на полтора десятилетия ранее повести Л. Андреева "Иуда Искариот" главный герой, движимый сжигающей его любовью к Христу, решается проверить с помощью своего страшного "эксперимента" – предательства Христа, насколько велика провозглашаемая *другими* любовь к Иисусу. Герой повести стремится утвердить свое право на любовь к Учителю и внимание Его, и с горечью убеждается, что в душе каждого человека, если ее хорошо поскрести, можно найти темное начало, в том числе и в душах апостолов, предавших Мессию, оставивших Его в момент свершения жертвенного подвига. В этом смысле первоначальное название повести – "Иуда Искариот *и другие* (выделено мной – В.К.)" – в большей степени соответствует содержанию произведения, чем название окончательное. Причем у Л. Андреева в словах "и другие" содержится оттенок не только сопоставления, включенности евангельских персонажей в один ряд, но и противопоставления отверженного апостола "другим", в результате которого он даже вызывает читательское сочувствие, а не только категорическое неприятие. Это же противопоставление апостола-предателя "другим", но в гораздо меньшей степени и не такое эмоциональное, есть и у С.Н. Булгакова: "Все они, другие апостолы, сказали устами Фомы Близнеца: "Пойдем и мы умрем вместе с ним", однако не умер никто, кроме Иуды, который на то был послан, того удостоился" (С. 318).

Концепция образа и "дела" Иуды в исследовании С.Н. Булгакова, переключаясь во внешних частностях с повестью Л.Н. Андреева "Иуда Искариот", принципиально от нее отличается и по основному побудительному мотиву, и в целом по внутреннему содержанию образа главного героя. Основываясь на той точке зрения, что история есть результат взаимодействия Божьего промысла (не прямого вмешательства) и человеческой активности, С.Н. Булгаков возлагает ответственность за выбор пути апостола-предателя прежде всего на самого Иуду, поступок которого был изначально предопределен Священным Писанием. Человеческая же активность Иуды заключалась в попытке через предательство приблизить Царство Божие на земле, провозгласить Иисуса земным царем и тем самым "заставить его стать самим Собою или.., уйти из жизни, а не поднимать опасного волнения в народе" (С. 210). При этом С.Н. Булгаков, также как и Л.Н. Андреев в своей повести, говорит о бóльшей зрелости, интеллектуальном превосходстве Иуды в сравнении с остальными апостолами: "Иуда, когда был призван, видимо, был умственно старше и зрелее других апостолов. Он имел свое собственное революционно-мессианское мирозерцание и, может быть, свою собственную политическую ("революционную") работу (выделено мной – В.К.). Ему была чужда непосредственность и нетронутость детей природы, галилейских рыбаков" (С. 196). В работе С.Н. Булгакова основной и единственный побудительный мотив и конфликт, таким образом, - идеологический, политический, заключающийся в стремлении установить в Израиле прав-

ление ожидаемого Мессии. Но в своей однозначной интерпретации сюжета Иуды С.Н. Булгаков повторяет односторонность объяснения сюжета апостолом Иоанном, против которого сам же и решительно восстает. К такой однозначности (к любой однозначности) вряд ли сводится все содержание символики знаменитого евангельского сюжета, иначе он не притягивал бы к себе все новых и новых интерпретаторов на протяжении тысячелетий. Концепция образа апостола-предателя, и это очевидно, вызвана к жизни тревогой философа за судьбу России (см. об этом далее), продиктована конкретной политической ситуацией, а значит, "срок действия" ее ограничивается известными временными рамками.

Наказание. Но, совершив предательство, Иуда открыл для себя нечто большее, чем земное Царство Мессии, чем земное величие - он открыл красоту и величие любви и жертвенного подвига Иисуса. Ему открылось, что ради своей утопической цели он совершил злое дело, насилие, в результате которого пострадал невинный ("Кровь Неповинная"). И "то мятежное своеволие, с которым он хотел исправить путь Учителя, заставив Его исполнить его волю, теперь растаяло в нем, сменилось невыносимыми муками совести, адом на земле" (С. 227), "вместе с раскаянием в Иуде пробудилось сознание ужаса всего, им содеянного" (С. 228). Ужаснувшись своему преступлению и раскаявшись, Иуда покончил с собой, способствуя тем самым, утверждает С.Н. Булгаков, прославлению Христа и посрамлению дьявола: "Промысел Божий, не нарушая онтологической данности человека, поставил его на такое место, на котором и он оказался орудием к прославлению предаваемого им Христа" (С. 252).

Христос, зная о предстоящем предательстве одного из двенадцати апостолов, попустительствовал его преступлению ("что делаешь, делай скорей", обращается он к Иуде во время Тайной вечери), чтобы апостол-предатель сам убедился в ложности своего пути и глубоко раскаялся в нем. В связи с этим отказ Иуды от 30 сребреников, которые он бросил в храме – поступок, конечно, символический, он означал отречение от заблуждения, означал прозрение и раскаяние.

Прощение: возможно ли оно? Но С.Н. Булгаков не сводит все только к ответственности "всемирного злодея": "Если Иуда был заведомо избран для предательства, - пишет он, - да "сбудется Писание", для исполнения плана спасения, то он является безответной жертвой этого избрания" (С. 235). Философ верит, что повесть о единственной в своем роде трагедии Иуды еще будет написана на языке символов, художественных образов и заключительная, "потусторонняя" часть ее (помимо премирной и исторической частей) должна повествовать "о сошествии в ад самого Христа и о встрече там Христа и Иуды" (С. 298). Иуда, следовательно, первый из апостолов встретит в запредельном мире Мессию. Какой должна быть эта встреча, о чем они должны говорить? Здесь автор религиозно-философского исследования об Иуде останавливается в своих размышлениях и вопросах, поскольку "здесь изнемогает человеческое слово, но не изнемогает вера, любовь и надежда: вера в Искупителя и всеобщее искупление, им совершенное – "о всех и за вся" любовь Божия к человеку" (С. 290). Прощение, по С.Н. Булгакову, возможно и потому, что учеником выпол-

нено то, что поручено ему Учителем, и потому, что милосердие Христа бесконечно: "Есть ли, может ли быть для известных натур богоборство путем их религиозного развития, может ли Бог возлюбить такое богоборство и простить такое христорство? Вот вопрос. И на него может быть лишь один ответ: да, может" (262).

Апостол-предатель и Россия в революции по С.Н. Булгакову. Как символ темных сторон души человеческой Иуда притягивает и Л. Андреева, и С. Булгакова в аспекте "Иуда Искариот и другие".

По Л.Н. Андрееву, в числе "других" оказываются и остальные апостолы, и жители Иерусалима, и все человечество, допустившее крестную смерть Христа. Это аспект этический, психологический.

С.Н. Булгаков именно к этим "другим" участникам евангельских событий относится в целом несколько иначе, комментируя их поведение следующим образом: "искушения апостолов, поведенные в Евангелии: ... страх и бегство, отречение, - ... в сущности, детски-простодушные, эти "человеческие – слишком человеческие" искушения. Они не превышают среднего человеческого возраста" (С. 261).

В религиозно-философском труде С.Н. Булгакова также есть "и другие" – это народ русский, предавший Христа во время большевистского переворота и занявший место Иуды в XX веке: "Трагедия апостола-предателя, страшная судьба его теперь стала неотступно пред нами, потому что сделалась нашей собственной судьбой, не личной, но народной. Ибо наш народ, носитель и хранитель "Святой Руси", .. это он ныне занял место Иуды апостола-предателя" (С. 254); "в его тайне ищешь разгадки нашей собственной судьбы. Вот откуда в душе снова поднялась проблема Иуды, никогда в ней не умолкающая, встала, как некий иероглиф судьбы, загадка Сфинкса, в которой нужно разгадать о себе, что возможно о себе человеку уведать" (С. 254). Философ называет русский народ Иудой потому, что он, отрекшись от Иисуса, от Царствия Небесного, как и апостол-предатель, соблазнился Царствием Земным – возможностью устроить рай на земле, создать Царство Мессии в своем отечестве, как о том мечтали в древнем Израиле. Русскому народу в период революции, по Булгакову, также была свойственна вера в Царство Справедливости и в утопическую (а потому трагическую) возможность его скорого осуществления.

Но эта проекция "дела" Иуды, как его понимает С.Н. Булгаков, на трагические события в России в XX веке предстает, прежде всего с точки зрения самого философа, настаивающего на *тайне* евангельского Иуды, как упрощение евангельского сюжета, с одной стороны, а с другой, дает также упрощенное, однозначное истолкование тех событий, что происходили в России (гениальное художественное воплощение эти события нашли, как известно, в творчестве А. Платонова). Аналогия С. Булгакова вызвала неприятие и в среде русской духовной интеллигенции. В частности, религиозный философ Иван Ильин такую аналогию - уподобление русского народа Иуде - решительно не принял, назвав ее (в письме к архимандриту Константину 28.VI.1951) "булгаковщиной". По Ильину, книга "Иуда Искариот - апостол-предатель" С.Н. Булгакова – это "кни-

га в защиту Иуды Предателя, с попыткой провозгласить Иуду национальным покровителем русского народа (ибо "мы тоже предали Христа"). Нам же здесь необходимо подчеркнуть, насколько сложен и многоаспектен евангельский текст в целом и его отдельные сюжеты в частности. В каждую новую эпоху они получают новое истолкование, и действительно, справедлива мысль о том, что каждая эпоха создает свое Евангелие, заново прочитывая его.

Противоречивость концепции С.Н. Булгакова. Интерпретация евангельского сюжета в исследовании "Иуда Искариот – апостол-предатель", также, как и андреевская, одна из возможных интерпретаций. Психолого-теологическому исследованию С.Н. Булгакова свойственны элементы образности, но, в отличие от повести Л.Н. Андреева, труд Булгакова – труд религиозного мыслителя-интуитивиста (в сюжете Иуды "нам остается интуиция и психологический смысл", – утверждает он), дающего психологический, на языке логики, психологии (не образов-символов), комментарий к Евангелию. Как психологический (научный) комментарий труд С.Н. Булгакова не лишен противоречий. Прежде всего, это противоречие между осознаваемой богоизбранностью апостола-предателя (о чем свидетельствуют слова самого Христа: "не двенадцать ли вас Я избрал? Но один из вас диавол"), его уникальной миссией, и в то же время его глубоким раскаянием в том, что он совершил, то есть отречением от выполненной им миссии, которая одновременно является (парадокс Евангелия) и чернейшим злодеянием. Называя Иуду "безответной жертвой своего избрания", философ-психолог в своей фантазии о загробной встрече ученика и Учителя в уста Иуды-активного деятеля вкладывает слова: "...то, что Ты повелел, разрешил, благословил, послал "делать скорее", я и сделал скоро, не откладывая. И дело мое, так тебе нужное, сделано так, как, помимо меня, оно не могло бы свершиться. Я, презренный и отверженный, стал для тебя незаменимым" (С. 299). Иуда раскаивается в том, ради чего он был послан в мир? что выполнил пророчество Писания? Действительно, прав С.Н. Булгаков: "Иуда своим присутствием около Христа вносит в историю страстей Христовых непонятность, бессвязность. И ум, и сердце одинаково изнемогают от этого противоречия" (С. 182). Загадка эта, надо думать, является неразрешимой, тем более - на языке логики.

О языке символов, художественных образов и возможности выразить психологический смысл евангельского сюжета. Предпринятое С.Н. Булгаковым исследование, судя по некоторым фрагментам текста, оставляло у его автора чувство неудовлетворенности: он говорит о собственном немотствовании, о том, что ему дано услышать, но не выразить евангельскую загадку апостола-предателя. И ученый-богослов утверждает в мысли: "Об Иуде можно поведать только силою искусства, и притом великого и высочайшего, которому доступны тайны духа и священный язык символов" (298). Этого великого мастера, считает С.Н. Булгаков, еще нет, но он должен явиться, и он "уже не узрит во Христе и "возлюбленном" ученике двоящегося лика Джоконды, как Леонардо, в образе Иуды-клептомана, но кистью и силой Микеланджело, трагического его вдохновения, поведаст миру свои видения и откровения" (С. 298), он "заставит

прозвучать то, что таилось в глубине души Иуды, зажжется огнем его страданий..., он явит ад и рай в любящей человеческой душе, и небо и преисподнюю, смерть и Воскресение во Христе и с Христом" (С. 299). Призывая отказаться в грядущем шедевре – художественном эквиваленте Евангелия - от "двоящегося лика Джоконды", то есть от двойственности в изображении евангельского персонажа, С.Н. Булгаков тем не менее утверждает принципиальную невозможность ответа на вопросы, которые порождает само Священное Писание: "мы стоим здесь перед тайной смотра и суда Божия, и легкость утверждения должна смениться безответным для человека вопросом, который в данном случае и является для человека единственно достойным и ему доступным ответом" (С. 253). Евангельская ситуация, будучи переведенной на язык логических понятий, утрачивает свою загадку и многозначное содержание. Логическое постижение этой тайны невозможно, она, очевидно, неразрешима.

С.Н. Булгаков глубоко прав: приблизиться к постижению тайны евангельского сюжета, с ее принципиальной противоречивостью и многозначностью, может лишь искусство. Такая попытка была предпринята, как известно, Л.Н. Андреевым в его повести "Иуда Искарот". Путь Андреева - это путь "интуиции" писателя-художника, стремления с помощью художественно-психологической, образной фантазии наполнить евангельские образы "плотью и кровью мира", обращаясь к языку символов, к системе парадоксов, способной передать принципиально противоречивое, двойственное содержание евангельской ситуации. Тем не менее повесть Л. Андреева с ее скандальной славой осталась вне упоминания С. Н. Булгакова в его исследовании. Очевидно, все дело здесь заключается в концепции героя андреевской повести, которая оказалась неприемлемой для С.Н. Булгакова: в повести Л. Андреева мотив личной ответственности, мотив раскаяния приглушен; художественно-психологическое исследование Л. Андреева – о вине столько же Иуды, сколько "и других", хотя в окончательном варианте названия эти "и другие" отсутствуют. Л. Андреев повествует не столько о раскаянии совершившего преступление Иуды, сколько о его страдании и тем не менее уверенности в том, что совершенное им должно было свершиться в соответствии с пророчеством Повествование Л. Андреева страстно и эмоционально, оно передает и ад, и рай в душе апостола-предателя, что побудило в свое время Д.С. Мережковского написать: "По действию на умы читателей среди современных русских писателей нет ему равных... Они никого не заразили; он заражает всех. Хорошо это или дурно, но это так, и нельзя с этим не считаться критике".¹

Повесть Л. Андреева – это повесть об Иуде как творческом содеятеле истории, но эта концепция принципиально расходится с концепцией С.Н. Булгакова.²

¹ Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. - М., 1991. С. 18

² См. о концепции повести Л. Андреева: Спивак Р.С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX века ("Иуда Искарот" и "Самсон в оковах" Л. Андреева) // Филологические науки. 2001. № 6.

Иуда на протяжении человеческой истории воспринимается не только как евангельский персонаж, но и как универсальная метафора, выражающая темную часть души человека, человечества. И этот образ-метафора евангелистами гениально угадан, он глубоко оправдан психологически. З. Косидовский, например, основываясь на более раннем в сравнении с Евангелиями свидетельстве апостола Павла, у которого в описании Тайной вечери Иуда не упоминается (!), высказывает предположение, что "при Павле сказания об Иуде еще не существовало, это легенда, возникшая несколькими десятилетиями позже"¹. Но даже если легенда об Иуде и не основана на реальных исторических фактах, ее появление, безотносительно к сакральному ее содержанию, было закономерным и неизбежным с точки зрения психологии восприятия: "герой" обязан иметь своего "антигероя", чтобы реализовать, воплотить вовне свою внутреннюю суть. Вне этой антиномии (противостояния "света" и "тьмы") герой может существовать лишь в потенции. Гениальность, одухотворенная оригинальность мистерии Христа заключается, однако, в том, что своего антипода "герой" (Христос) в данном случае поражает не силой оружия, но силой любви, *Кровью Неповинной*.

7. Иуда и Иисус Христос в рассказе Ю. Нагибина "Любимый ученик"

В переосмыслении евангельского образа Иуды дальше, "определеннее" Л. Андреева пошел Ю. Нагибин в рассказе "Любимый ученик". Этот рассказ по форме повествования представляет своеобразный диалог с повестью Л. Андреева. Причем диалог, фактически, в прямом смысле: в повести Л. Андреева мы слышим голоса автора и Иуды, который называет Иисуса в своем предсмертном обращении к нему братом: *"потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю. Хорошо?"*

В рассказе же Ю. Нагибина Иисус (и автор, стоящий за ним) обращается к Иуде: *"Иуда, лишь мы с тобой обречены бодрствовать в этот страшный канун. Иуда, брат мой и жертва, прости меня!"*.

Иуда Ю. Нагибина практически лишен отрицательных качеств: предательство его носит вынужденный характер - он должен выполнить волю Христа во имя безграничной любви к нему. Христос Ю. Нагибина осознает неполноценность своего человеческого существования, он не вполне человек, - "телесность жизни - вот чем он был обойден". Никто из учеников Иисуса не понял значимости происходящих событий и не был поддержкой Иисусу в его последние часы, во время Его моления в Гефсиманском саду:

"Иисус пошел к ученикам и вновь застал их спящими. Они не проснулись на громкую, надтреснутую укоризну. Иисус оставил их в покое, хотя так нуждался сейчас в сочувственном слове. Но что поделать: люди спят, небо молчит и дышит холодом. Иуда, лишь мы с тобой обречены бодрствовать в этот страшный канун. Иуда, брат мой и жертва, про-

¹Косидовский Зенон. Сказания евангелистов. - М., 1977. - С. 194.

сти меня!"¹

Это определило жертвенный выбор Христа (у Ю. Нагибина речь определенно идет о *выборе* Иисуса на роль предателя - Иуды). Ему необходим был тот, кто помог бы выполнить его предназначение. Этот выбор обрек на гибель и проклятие его самого верного ученика - Иуду. При этом Иисус у Нагибина испытывает внутреннее сопротивление принятому решению. По версии Нагибина, предательства как такового не было, потому что Иуда выполнял волю Учителя, сознательно обрекая себя на гибель и проклятие. Более того, сам Христос оценивает мнимое предательство как потерю человека, который всегда, в отличие от остальных учеников, понимал его, верил ему и любил. Трактовка канонического сюжета Ю. Нагибиным оставляет двойственное впечатление из-за расчетливой нравственной жестокости² Христа, который знал последующую судьбу Иуды:

"Христос не ошибся в нем. Возмездие должно было следовать прямо за преступлением, иначе не сбылось бы начертанное: Христос будет предан, но горе тому, кто его предаст. В этом коренится многое: и духовные, и даже правовые начала. Первый кнут доносчику - отсюда. В предательстве должна быть заложена расплата. Предать Христа мог любой из апостолов, но лишь один Иуда мог после этого повеситься. Пример Петра - лучшее тому доказательство: троекратное отречение он оплатил слезами, а не петлей"

В нагибинской интерпретации Иуда является мнимым антагонистом и предателем Христа.

* * *

В заключение подчеркнем, что повесть Л. Андреева "Иуда Искарот" - это психологическая интерпретация (одна из возможных) знаменитого евангельского сюжета. И эта интерпретация, разумеется, может оцениваться по-разному разными читателями, вызывая споры, полярные точки зрения.

Диалог повести Л. Андреева с читателем и критикой, начавшийся в начале прошлого века, продолжается, и он свидетельствует по крайней мере о незаурядности таланта автора, повести "Иуда Искарот" как феномена отечественной художественной литературы. Сам же Леонид Андреев об этом своем произведении в конце жизни, как бы подводя итог сделанному им в литературе, сказал: "Выше "Иуды" рассказов нет".

ВОПРОСЫ

1. Образ Иуды и сюжет предательства Иисуса Христа в мировом изобразительном искусстве: гравюры Гюстава Доре (1864-1866), "Тайная вечеря" (1495-1497) Леонардо да Винчи.

¹ Здесь и далее рассказ цит. по: Нагибин Ю.М. "Любимый ученик" // Огонек. 1991. № 47.

² См. об этом: Немцу А.Е. Новый Завет и мировая литература. - Черновцы, 1993. С. 68.

2. Авторский замысел и критическое истолкование: "Иуда Искариот" в современных Л. Андрееву критических отзывах.

3. "...и другие" в повести. Ирония как средство характеристики "других".

4. Иисус Христос в повести. Иисус и его ученик Иуда Искариот. Загадка Учителя.

Согласны ли вы с мнением: "У Андреева нет антагонизма между Иудой и Христом, их объединяет страдание, на которое обрекает любовь. Любовь Иисуса к людям абстрактна, множественность объекта лишает ее конкретики и силы, в то время как любовь Иуды к Христу конкретна, действительна, отличается силой и глубиной. Несмотря на внешнюю противоречивость, Иуда духовно столь же цельная личность, как и Христос. Автор ставит их рядом, дерзко заявляя об их равенстве перед лицом вечности. Как братья, неразлучны они, "дико связанные общностью страданий"¹.

5. Двойственность образа Иуды из Кариота: портрет, психологическая мотивировка поступков, цель, "средства" и результат его "эксперимента"; система парадоксов, противопоставлений, экспрессивность и обобщенность ключевых эпизодов в повести; почему повесился андреевский Иуда?

6. Прокомментируйте примерами из текста отзыв А. Блока о повести Л. Андреева: "Душа автора - живая рана".

7. Подтвердите или опровергните следующее утверждение: "Финал повести потрясает безысходностью трагического одиночества заглавного персонажа, он совершенно однозначен в отношении к евангельскому персонажу и оценке его общечеловеческого преступления, убедительно опровергает субъективные оценки и утверждения многих литераторов"².

БИБЛИОГРАФИЯ

Произведения Л.Н. Андреева

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков / Вступит. ст. Богданов А. Между стеной и бездной: Леонид Андреев и его творчество - М., 1990.

2. Андреев Л. Иуда Искариот. Дневник Сатаны. - Рига, 1991 (и любое другое изд.)

Критическая литература

3. Аверинцев С.С. Иуда Искариот // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. - Т. 1.

4. Андреева В.Л. Дом на Черной речке. - М., 1980.

5. Арсентьева Н.Н. О природе образа Иуды Искариота // Творчество Леонида Андреева. - Курск, 1983.

6. Бабичева Ю. Леонид Андреев толкует Библию (богоборческие и антицерковные мотивы в творчестве писателя) // Наука и религия. 1969. № 1.

7. Басинский П. Поэзия бунта и этика революции: реальность и символ в творчестве Л. Андреева // Вопросы литературы. 1989. № 10.

8. Беззубов В.И. Андреев и традиции русского реализма. - Таллин, 1984.

9. Библия в гравюрах Гюстава Доре с библейскими текстами по синодальному переводу. - М., 1993.

10. Бродский М.А. Последний аргумент Иуды // Русская словесность. 2001. № 5.

11. Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. - М., 2000.

12. Булгаков С.Н. Иуда Искариот - апостол-предатель // Путь. 1931. №№ 26, 27; То же в

¹ Михеичева Е.А. Художественный мир Леонида Андреева // Литература в школе. 1998. № 5. С. 42.

² Немцу А.Е. Новый Завет и мировая литература. - Черновцы, 1993. С.50.

кн.: *Булгаков С.Н.* Труды о Троичности. М., 2001.

13. *Волошин М.* Евангелие от Иуды // Независимый альманах "Лебедь". 2002. 5 мая. № 270.

14. *Гайнетдинова Е.А.* Повесть о любви и верности?! "Иуда Искариот" Л. Андреева в XI классе // Литература в школе. 2001. № 7.

15. *Геллер Л.* Божественная гармония несвободы. Леонид Андреев и Евгений Замятин // Леонид Геллер. Слово - мера мира. - М., 1994.

16. *Генералова Н.П.* Леонид Андреев и Николай Бердяев (К истории русского персонализма) // Русская литература. 1997. № 2.

17. *Горький М.* Леонид Андреев // Горький М. Литературные портреты. М., 1959.

18. *Григорьев А.Л.* Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3.

19. *Джулиани Рита.* Л.Н. Андреев и Октябрьская революция, или Революция как Апокалипсис // Русская литература. 1997. № 1.

20. *Дэвис Р.* Леонид Андреев // История русской литературы. XX век. Серебряный век. - М., 1995.

21. *Западова Л.А.* Источники текста и "тайны" рассказа-повести "Иуда искариот" // Русская литература. 1997. № 3.

22. *Иезуитова Л.А.* Творчество Леонида Андреева (1892-1906). - Л., 1976.

23. *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975.

24. *Книга Иуды:* Антология. - СПб, 2001.

25. *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. - М., 1990.

26. *Косидовский Зенон.* Библейские сказания. Сказания евангелистов. - М., 1977.

27. *Крючков В.П.* Евангельский сюжет с точки зрения психологии: "Иуда Искариот" Л. Андреева и "Любимый ученик" Ю. Нагибина // Бюллетень Международной Академии Психологических Наук. Вып. 9. Саратов- Ярославль, 2000.

28. Крючков В.П. Образ Иисуса в повести Л.Андреева "Иуда Искариот", или Смеялся ли Христос? // Литература: Прил. к газ. "Первое сентября". 2003. № 15. С. 2-3.

29. *Леонид Андреев:* Материалы и исследования / Под ред. В.А. Келдыша и М.В. Козьменко. - М., 2000.

30. Леонид Николаевич Андреев. Библиография. Вып. 1. Произведения / Сост. В.Н. Чуваков. - М., 1995.

31. Леонид Николаевич Андреев. Библиография. Вып. 2. Литература (1900-1919) // Сост. В.Н. Чуваков. - М., 1998.

32. *Мартынова Т.И.* Леонид Андреев и Лев Шестов о феномене личности // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5-6.

33. *Мартынова Т.И.* От Евангелия к философии истории (Рассказ Л.Н. Андреева "Иуда Искариот и другие" в оценке В.В. Розанова) // Взаимодействие творческих индивидуальностей русских писателей XIX- начала XX века. - М., 1994.

34. *Михеичева Е.А.* О психологизме Леонида Андреева. М., 1994.

35. *Михеичева Е.А.* Художественный мир Леонида Андреева // Литература в школе. 1998. № 5.

36. *Муратова К.Д.* Л. Андреев // История русской литературы. - Л., 1983. - Т. 4.

37. *Нагибин Ю.М.* Любимый ученик // Огонек. 1991. № 47.

38. *Немцу А.Е.* Трагическая загадка Иуды (мотивационно-психологическое усложнение поведенческого комплекса евангельского персонажа в контексте духовных исканий человечества) // Немцу А.Е. Новый Завет и мировая литература. - Черновцы, 1993.

39. *Сиднев Г.Ю.* "Странные" образы Леонида Андреева // Русский язык в школе. 2001. № 4.

40. *Смирнов В.В.* Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1997. № 2.

41. *Смирнова Л.А.* Русская литература конца XIX - начала XX века / Учебник для студентов пединститутов и университетов. - М., 1993.
42. *Смирнова Л.А.* Творчество Л. Андреева: Проблемы художественного метода и стиля / Учебн. пособие. - М., 1986.
43. *Спивак Р.С.* Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX века ("Иуда Искариот" и "Самсон в оковах" Л. Андреева) // Филологические науки. - 2001. - № 6.
44. *Стам С.М.* "Тайная вечеря" // Стам С.М. Корифеи Возрождения. Кн. 1. - Саратов, 1991.
45. Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы. - Курск, 1983.
46. *Чуковский К.И.* Из воспоминаний. - М., 1958.
47. *Ясенский С.Ю.* Искусство психологического анализа в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева // Достоевский: Материалы и исследования. - СПб., 1994. - Т. 11.

ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН
(1892-1937)

БИОГРАФИЯ

"Роман "Мы" писал литературный Мефистофель, скептик и в то же время – романтик, идеалист"

И. Сухих¹

"Еретик" в жизни и в литературе. Е.И. Замятин был еретиком и вечным революционером и в жизни, и в литературе.

Детство Замятина прошло в тихом провинциальном городке Лебедяни Тамбовской губернии (ныне Липецкая обл.). О своих детских годах Замятин писал:

"Вы увидите очень одинокого, без сверстников, ребенка на диване, живом вниз, над книгой - или под роялью, а на рояле мать играет Шопена - и уездное - окна с геранями, посреди улицы поросенок привязан к кольщику и трепыхаются куры в пыли. Если хотите географии - вот она: Лебедянь, самая разрусская-тамбовская, о которой писали Толстой и Тургенев..."

Русская провинция на долгие годы стала основной темой творчества писателя, как, например, в повестях "Уездное" (1911 г.), "На куличках" (1914 г.). Американский литературовед П. Фишер в связи с этим замечает: "Мне кажется, что вообще у Замятина только одна тематика – и она, как я уже теперь понимаю, сугубо русская. Он занят некой центральной метафорой, имя ей - провинциализм, всемогущий провинциализм, духовный и нравственный застой, по терминологии самого Замятина – энтропия... Мир он видит в каком-то провинциальном оцепенении... И в этом провинциальном, подавляющем личность мире появляются еретики, причем всегда эти еретики – неудачники. Бунт им не удается..."²

В 1893-1896 годах Е. Замятин учился в Лебедянской прогимназии, где Закон Божий преподавал его отец. Образование было продолжено в 1896 г. в Воронежской гимназии, которую будущий писатель окончил в 1902 году с золотой медалью (однажды впоследствии заложенной в Петербургском ломбарде за 25 рублей, да так и не выкупленной). Замятин вспоминал о гимназических годах:

"Много одиночества, много книг, очень рано - Достоевский. До сих пор помню дрожь и пылающие свои щеки - от "Неточки Незвановой". Достоевский долго оставался - старший и страшный даже; другом был Гоголь

¹ Сухих И. О городе солнца, еретиках, энтропии и последней революции // Звезда. 1989. № 2. С. 232.

² Литературная газета, 1989, 31 мая, С. 5.

(и гораздо позже - Анатолий Франс)".

"В гимназии я получал пятерки с плюсами за сочинения, и не всегда легко ладил с математикой. Должно быть, именно поэтому (из упрямства) я выбрал самое что ни на есть математическое: кораблестроительный факультет Петербургского Политехникума".

В период учебы во время летней практики будущий писатель много путешествовал: он побывал в Севастополе, Нижнем Новгороде, Одессе, на Камских заводах, плавал на пароходе в Константинополь, Смирну, Бейрут, Порт-Саид, Яффу, Александрию, Иерусалим. В 1905 в Одессе стал свидетелем знаменитого восстания на броненосце «Потемкин», о чем впоследствии написал в рассказе "Три дня" (1913). В 1905 году в Петербурге принимал участие в революционных выступлениях большевиков, за что был арестован и провел несколько месяцев в одиночной камере тюрьмы. Выслан в Лебедянь, но нелегально вернулся в Петербург, откуда вновь был выслан в 1911 году, уже по окончании института.

В 1908 году Е.И. Замятин окончил Политехнический, получил специальность морского инженера, был оставлен при кафедре корабельной архитектуры, с 1911 года - в качестве преподавателя. Литературный дебют Евгения Замятина состоялся осенью 1908 года в журнале "Образование", где был опубликован рассказ "Один".

Революции (и 1905, и 1917 годов) принял восторженно. В 1906 году в одном из писем писал о событиях 1905 года: *"И вдруг – революция так хорошо встряхнула меня. Чувствовалось, что есть что-то сильное, огромное, как смерч, поднимающий голову к небу – ради чего стоит жить".*

За антивоенную по духу повесть "На куличках" (1913), героями которой являются не только дальневосточные офицеры и солдаты, но и вся "загнанная на кулички Русь", Е. Замятин был привлечен к суду, а номер журнала "Заветы", в котором была опубликована повесть, был конфискован. Критик А. Воронский считал, что повесть "На куличках" – это политическая художественная сатира, которая "делает понятным многое из того, что случилось потом, после 1914 года".

Писательство Е. Замятин совмещал с работой морского инженера, и в этом качестве продолжал служебные поездки по России. *"Много связанных с работой поездок по России: Волга вплоть до Царицына, Астрахани, Кама, Донецкий район, Каспийское море, Архангельск, Мурман, Кавказ, Крым",* - из Автобиографии Е. Замятина.

В марте 1916 года Замятин был командирован в Англию, где на судоверфях при его участии был построен ряд ледоколов для России, в том числе один из самых крупных - "Святой Александр Невский" (после революции - "Ленин"). В Англии же начался новый период творчества писателя. Английские впечатления легли в основу как многочисленных очерков, так и повестей "Островитяне" (1917) и "Ловец человеков" (1921). Повесть "Островитяне" (которую называют прообразом романа "Мы") посвящена изображению обывательского мира, символом которого является в этом произведении викарий Дьюли.

Узнав о революции в России, Замятин возвращается домой, надеясь увидеть здесь начало возрождения нового мира и нового человека: *"Веселая, жуткая зима 17-18 года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность. Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы"* (Из Автобиографии). Но то, что писатель увидел и почувствовал вскоре в России, особенно в период военного коммунизма, побудило его критически отнестись к пореволюционной действительности: это была нетерпимость властей, пренебрежение к творческой личности, к человеку, человеческой жизни.

В советском государстве явственно проступали черты некоего бюрократического чудовища - Левиафана; тоталитаризм - эта чума XX века - использовал человека как кирпичик в государственном строительстве, нивелировал человека, требовал от него безусловного и полного подчинения, превращал в винтик одного единого отлаженного механизма. Сама действительность дала Е.И. Замятину в руки материал для его фантастического (хотя не такого уж и фантастического, если вспомнить отечественную и мировую историю XX века) антиутопического романа "Мы" (1920 год; впервые был опубликован в 1924 году на английском, затем в 1926 - на чешском, в 1929 - на французском, на родине публикация романа состоялась лишь в 1988 году). Пафосом этого романа стало оправдание живой личности, любви, творчества, самой жизни, а не механистического ее эрзаца. Неудивительно, что этот первый в мировой литературе роман-антиутопия впоследствии сыграл роковую роль в судьбе автора - жителя не фантастического, описанного в романе "Мы", а реального Единого сталинского Государства.

Роман "Мы" стал первым в ряду европейских романов-антиутопий – "Прекрасный новый мир" О. Хаксли, "Скотный двор" и "1984" Дж. Оруэлла, "451 градус по Фаренгейту" Р. Брэдбери и др.

Е. Замятин был наставником молодых писателей - членов литературной группы "Серрапионовы братья", в которую входили К. Федин, М. Зощенко, Вс. Иванов, Н. Тихонов, Л. Лунц и др. Преподавал в Политехническом институте, читал курс новейшей русской литературы в Педагогическом институте им. Герцена и курс техники художественной прозы в студии Дома искусств, работал в редколлегии «Всемирной литературы», в правлении Всероссийского союза писателей (избран председателем в 1928 году), в издательствах, редактировал несколько литературных журналов.

В начале 1920-х годов появляются рассказы "Мамай" (1920) и "Пещера" (1921), резко критические по отношению к эпохе военного коммунизма в большевической России, а также книга о Г. Уэллсе "Герберт Уэллс" (1922).

В 1920-е годы Е. Замятин создает ряд драматических произведений: "Общество Почетных Звонарей", "Блоха", "Атилла".

В 1929 году Е. Замятин за роман "Мы" (одновременно с Б. Пильняком, которого критиковали за повесть "Красное дерево") был подвергнут сокрушительной критике официальной прессы, его перестали печатать, работать он не мог. Не помогло заступничество М. Горького. В этих условиях писатель в июне 1931 года обращается с письмом к Сталину, просит разрешить выехать за гра-

ницу. В своем письме Е. Замятин не скрывал своих взглядов на ситуацию в стране, в частности, писал:

"Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал – и продолжаю считать – что это одинаково унижает как писателя, так и революцию".

Живя во Франции, Е. Замятин оставался советским гражданином, с советским паспортом. За границей был написан роман "Бич божий", посмертно изданный в Париже в 1938 году.

Умер Евгений Иванович Замятин 10 марта 1937 года.

Похоронен в пригороде Парижа.

Е. Замятин о будущем литературы в статье "Я боюсь" (1921). В этой статье в полной мере проявилось свойственное писателю качество быть неудобным для властей автором.

1921 год – это год сложный и противоречивый, по словам К.А. Федина – самый двусмысленный год революции: с одной стороны, революция продолжалась, а с другой – была провозглашена новая экономическая политика, допускавшая частную собственность. В сфере литературы этот год был отмечен смертью А. Блока, расстрелом Н. Гумилева. Это также год жестокого подавления Кронштадтского мятежа: матросы Кронштадта – вчерашние рабочие и крестьяне – восстали против советской власти.

Статья Е. Замятина была расценена цензурой как заупокойная советской литературе, как статья глубоко пессимистическая по отношению к будущему.

Что же встревожило Е. Замятина? Чего он "боялся"?

Замятина тревожило то, что за годы русской революции на поверхности оказались писатели "юркие", пишущие на злобу дня, которым все равно, о чем писать, лишь бы хорошо оплачивалась их работа. Писатели же не юркие – молчали.

Замятина тревожил низкий профессиональный уровень современной ему литературы, в частности, пролетарской поэзии: *"Пролетарские писатели и поэты – усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пыхтит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся в воздух"*¹.

Угнетало Замятина то, что талантливые художники, серьезные, неконъюнктурные писатели, оказались в тяжелейшем материальном положении. Им не на что жить, им не до творчества. Кто же будет создавать настоящую литературу?

Самое главное, что вызывало справедливые опасения писателя – это "католицизм" (нетерпимость) власти, боязнь свободного слова, что равносильно отсутствию воздуха для художника. Новая власть так же, и даже более, была нетерпимой к инакомыслящим, как и дореволюционная. Напомним, что Замятин еще в конце 1917 года выразил публично свое несогласие с решением

¹ Здесь и далее статья Е. Замятина "Я боюсь" цит. по: Замятин Евгений. Я боюсь. М., 1999. С. 49-53.

большевиков закрыть ряд петроградских газет.

Настоящую же литературу, Замятин в этом был убежден, создают не послушные чиновники от литературы, а *"безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики"*. Только они способны взорвать застойное болото, не дать обществу закоснеть и обречь себя на саморазрушение.

Вывод писателя был тревожным:

"Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима болезнь - я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое".

Вглядываясь в ушедший XX век, мы видим: пророчество Е. Замятина, к счастью, не сбылось - отечественная литература подтвердила, что, несмотря на все трагические испытания, выпавшие на ее долю, она стала достойной преемницей золотого девятнадцатого века русской литературы. Но какой высокой ценой была оплачена эта верность традициям отечественной литературной классики, и кто скажет, что тревога еретика - Е.И. Замятина была напрасной?

Е. Замятин - теоретик новой литературы - "неореализма". Известно, что художника, чтобы лучше его понять, надо судить по законам, им над собою поставленным. Е. Замятин выработал свои "законы", представления о литературном творчестве, о стиле, языке, которые и реализовал особенно полно в новаторском романе "Мы". Свою литературную теорию Е. Замятин назвал *неореализмом* (или - близкий, но не тождественный термин - синтетизмом).

Пишущие о Замятине, и конечно, о романе "Мы", отмечают его необычность для русской прозы: роман "Мы" символичен, в нем отдельные художественные детали несут повышенную смысловую нагрузку; роман экспрессионистичен, поскольку ему свойственна обостренная эмоциональность, фантастический гротеск, высокая мера абстрактности; вместе с тем роман и реалистичен в своей точности и достоверности выписанных образов. Роман, в целом, синтетичен, так как соединяет в себе качества различных литературных течений и литературы, и изобразительного искусства, и архитектуры (и не только их).

Сам Е. Замятин относил себя к неореалистам, в число которых, по его мнению, входят А. Ремизов, С. Сергеев-Ценский, М. Пришвин, А. Толстой, Ф. Сологуб, Н. Клюев, С. Есенин, А. Ахматова, О. Мандельштам, К. Тренев и др. Теорию новой литературы Е. Замятин сформулировал в статьях "Современная русская литература" (1918), "О синтетизме" (1922), "О литературе, революции, энтропии и прочем" (1923).

Реализм с его глубоким социально-личностным психологизмом на исходе XIX века стал осознаваться как достигший вершины в своем развитии и, следовательно, исчерпавший свои возможности в изображении, познании психологии человека, действительности. Литература прошлого, по мнению современников, отжила свое, так как изменилось представление о самой действитель-

сти, и должна была уступить место совершенно новому способу изображению жизни. Требовался новый художественный язык, обновление приемов изображения в искусстве и литературе.

По мнению Е. Замятина, литература XIX века изображала жизнь как бы из окна дормеза¹, глазами медленно движущегося путника и потому видимую во всех своих подробностях и деталях: сельская колокольня, зеленая крыша, одинокая женщина, прислонившаяся к березе - повествование было неспешным и детализированным... Новая литература XX века изображает то же самое, но как бы увиденное человеком, мчащимся в автомобиле, когда нет возможности разглядеть детали, все сливается: молния с крестом, женщина-береза, женщина с плачущими ветвями ("О синтетизме"²).

Заслуга реализма, по Замятину, состояла в том, что он научился изображать жизнь, быт максимально точно и правдиво. Реализм – это "большак русской литературы, до лоску наезженный гигантскими обозами Толстого, Горького, Чехова... Но постоянно обновляющаяся жизнь требует того же и от искусства. В литературе тоже действует непреложный закон обновления, закон "завтра". Так произошло и с реализмом, который в начале XX века уступил место символизму. Символизм – это "второй этап в развитии литературы, антитезис, "минус", который отрицает "плюс" реализма. Символизм – это отказ от "плоти", идеализм. "Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет и символизм отвернулся от мира". Символисты проникли вглубь предметов и явлений, которые реалисты только описывали.

И наконец, "неореализм" – это искомый синтез, соединение лучших достижений реализма и символизма: *"диалектически: реализм - тезис, символизм - антитезис, и сейчас - новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма"*³.

Главными чертами этой новой литературы (неореализма, или синтетизма), по Е. Замятину, являются:

- кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность;
- передача образов и настроений одним каким-нибудь особенно характерным впечатлением, то есть пользование приемом импрессионизма;
- скульптурная определенность и резкая, часто преувеличенная яркость красок, экспрессионистичность;
- быт деревни, глуши, широкие отвлеченные обобщения, - путем изображения бытовых мелочей;
- сжатость языка, лаконизм;
- показывание, а не рассказывание, повышенная роль, динамизм сюжета;

¹ Старинная дорожная карета, приспособленная для сна в пути.

² Замятин Е. О синтетизме // Замятин Евгений. Я боюсь. – М., 1999. С. 80.

³ Замятин Е. Новая русская проза. // Е. Замятин. Мы. Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. - Кишинев, 1989. - С. 528.

- пользование народными, местными говорами, использование сказа;
- пользование музыкой слова.

Новое качество литературы, по Е. Замятину, является производным от реальной действительности, которая *"сегодня перестает быть плоско реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции - сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда - так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или сплаву реальности и фантастики"*¹.

Однако реализм и символизм с их противоположными эстетическими установками, противоположными принципами освоения мира и души человека не были единственными составляющими "синтетического" реализма как литературного течения.

В мировом искусстве (в том числе и в России) в конце XIX - начале XX вв. сформировались среди других новые эстетические системы:

- **импрессионизм** (франц. impressionnisme - впечатление) направление в искусстве последней трети 19 - начала 20 веков. Признаки "импрессионистического стиля" - отсутствие четко заданной формы и стремление передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, обнаруживающих, однако, при обзоре целого свое скрытое единство и связь"² и

- **экспрессионизм** (от лат. expressio - выражение) "направление искусства и литературы ...примерно с 1905 по 1920-е гг... Протестуя против мировой войны и социальной несправедливости, против бездуховности жизни и подавления личности социальными механизмами,.. мастера экспрессионизма совмещали протест с ужасом перед хаосом бытия... Экспрессионизм не предполагал изучения сложности жизненных процессов, многие произведения мыслились как воззвания. Искусство же левого экспрессионизма по самой сути агитационно: не "многоликая", полнокровная, воплощенная в осязательных образах картина реальности (познание), а заостренное выражение важной для автора идеи, достигаемое путем любых преувеличений и условностей... В русской литературе тенденции экспрессионизма проявились в творчестве Л.Н. Андреева"³.

Причем в Европе экспрессионизм явился реакцией на импрессионистическое творчество. Однако в России эти два литературные течения часто представляли в тесном сплаве в творчестве одного писателя, в одном произведении, как у Е. Замятина в романе "Мы": "Импрессионистическую эстетику Е. Замятин рассматривает как своего рода предварительный этап для возникновения экспрессионистического "синтетизма". Импрессионизм, по мысли писателя, открыл мозаичность мира, смещение планов, фрагментарность картин бытия, резко сместил пространственные и смысловые, содержательные масштабы. Экспрессионизм же как бы доделал начатую ранее работу: открытия импрессио-

¹ Замятин Е. Новая русская проза. Там же. - С. 527.

² См.: Литературный энциклопедический словарь, 1987.

³ Там же.

низма оказались подчинены строгой логике идеи, важнейшей и единственной мысли произведения. Фантастичность и алогизм действительности мотивировались уже не просто способностью художника видеть мир, но способностью этот мир осмыслить, подчинить жесткой идее"¹.

Исследователи творчества Е.И. Замятина справедливо обращают внимание на синтетический характер жанрово-стилевой системы Е. Замятина, на синтез в его творчестве науки, философии, новых течений живописи и художественного слова, различных видов искусства ("самое "искусство слова" для Е. Замятина - "это живопись + архитектура + музыка"²). При таком понимании метода, о котором говорит Е. Замятин, понятие "синтетизм" оказывается более широким, чем неореализм, и отражает взаимопроникновение различных видов искусства и науки, что характерно в целом для начала XX века.

Понимание литературы нового времени как неореалистической, синтетической определило и новые качества психологизма, приемы изображения внутреннего мира человека и его "внешнего" проявления прежде всего в романе самого Е.И. Замятина "Мы".

РОМАН "МЫ": "КВАДРАТНАЯ ГАРМОНИЯ" ИЛИ ДИСГАРМОНИЧНЫЙ ИКС?

"Роман "Мы" - это протест против тупика, в который упирается европейско-американская цивилизация, стирающая, механизующая, омашинающая человека".
Е. Замятин

"Я читал его "Мы": блестящая, сверкающая талантом вещь; среди фантастической литературы редкость тем, что люди – живые и судьба их очень волнует".
А. Солженицын³

1. **Название. Жанр. Сюжет. Композиция. Конфликт романа.**
2. **"Имя" (номер) героя как его психологическая характеристика.**
3. **Христианская символика. Числовая символика в романе.**
4. **Роль художественной детали.**
5. **Цвет в романе, зримость, живописность романа.**
6. **Импрессионистичность романа.**
7. **Экспрессионистичность как средство создания психологической напряженности в романе "Мы."**
8. **Различные "коды" прочтения романа. Современность романа**

1. **Название. Жанр. Сюжет. Композиция. Конфликт романа**

Роман создавался вскоре после возвращения автора из Англии в революционную Россию в 1920 году (по некоторым сведениям, работа над текстом продолжалась и в 1921 году). Первая публикация романа состоялась за грани-

¹ Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола: Учеб. пособие для вузов. - М., 2001. - С.193-194.

² Ванюков А.И. О синтетизме Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. - Тамбов, 1994. - С.141.

³ Литературная газета. 1989. 31 мая. С. 5.

цей в 1924 году. В 1929 году роман был использован для массовой критики Е. Замятина, и автор был вынужден защищаться, оправдываться, объясняться, поскольку роман был расценен как политическая его ошибка и "проявление вредительства интересам советской литературы". После очередной проработки на очередном собрании писательской общественности Е. Замятин заявил о своем выходе из Всероссийского Союза Писателей. Свидетель и участник событий К.А. Федин писал в связи с этим: "Я был раздавлен происходившей 22 сентября поркой писателей, никогда личность моя не была так унижена". Обсуждение "дела" Замятина было сигналом к ужесточению политики партии в области литературы: шел 1929-й год – год Великого перелома, наступления сталинизма. Работать как литератору в России Замятину стало бессмысленно и невозможно и, с разрешения правительства, он в 1931 году уезжает за границу.

Объясняя произошедшее с ним, Е. Замятин приводит персидскую басню о петухе, у которого была дурная привычка петить на час раньше других, из-за чего хозяин попадал в нелепое положение. В конце концов он отрубил петуху голову. *"Роман "Мы", - с горечью заключает писатель, - оказался персидским петухом: этот вопрос и в такой форме поднимать было еще слишком рано"*.

В действительности же роман на родине писателя еще не был прочитан: первая публикация романа в СССР состоялась лишь в 1988 году (журнал "Знамя", 1988, №№ 4-5).

"Мы" и золотая легенда человечества, или архетип рода. Идея совместного счастливого человеческого общежития, всеобщего братства издавна привлекала мыслителей. К этой идее вновь и вновь возвращались на протяжении многовековой истории. В дохристианскую эпоху - это философское сочинение древнегреческого философа Платона "Государство", в эпоху Возрождения - "Утопия" Т. Мора и "Город солнца" Т. Кампанеллы. В чем заключается секрет удивительной притягательности этой идеи?

В мировой мифологии существует сюжет о "золотом веке человечества", который приводит в своей поэме "Труды и дни" древнегреческий поэт Гесиод. В древности эпоха существования рода, уже ушедшая в прошлое, представлялась золотым веком, поскольку не существовало разделения на имущих и бедных, все были равны перед природой и все находили опору и защиту в родовой общине. Это родовое (роевое) начало при неформальности личностных качеств помогало выжить, принять участие в общем деле продолжения жизни, осталось как золотая легенда в мифологии. Сюжет "золотого века" можно назвать архетипическим, потому что он отшлифовался и остался в памяти - в коллективном бессознательном человечества, проявляясь так или иначе в философии, искусстве в различные эпохи. "Одним из художественных образов, основанных на архетипе рода, и стало утопическое государство... Этот образ, в силу своей глубинной значимости и художественной универсальности, остался актуальным для художественного сознания на протяжении двух тысячелетий"¹.

¹ Потанина Н.Л. Роман Е. Замятина "Мы": К проблеме антиутопизма // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Вып. V. - Тамбов, 1997. С.55.

Однако совершенно очевидно, что в последующие времена идеал рода должен был вступать в конфликт с личностным началом, которое стало фактом общественной жизни, философии, искусства в период христианского средневековья, а затем в эпоху Возрождения.

И если прежде история мировой литературы знала лишь "утопии" - то есть описание идеального совместного человеческого общежития, то в новейшее время ситуация меняется. С одной стороны, человеческая личность осознает себя равной целому миру, а с другой стороны, появляются и усиливаются мощные дегуманизирующие факторы, в первую очередь техническая цивилизация, вносящая механистичное, враждебное человеку начало, поскольку средства воздействия технической цивилизации на человека, средства манипуляции его сознанием становятся все более мощными, глобальными.

В это время в противовес утопии появляется антиутопия как антижанр, направленный на выявление негативного смысла утопии. По мнению современных исследователей, главное отличие антиутопии от утопии заключается в том, что "утописты ищут пути для создания ... идеального мира, который будет базироваться на синтезе постулатов добра, справедливости, счастья и благоденствия, богатства и гармонии. А антиутописты стремятся понять, как же человеческая личность будет чувствовать себя в этой образцовой атмосфере"¹.

Местоимение "мы", также, как и местоимение "я", само по себе не содержит негативного содержания, но после появления замятинского романа "мы" звучит скорее негативно. В чем его смысл, то есть что представляет собой общность людей, объединенных этим единым названием? "Мы" Единого Государства - это не объединение свободных личностей, а безликое "мы", механическое, основанное на одновременном выполнении общественных работ, биологических функций и т.д. Это людская не рассуждающая масса, возглавляемая Благодетелем, доведенная до пародии идея коллективизма.

Автобиографический характер образа Д-503. По Замятину (в этом утверждении он не был первым), любой художественный образ в той или иной мере всегда автобиографичен: *"...для художника творить какой-нибудь образ - значит быть влюбленным в него... И так, как мать своего ребенка, писатель своих людей создает из себя, питает их собою - какой-то нематериальной субстанцией, заключенной в его существе"*. В случае с названием романа "Мы" и с героем романа это утверждение особенно справедливо.

Название романа включает в себя и автобиографический элемент. Известно, что Евгений Замятин в годы первой русской революции был большевиком, восторженно приветствовал революцию 1917 года и, полный надежд, вернулся на родину из Англии в революционную Россию. Но ему пришлось стать свидетелем трагедии революции (как и Л. Андрееву и Б. Пильняку и многим другим): усиления "католицизма" властей, подавления творческой свободы, что должно было неизбежно привести к застою, энтропии (разрушению). Роман

¹ Баран Г.П. Антиутопия Е. Замятина "Мы" в мировом контексте // Творческое наследие Евгения Замятина: В 2 ч. Ч. 1. - Тамбов, 1994. С. 150.

"Мы" - это отчасти и автопародия на свои былые мессионерски-просветительские революционные устремления, идеалы, проверка их на жизнённость.

Но роман является во многом автобиографическим не только в этом смысле. Сам Е. Замятин говорил: "Д-503 (и другие мои антигерои) - это я"¹ ("Закулисы"). Как и его герой, Е.И. Замятин оказался в конце концов в конфликте с государством, публично выразив свою тревогу за развитие событий в статье "Я боюсь" и в романе "Мы", автор, как и его герой, также оказался в состоянии выбора: стать в результате этого конфликта послушным "номером" в сталинском государстве, расстаться с мечтой о творческой свободе (вариант Великой Операции из романа "Мы") или - уехать за границу (за Зеленую Стену в романе). Создатель образа Д-503 выбрал, как мы знаем, второй путь - эмиграцию.

Исследователи отмечают также и то общее, что было свойственно автору и его герою в складе их характера: Е.И. Замятин - инженер, технократ, писатель-рационалист, по определению К. Федина - "гроссмейстер литературы". И его герою - Д-503 также было свойственно стремление внести упорядоченность ("проинтегрировать"), разумную целесообразность во все, что его окружало, в том числе и в сам характер творчества. Так что роман "Мы" - это еще отчасти и пародия автора на "технократические" качества своей творческой личности. И название "Мы" должно прочитываться в таком случае не только как "они", как роман о тех, на кого автор смотрит со стороны и к кому он не имеет отношения, это в прямом смысле "мы", включающее автора, который тоже во многом прозрел после революции, потому что все, что было со страной, было и с ним самим. "Его антиутопия - критическая рефлексия средствами искусства по поводу своей собственной недавней социально-утопической практики, элемент самокритики и автопародии делает роман гораздо глубже и многомернее рядового сатирико-политического памфлета"².

А "мы"-настроения после революции были присущи очень многим, они окрасили собой эпоху 1920-х годов (см. об этом далее).

Жанр. Сюжет. Композиция. Конфликт. Роман написан в жанре фантастики - антиутопии. Причем наряду с условностью, фантастичностью роману свойствен также психологизм, что драматизирует собственно социально-общественную, идеологическую проблематику. Скорее можно согласиться с теми, кто признает за автором умение не только демонстрировать смысл идей и показывать их столкновение, но и умение увлечь читателя человеческими характерами, психологией героев, то есть с теми, кто расценивает замятинский роман не только как роман идей (что в общем-то является свойством жанра, к которому обратился писатель), но и роман людей. За фантастическим сюжетом и антуражем автор видит и показывает человека, его дыхание, пульс, пульсиро-

¹ Замятин Е. Сочинения. - М., 1988. С. 575.

² Десятов В.В. Мы, Адамы (Замятин и акмеизм) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Вып V. - Тамбов, 1997. - С. 97.

вание мысли.

О сложности романа, его многогранности, о том, что его содержание не исчерпывается одной антиутопической идеей, свидетельствуют трудности, которые мы испытываем при определении жанра этого произведения. Л.В. Полякова в связи с этим справедливо пишет: "По своим, замятинским законам творчества написан и роман "Мы", не то действительно "роман" с его тягой к изображению объемности и многогранности событий в центре с любовной интригой, не то повесть как повествование, даже летопись отдаленной от нас эпохи, не то "записи", как определяет их Д-503, давая им заглавие "Мы". Сам автор чаще всего называл произведение романом, "самой моей шуточной и самой серьезной вещью", "романом фантастическим", "сатирическим романом", "сатирой", "утопией". Произведение явно не укладывается ни в какие известные жанровые каноны"¹.

Сюжет романа фантастичен, действие его происходит в далеком будущем в некоем Едином Государстве – утопическом городе всеобщего счастья. Государство полностью взяло на себя заботу о своих жителях, точнее, оно приковало их к счастью: всеобщему, обязательному, равному. В Едином Государстве с изобретением нефтяной пищи побежден давний враг человечества – *голод*, ликвидирована зависимость от природы и нет необходимости думать о завтрашнем дне. Жителям Единого Государства не знаком и еще один источник страданий, переживаний человечества – *любовь*, а вместе с ней – и ревность, нерациональная трата физических, эмоциональных сил, им ничто не мешает нормально функционировать. Любовь сведена к случайным, медицински полезным процедурам по заявкам – розовым талонам. Причем ликвидированы неравенство и несправедливость и в этой области – в отношениях полов: каждый номер имеет право на номер другого пола как на сексуальный продукт. Создана новая практическая наука – "детоводство", и эта сфера также полностью находится в ведении Единого Государства. Дети воспитываются на Детско-Воспитательном заводе, где школьные предметы преподают роботы.

Искусство заменено Музыкальным Заводом, марши которого придают номерам бодрость и соединяют в единое счастливое монолитное "Мы". Эстетический экстаз у жителей Единого Государства вызывают лишь такие произведения, как жуткие, красные "*Цветы Судебных приговоров*", бессмертная трагедия "*Опоздавший на работу*" и настольная книга "*Стансов о половой гигиене*". Монолитно сплоченными рядами по четыре "номера" маршируют на лекции, на работу, в аудитории, на прогулку:

"Проспект полон: в такую погоду послеобеденный личный час – мы, обычно, тратим на дополнительную прогулку. Как всегда, музыкальный завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой. И я – мы, четверо, – одна из

¹ Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000. - С. 136.

бесчисленных волн в этом могучем потоке".

Действие известных в мировой литературе утопий происходит, как правило, на острове, либо в идеальном городе. Замятин выбирает город, что символично в контексте технической цивилизации XX века, когда сложилась антиномия город ↔ деревня. В античную эпоху город еще не противостоял деревне, в новое же время город означает отрыв от природы, земли, отрыв от человеческой сути. В лекции "Современная русская литература" Е. Замятин одной из черт неореализма называл антиурбанизм, обращенность "в глушь, в провинцию, в деревню, на окраины", потому что "жизнь больших городов похожа на жизнь фабрик: она обезличивает, делает людей какими-то одинаковыми, машинными".

В *архитектурном* плане мир Единого Государства, разумеется, представляет собой также нечто строго рационализованное, геометрически-упорядоченное, математически выверенное, господствует эстетика кубизма: прямоугольные стеклянные коробки домов, где живут люди-номера ("божественные параллелепипеды прозрачных жилищ"), прямые просматриваемые улицы, площади ("*Площадь Куба. Шестьдесят шесть мощных концентрических кругов: трибуны. И шестьдесят шесть рядов: тихие светильники лиц...*"). Люди в этом геометризованном мире являются неотъемлемой его частью, несут на себе печать этого мира: "*Круглые, гладкие шары голов плыли мимо - и оборачивались*". Стерильно чистые плоскости стекла делают мир Единого Государства еще более безжизненным, холодным, ирреальным. Архитектура строго функциональна, лишена малейших украшений, "ненужностей", и в этом угадывается пародия на эстетические утопии футуристов начала XX века, где стекло и бетон воспевались как новые строительные материалы технического будущего.

Жители Единого Государства настолько лишены индивидуальности, что различаются только по номерам-индексам. Вся жизнь в Едином Государстве базируется на математических, рациональных основаниях: сложении, вычитании, делении, умножении. Все представляют собой счастливое среднее арифметическое, обезличенное, лишенное индивидуальности. Появление гениев невозможно, творческое вдохновение воспринимается как неизвестный вид эпилепсии.

Тот или иной номер (житель Единого Государства) не обладает в глазах других никакой ценностью и легкозаменяем. Так, равнодушно воспринимается номерами гибель нескольких "зазевавшихся" строителей "Интеграла", погибших при испытании корабля, цель строительства которого – "проинтегрировать" вселенную.

Отдельным номерам, проявившим склонность к самостоятельному мышлению, проводится Великая Операция по удалению фантазии, которая убивает способность мыслить. Вопросительный знак – это свидетельство сомнения – не существует в ЕГ, зато в избытке, разумеется, знак восклицательный.

Не только государство расценивает как преступление всякое личностное проявление, но и номера не ощущают потребности быть личностью, человеческой индивидуальностью со своим неповторимым миром. Главный герой рома-

на Д-503, математик, первый строитель "Интеграла", приводит хорошо знакомую каждому школьнику в Едином Государстве историю "трех отпущенников". Эта история о том, как троих номеров, в виде опыта, на месяц освободили от работы. Однако несчастные возвращались к своему рабочему месту и по целым часам проделывали те движения, которые в определенное время дня уже были потребностью их организма (пилили, строгали воздух и т.п.). На десятый день, не выдержав, они взялись за руки и вошли в воду под звуки марша, погружаясь все глубже, пока вода не прекратила их мучений. Для номеров стала потребностью направляющая рука Благодетеля, полное подчинение контролю хранителей-шпионов:

"Так приятно чувствовать чей-то зоркий глаз, любовно охраняющий от малейшей ошибки, от малейшего неверного шага. Пусть это звучит несколько сентиментально, но мне приходит в голову опять все та же аналогия: ангелы-хранители, о которых мечтали древние. Как много из того, о чем они только мечтали, в нашей жизни материализовалось".

Д-503 недоумевает, почему "древние" так много уделяли внимания "нерациональному" И. Канту¹ и не увидели величия рационалистической системы Ф. Тейлора², превратившего процесс труда в ряд продуманных, четких, экономных ритмичных движений, при которых не терялось даром ни одной секунды. Д-503 - инженер по профессии и поэт в душе - поэтически описывает особую гармонию тейлоровской системы труда:

"Я видел: по Тейлору, размеренно быстро, в такт, как рычаги одной огромной машины, нагибались, разгибались, поворачивались люди внизу. В руках у них сверкали трубки: огнем резали, огнем спаивали стеклянные стенки, угольники, ребра, кницы. Я видел: по стеклянным рельсам медленно катились прозрачно-стеклянные чудовища-краны и так же, как люди, послушно поворачивались, нагибались, просовывали внутрь, в чрево "Интеграла", свои грузы. Это была высочайшая, потрясающая красота, гармония, музыка..."

Поэтика романа, в том числе и особенности психологизма, обусловлена его жанровой спецификой. Нередко роман кажется "тяжелым", так, А.К. Воронский писал о "Мы": "очень растянут роман и тяжело читается". А.И. Солженицын оценивает роман как "блестящую, сверкающую талантом вещь; среди фантастической литературы редкость тем, что люди – живые и судьба их очень волнует".

Поступки героев в этом романе жестко регламентированы, расчислены. Однако форма, структура романа глубоко органична авторскому замыслу, механистичному, роботизированному миру романа. Не забудем, что главный ге-

¹ И. Кант (1724-1804), философ, родоначальник немецкой классической философии. Известен, в частности, тем, что предложил пятое - нравственное - доказательство бытия бога (см. спор об этом доказательстве Воюнда и М.А. Берлиоза в первой главе романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита"). Духовность, нравственность - центральные проблемы философского учения И. Канта, разумеется, были чужды рационалистической философии Единого Государства.

² Ф.У. Тейлор (1856-1915), американский инженер, основатель системы производства, основанной на глубоком разделении труда, рационализации трудовых движений.

рой романа – математик, строитель "Интеграла". Он привык к языку формул, точных понятий. Например, о своей знакомой О-90, о ее милой болтовне он записывает: *"Вообще, эта милая О... как бы сказать... у ней неправильно рассчитана скорость языка, секундная скорость языка должна быть всегда немного меньше секундной скорости мысли, а уж никак не наоборот"*.

Роман написан в форме дневниковых записей-конспектов (их число – 40). Д-503 движим целью прославить достижения идеально устроенного общества. Роман написан от первого лица единственного числа - "Я" Д-503, но его "Я" полностью растворено в общем "Мы", и вначале "душевный" мир главного героя романа - это "типовой" мир жителя ЕГ. Повествование от первого лица единственного числа (для которого характерна рефлексия, самонаблюдение, анализ собственных переживаний), в принципе, интимизирует повествование, позволяет полнее раскрыть образ изнутри. Но такой характер повествования обедняет другие образы, которые существуют только в восприятии, в оценках повествователя и иная точка зрения не предусмотрена. Мир Единого Государства показан изнутри - в восприятии героя, авторского голоса в тексте нет, и это очень важно и оправдано: "автор антиутопии (и романа неклассического типа, создателем которого и мыслил себя Замятин) не может уподобиться творцу вымышленного им, Замятиным, жанра утопии, чье слово - носитель последней истины, завершено, конечного знания"¹. Изображение утопического мира в мировой литературе не было новым, но взгляд на утопическое общество изнутри, с точки зрения одного из его жителей - принадлежит к числу новаторских приемов Е. Замятина.

Д-503 приводит в восхищение Часовая Скрижаль, регламентирующая всю жизнь в Едином Государстве:

"Скрижаль... Вот сейчас, со стены у меня в комнате, сурово и нежно в глаза мне глядят ее пурпурные на золотом поле цифры. Невольно вспоминается то, что у древних называлось "иконой", и мне хочется слагать стихи или молитвы (что одно и то же). Ах, зачем я не поэт, чтобы достойно воспеть тебя, о, Скрижаль, о, сердце и пульс Единого Государства.

Все мы... еще детьми, в школе, читали этот величайший из дошедших до нас памятников древней литературы - "Расписание железных дорог". Но поставьте даже его рядом со Скрижалю - и вы увидите рядом графит и алмаз: в обоих одно и то же - С, углерод, - но как вечен, прозрачен, как сияет алмаз... Часовая Скрижаль - каждого из нас наяву превращает в стального шестиколесного героя великой поэмы. Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту, - мы, миллионы, встаем, как один. В один и тот же час, единомиллионно начинаем работу - единомиллионно кончаем. И, сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же, назначенную Скрижалю, секунду, - мы подно-

¹ Евсеев В.Н. "Я - перед зеркалом" : перволичная форма повествования и полифункциональность приема "зеркальности" в антиутопии Е.И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Вып. V. Тамбов, 1997. С.150.

сим ложки ко рту, - и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в аудиториум, в зал Тэйлоровских экзерсисов, отходим ко сну..."

Однако и в подобном государстве еще нет абсолютного решения проблемы всеобщего счастья, личное преодолено еще не полностью: два раза в день – с 16 до 17 часов и с 21 до 22 "единый мощный механизм рассыпается на отдельные клетки" – личные часы.

Д-503 – такой же винтик, номер, как и другие, представляющий собой продукт рационализованного государства, с выпрямленными, математически выверенными чувствами, что подчеркивается говорящей портретной деталью: *"прочерченными по прямой бровями"*. Однако плоскостное, "выпрямленное" измерение - не единственное его измерение, в нем есть то, что потенциально отличает его от других, в нем заложено особенное, *поэтическое* начало, которое содержится уже в поэтизации им Часовой Скрижали, вдохновенном восторге перед ее математическим совершенством и гармонией. Не случайно эмоциональный R-13 предлагает главному герою "устроить" его в поэты: *"Вам бы, милейший, не математиком быть, а поэтом, поэтом, да! Ей-ей, переходите к нам - в Поэты, а? Ну, хотите - мигом устрою, а?"*

С таким человеком в Едином Государстве должно что-либо произойти, он маркирован, обречен выделиться из общей массы. И действительно, Д-503 становится инакомыслящим, преступником - с точки зрения Единого Государства. Изменение психологического состояния героя романа проявляется в его поведении: в начале роман Д-503 – добропорядочный, то есть унифицированный номер. Заговорившая в герое капля дикой крови толкает его на необдуманные поступки, крамольные по отношению к Единому Государству мысли. В романе появляется собственно романная, любовная линия. Любовь для Д-503 превращается из медицински полезной процедуры по розовому талону в страсть, захватившую и возродившую его. *"Вместо стройной и строгой математической поэмы в честь единого Государства – у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман"*.

Причем решающими в этом его превращении стали не мотивы политические, а личные: психологические, эмоционально-чувственные. Так, д-503 обладает врожденной эмоциональностью, Часовая Скрижаль напоминает ему поэму, он слушает музыку Скрябина в исполнении I-330 и впервые ощущает "медленную, сладкую боль", чувствуя в своей крови ожог "дикого, несущегося, опаляющего солнца". Решающей в истории государственного грехопадения Д-503 стала его любовь к I-330, переживание ошеломляющего потрясения от этой любви.

Д-503 становится одним из заговорщиков - МЕФИ¹, он принимает участие в попытке захвата "Интеграла", чтобы вырваться за пределы Единого Гос-

¹ Существуют различные толкования названия организации заговорщиков. По одной из версий, МЕФИ соотносится с именем Мефистофеля - князя Тьмы, искушающего человека. В романе, таким образом, вводится мотив искушения, суть которого в том, что у жителей Единого Государства "возникает соблазн отдаться стихии неупорядоченной эмоциональной жизни, желание опрокинуть жестко рационализированные предписания Часовой Скрижали". - См.: Голубков С.А. Комическое в романе Е. Замятина "Мы". Самара, 1993. С. 81.

ударства, но заговор был раскрыт. Д-503 вновь становится послушным исполнителем воли Благодетеля, а I-330 - уничтожена, поскольку ее сопротивление государство бессильно преодолеть.

Поэма о величии Единого Государства, которую задумал написать инженер Д-503, с появлением любовной линии становится напряженным, эмоциональным романским повествованием. Происходит перемена жанровой установки: роман идей становится романом людей. Любовные сцены в этом рационалистическом романе, как это ни удивительно, - одни из самых лиричных и эмоциональных во всей русской литературе. Любовная стихия так захватывает героя, так опьяняет его, что он совершенно иначе смотрит на привычные вещи.

Появляется психологическая рефлексия, даже психологическая раздвоенность, совершенно невыносимые прежде для Д-503. Герой видит со стороны в тот момент, когда в нем вдруг заговорила дикая ревность:

"И этот другой - вдруг выпрыгнул и заорал: - Я не позволю! Я хочу, чтоб никто, кроме меня. Я убью всякого, кто... Потому что я вас - я вас - Я увидел: лохматыми лапами он грубо схватил ее, разодрал у ней тонкий шелк, впился зубами".

"Я - перед зеркалом. И первый раз в жизни - именно так: первый раз в жизни - вижу себя ясно, отчетливо, сознательно, - с изумлением вижу себя, как кого-то "его". Вот я - он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними - как шрам - вертикальная морщина (не знаю: была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из "там" (это "там" одновременно и здесь, и бесконечно далеко) - из "там" я гляжу на себя - на него, и твердо знаю: он - с прочерченными по прямой бровями - посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я -- не - он..."

В Д-503 проступила глубина, проявилось иррациональное, подсознательное начало, свидетельствующее о том, что человека нельзя расчислить, измерить только рационалистическими, "математическими" измерителями, и это иррациональное начало рано или поздно даст о себе знать, даже в таком идеальном Едином Государстве.

Любовь героя к I-330 приводит к ситуации психологического раздвоения, откровения, начала познания самого себя, своего душевного мира.

Герой романа оказывается в состоянии конфликта не только с Государством, но и с самим собой (Зеленая Стена разделяет надвое и его внутренний мир): он осознает "преступный" характер своего поведения, любви к I-330. У него образовалась душа, которая своей огромностью, иррациональностью, неуправляемостью страшит главного героя. Он раздваивается, и рефлексия, раздвоение в изображении Е. Замятина достигают высокого накала, побуждая нас неотрывно следить за исходом этого противостояния. Так авантюрно-фантастический роман становится психологическим романом, мы следим за исходом поединка в душе Д-503, едва ли не с большим напряжением, чем в душе Раскольникова у Достоевского: что победит в душе героя: долг перед Государ-

ством или появившееся человеческое чувство - любовь, стремление быть свободной личностью, а не рабом-автоматом? Роман Е. Замятина - это своеобразный эксперимент автора: сохранится ли человечество, останется ли человек - человеком? Лирическое (авторское) начало по мере разворачивания любовного чувства возрастает, авторская точка зрения сближается с точкой зрения героя и это видно уже из отсутствия иронии там, где это чувство описывается. Герой выходит из своей скорлупы и выясняется, что он не одинок, по крайней мере если раньше он утверждал, что за Зеленой Стеной никто не бывал, то теперь мы узнаем, что граница между рациональным и иррациональным мирами не была никогда непреодолимой.

Любовная линия в романе и оригинальна, и традиционна для русской романистики: действительно, нерешительный мужчина и решительная женщина, пытающаяся вырвать его из засасывающей среды, хорошо знакомы русскому читателю. Если отбросить антиутопический фон действия, это все то же "темное царство", как в романе "Обломов" И. Гончарова. Параллель между героями замятинского романа (Д-503 и I-330) и героями романа И. Гончарова (Обломовым и Ольгой Ильинской) уже отмечалась критиками. Причем, в традициях русской литературы, первой осознает необходимость протеста женщина. Д-503 в финале романа становится безучастным зрителем казни I-330. Он предает свою любовь. Победило в нем то, что было сформировано государством. Герой так и не смог преодолеть прежде всего в себе самую внутреннюю "Зеленую Стену", которая отделяет его не только от мира природы, но и от своей человеческой сути, человечности. Совершенно справедливо наблюдение критика, заметившего: "В романе иррациональная сторона человеческой природы параллельна дикому миру природы за стеклянной стеной. Эта стена, которую хотят разрушить восставшие, - важный символ в романе. С одной стороны, она символизирует безопасность и несвободу Единого Государства, с другой - границу между рациональным и нерациональным в человеке. Разрушение стены означало бы не только конец тирании Единого Государства, но и воссоединение человека с природой, а также восстановление личности"¹.

Таким образом, финал возвращает нас к началу (кольцевая композиция), завершается картинами противостояния Единого Государства и дикого мира за Зеленой Стеной. Главный герой романа верит: "*Мы победим!*", которое, однако, звучит скорее как заклинание, желание победы. Однако многое изменилось - мы знаем о существовании за Зеленой Стеной многоцветного полнокровного мира, куда ушла героиня романа - О-90, ожидающая ребенка. А значит, будущее не так однозначно, каким оно представляется в начале романа.

Роман вызвал при своем появлении споры, которые не утихают и по сей день. Суть этого спора выражена в словах К.А. Федина о писательской манере Е. Замятина: "Он обладал такими совершенствами художника, которые возводили его высоко. Но инженерия его вещей просвечивалась сквозь замысел, как ребра человека на рентгеновском экране. Он оставался гроссмейстером литературы. Чтобы стать на высшую писательскую ступень, ему недоставало, может

¹ Ланин Б.А. Литературная антиутопия XX века. - М., 1992. С. 62.

быть, только простоты"¹. Замятинский роман - роман-эксперимент непривычен, до сих пор вызывает споры, и это уже свидетельствует о его долголетию, значимости.

2. "Имя" (номер) героя как его психологическая характеристика. Женские образы в романе

"Фамилии, имена прирастают к действующим лицам так же крепко, как к живым людям... Если имя почувствовано, выбрано верно - в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица".

Е. Замятин. Как мы пишем

В замятиноведении уже был отмечен "особый, замятинский психологизм. Необычный, мастерский. Хотя по первому впечатлению – грубоватый, прямолинейный, "непсихологичный". В основе авторское не всеведение, а всевидение: мир известен в той мере, в какой он зрим, предметен. Внутренний мир героев также открывается, лишь поскольку он имеет внешнее выражение. Действию, поступку предшествует предметное, пространственное обозначение характера. Первое впечатление – зрительное или слуховое (звук имени) – не обманывает. Оно получает в дальнейшем подтверждение и развитие"². Для Замятина было очень важно зримо представить себе героя, его внешность, которая во многом определяла внутренний мир героя. Писатель много над этим размышлял, экспериментировал, вывел определенную теорию, которую применил в своей художественной практике.

Опыт Е. Замятина свидетельствует, что писатель мастерски владеет не только приемами звуковой, но и зрительной характеристики персонажей. О звуковых и зрительных ассоциациях, вызываемых словами и отдельными звуками (и что обязательно надо учитывать при создании художественного образа), Е. Замятин говорил:

"Всякий звук человеческого голоса, всякая буква - сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы приписывать каждому звуку строго определенное смысловое или цветное обозначение. Но - Р - ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л - о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н - о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи... Звуки Д и Т - о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом. Звук М - о милом, мягком, о матери, о море. С А - связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О - высокое, глубокое, море, лоно. С И - близкое, низкое, стискивающее и т.д."³

¹ Федин К.А. Собрание соч.: В 12 т. - М., 1982-1986. - Т. X. - С. 74.

² Шайтанов И.О. Евгений Замятин и русская литературная традиция // Русская словесность. 1998. № 1. С. 33.

³ Анненков Ю. Евгений Замятин // Замятин Е. Уездное. М.; Платонов А. Ювенильное море. Котлован. - М., 1996. С. 476.

Один из самых характерных для Е. Замятина приемов характеристики персонажа – точный выбор имени героя, причем важными оказываются и зрительные, и слуховые впечатления. Роман "Мы" в этом смысле является мировой классикой: в романе персонажи лишены традиционных имен и имеют номера, состоящие из отдельных букв и чисел. Согласные буквы служат эквивалентом мужских имен (**Д-503, R-13, S-4711**), а гласные – женских (**И-330, О-90, Ю**): гласные, в отличие от согласных, более долгие (менее энергичные и резкие) по звучанию и, соответственно, звучат мягче. Причем буквы выбраны как латинские, так и русские, что свидетельствует об универсальном, общемировом характере описываемой антиутопии, о незначимости национальных различий.

Для обозначения мужских номеров выбраны нечетные числа, для обозначения женских – четные как более спокойные, завершенные, гармоничные. В свое время М.М. Бахтин заметил о числе 1311 в романе Франсуа Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль", что оно по структуре – асимметрично, открыто, незавершено, если бы было 1312 – число бы успокоилось, завершилось, утратило гротесковый характер. Именно четные числа и обозначают женские номера.

Буква и число внутри "имени" (номера) вступают между собой в определенные отношения: буква воплощает индивидуальность персонажа, служит обозначением его особенности, число же выражает унифицированную, обезличенную часть жителя Единого Государства, хотя числа у Е. Замятина не случайны и обладают также определенной символикой.

Д-503 – главный герой романа, герой-повествователь. В звуке [д] слышится определенность, однозначность, рационалистичность, свойственная главному герою. Высокий порядковый номер указывает на его "серийность", таких, как он, по крайней мере 502. Номеров много, и они нивелируют человека, буква же придает человеку индивидуальность, внешнюю (портретную) и внутреннюю (психологическую) неповторимость. Противопоставленные буква и номер выражают конфликт внутри сознания героя, глубокий психологический конфликт живого, человеческого, и машинного, механического. Стиль мышления номеров – логический, математический, не психологический, если учитывать этимологию слова "психология". Противопоставление разума и души, рационального и чувственного начала, – центральное противопоставление романа. Разум пытается подчинить себе душу, но это невозможно, это утопия. В каждом номере скрывается душа – древнее человеческое начало. Разум не может подчинить себе любовь. Центральный конфликт романа подчеркивается множеством деталей, символов.

R-13 – номер поэта, и он передает в звуке [R] поэтическую эмоциональность, вибрацию и рефлексивность персонажа. "Например, коллективное восприятие звука R получает следующие содержательные характеристики: звук R воспринимается как нечто "большое, грубое, мужественное, темное, активное, сильное, быстрое, шероховатое, тяжелое, страшное, величественное, яркое, угловатое, громкое, злое, могучее, подвижное".¹ Кроме того, по мнению Н. Струве, "Латинское R – графически опрокинутое русское Я. R-13 олицетворяет вывер-

¹ Журавлев А.П., Павлюк Н.А. Язык и компьютер. М., 1989. – С. 103.

нутую наизнанку сознание писателя, пишущего против своего нутра:... [R-13] одновременно казенный пиит и тайный заговорщик"¹.

Число же 13 - драматическое число, предвестник трагической судьбы поэта, на что обратил внимание еще Н. Струве в статье "Символика чисел в романе Замятина "Мы"². Н. Струве считает, что число 13 является определяющим "ключевым шифром" для всего романа, в частности, номера S-4711, Д-503 (так же и другие) каждое в сумме дают 13 (5 + 5 + 3, поскольку по местоположению в алфавите русское Д соответствует цифре 5), и число 13, таким образом (скрыто или явно присутствующее в романе), является свидетельством общего неблагополучия в мире Единого Государства. Однако, за исключением прямого присутствия этого числа в номере R-13, ассоциации с числом 13 в остальных случаях, предложенные Н. Струве, являются менее прозрачными и потому затрудненными для восприятия читателем.

Об ассоциативной связи со скульптурным изображением Пушкина (в Древнем Доме) уже упоминалось.

S-4711 - "имя" одного из хранителей ("*двойкоизогнутого, сутулого и крылоухого*"), принадлежащего к священной, таинственной касте хранителей (*ангелов-хранителей*, то есть - шпионов).

Женские образы в романе

"... у Замятина так хорошо, интимно и нежно удаются женские типы: они у него все особенные".
А. Воронский

Еще в 1920-е годы современниками Е. Замятина было замечено, что женские персонажи писателю особенно удаются. Как утверждал критик А. Воронский, "лиризм Замятина особый. Женственный. Он всегда в мелочах, в еле уловимом... Может быть, от этого у Замятина так хорошо, интимно и нежно удаются женские типы: они у него все особенные, не похожие друг на друга, и в лучших из них, любимых автором, трепещет это маленькое, солнечное, дорогое, памятное, что едва улавливается ухом, но ощущается всем существом"³. Знание Е. Замятиным женской психологии, понимание женской души (не такое уж распространенное явление среди писателей-мужчин) побуждает вспомнить А. Пушкина, Л. Толстого, А. Чехова, их любимых героинь.

В целом герои-мужчины в романе "Мы" более рационалистичны, прямолинейны, обладают менее стойким характером, им свойственна рефлексия, колебания. В своем понимании различий мужского и женского начала Е. Замятин был близок русскому философу Н. Бердяеву, который писал о мужском и женском началах: "Женщина более связана с душой мира, с первичными стихиями, и через женщину мужчина приобщается к ним. Мужская культура слишком рационалистична, слишком далеко ушла от непосредственных тайн космической

¹ Струве Никита. Православие и культура. М., 1992. С. 255.

² Струве Никита. Православие и культура. М., 1992. С.255.

³ Цит. по: Замятин Е. Уездное. Мы; Платонов А. Ювенильное море. Котлован. М., 1996. С.511.

жизни и возвращается к ним она через женщину"¹.

Эту особенную тайну мы явственно ощущаем в женских персонажах романа - в образах I-330 и O-90 - ярких, неповторимых, запоминающихся, и этому запоминанию несколько не мешает отсутствие у них традиционных женских имен. Такова сила авторской фантазии и авторского мастерства. Ведь нередко бывает так в произведениях многих авторов, что у женских персонажей есть и имя-фамилия, и внешность вроде бы выписана, и характер довольно определенный, но отличить их друг от друга трудно и запомнить невозможно. Замятин же всегда живописен, пластичен, умеет выбрать немногие, но характерные для героини черты, которые и делают облик зримым.

Именно I-330 и O-90 - сильные характеры - не колеблясь, противостоят Единому Государству в отличие от рефлексирующих мужских нумеров, при том, что обе героини - совершенно разные по психологии, внешности, жизненным целям.

O-90. Ее внешний портрет "повторяет" ее имя:

"Милая O! - мне всегда это казалось - что она похожа на свое имя: сантиметров на 10 ниже Материнской Нормы - и оттого вся кругло обточенная, и розовое O - рот - раскрыт навстречу каждому моему слову. И еще: круглая, пухлая складочка на запястье руки - такие бывают у детей".

При существующей в Едином Государстве науке детоводства O-90 не может стать матерью, иметь ребенка - она ниже Материнской Нормы на десять сантиметров. Но отлучение от материнского долга O-90 осознает как трагедию. Символичен и здесь выбор "имен". Имя O-90 выбрано прежде всего по принципу графическому: носительница этого имени-нумера спокойна, округла, действует на героя успокаивающе с ее милыми пустяками, с ее голосом, секундная стрелка которого опережает минутную - скорость мысли. Ее постоянный отличительный цвет - розовый. "O-90 - носительница постоянного замятинского розового цвета женственности, материнства и детскости. Символично уже ее имя. Буква "O" - древнейшая в мире буква. Она более 2000 лет не изменяет своей формы и как нельзя подходяще выбрана Замятиным для знакового обозначения Вечной Женственности"².

Особую гармонию ее образ приобретает во время ожидания ею ребенка, о чем она так долго просила Д-503:

"Вся она была как-то по-особенному, законченно, упруго кругла. Руки и чаши груди, и все ее тело, такое мне знакомое, круглилось и натягивало юнифу: вот сейчас прорвет тонкую материю - и наружу, на солнце, на свет. Мне представляется: там, в зеленых дебрях [в мире за Зеленой Стеной - В.К.], весною так же упрямо пробиваются сквозь землю ростки - чтобы скорее выбросить ветки, листья, скорее цвести".

¹ Бердяев Н.А. Новое Средневековье. Размышления о судьбе России и Европы. М., 1991. С. 22.

² Желтова Н.Ю. Женские образы Е. Замятина в контексте национальных мифологических традиций и философских тенденций начала XX века // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. III. Тамбов, 1997. С.105.

В портрете О-90 также фиксируются руки, вернее, "детская складочка на руке", которая напоминает "складочку на руке" ребенка. Эта деталь свидетельствует о наивности, непосредственности, естественности этого персонажа. Упоминаются и глаза О-90: "круглые синие глаза", "синие окна внутрь", глаза ясные и доверчивые. У О-90 - "*крепкое кольцо розовых рук*", "*розовая*" улыбка... Репрезентативной ее портретной деталью становится округлость, выраженная зримо в ее "имени" (О - 90) и "*розовый круг рта*": "*И к изумлению своему увидел: розовый круг рта - сложился в розовый полумесяц, рожками книзу - как от кислого*". Вид готовый заплакать О передается следующим образом: "*Розовый полумесяц дрожал*", "*R - брызнул фонтаном, О - розово, кругло смеялась*"; "*О взглянула на R; ясно, кругло взглянула на меня, щеки чуть-чуть окрасились нежным, волнующим цветом наших талонов*".

Со смертью главных героев романа жить остается О-90, в которой зародилась новая жизнь. О-90 уходит за Зеленую Стену, в мир естественной природы, ее будущее полно неясностей, поскольку гарантированного безоблачного счастья этот мир не сулит, но на нее и ее ребенка - будущее человечество - возлагает надежды автор и мы, читатели. В этом смысле роман заканчивается открытым финалом - прославлением Вечной Женственности. В этом "синтетическом", неореалистическом (как говорил Е. Замятин) образе соединяется реалистическое и символическое начало. Причем символика является довольно прозрачной и также укорененной в христианской символике - в образе Матери и Младенца. И уже одно то, что О-90 решилась на подвиг материнства, является возможным залогом спасения человечества.

I-330 - совсем другая и по внешнему облику, и по характеру: "*тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст*". Латинское I (не русское "и") в зрительном плане представляет эту элегантность, угловатость, стойкость (стойкий, сильный характер), резкость I-330, что усиливается и такой деталью, как "острые белые зубы". В то же время при произнесении гласный звук [i] звучит по-женски мягко и нежно, как бы нейтрализуя графическую резкость буквы I (к цифровой символике в "имени" обратимся позднее). Вспомним слова Е. Замятина о том, что если представим зримо облик персонажа, то предсказуемы и его поступки в произведении.

В терминологии Е. Замятина героиня - еретичка, бунтарка, революционерка. Она находится среди заговорщиков, цель которых - захватить строящийся космический корабль ИНТЕГРАЛ. Под ее влиянием и Д-503 перестает быть добросовестным винтиком государственной машины.

Все в I-330 являет собой вызов Единому Государству - установленному порядку, стандарту, унифицированному миру. Ее фантазии в одежде воспринимаются как своеволие, как вызов, свидетельствуют об осознании личностного начала. Героиня будоражит воображение Д-503, пробуждает в нем способность любить, думать, сомневаться. Переодевания I-330 играют важную роль в романе. Вот какой видит ее Д-503 во время одной из первых встреч: она "*была в коротком, старинном ярко-желтом платье, черной шляпе, черных чулках*".

Платье легкого шелка - мне было ясно видно: чулки очень длинные, гораздо выше колен, - и открытая шея..." Столкновение черного и желтого - это классическое обозначение тревожности, драматичности ситуации, необходимости перемен (вспомним желтые цветы и черное пальто Маргариты в "Мастере и Маргарите" перед встречей с Мастером).

И еще несколько примеров необычности одежды I-330: *"Я обернулся. Она была в легком, шафранно-желтом, древнего образца платье. Это было в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего. Две острые точки - сквозь тонкую ткань, тлеющие розовым - два угля сквозь пепел. Два нежно-круглых колена..."*. Розовый цвет и здесь является предвестием любви, это цвет женственности и нежности. Но и розовый цвет, как и синий, профанируется в Едином Государстве: розовыми являются сексуальные талоны. Желтый цвет, раздражающий, служит вызовом, демонстрацией непокорности I-330. Перемена одежды становится знаковой, она является предощущением развивающегося впоследствии идеологического противостояния Единому Государству. *"Она была в фантастическом костюме древней эпохи: плотно облегающее черное платье, остро подчеркнуто белое открытых плечей и груди и эта теплая, колыхающаяся от дыхания тень между... и ослепительные, почти злые зубы"*. Торжественно-траурное сочетание черного и белого цветов в одежде I-330 является здесь также предвестием той роли, которую она сыграла в жизни Д-503, и ее собственной трагической смерти.

Имя и номер I-330, возможно, указывает на возраст Христа в момент его жертвенного подвига, умноженный на 10. В этом факте, видимо, содержится указание на удесятеренные страдания, которые приходится перенести ей - женщине, также приносящей себя в жертву в искупление грехов других номеров Единого Государства. Такое прочтение образа подкрепляется прозрачной по смыслу деталью, которая повторяется трижды - упоминанием о кресте в описании героини романа:

"И я увидел странное сочетание: высоко вздернутые у висков темные брови - насмешливый острый треугольник, обращенный вершиною вверх - две глубокие морщинки, от носа к углам рта. И эти два треугольника как-то противоречили один другому, клали на все лицо этот неприятный, раздражающий X - как крест: перечеркнутое крестом лицо". "I подняла голову, оперлась на локоть. По углам губ - две длинные, резкие линии - и темный угол поднятых бровей: крест. - Может быть, в этот день... [Праздник Единомыслия, который в романе назван Пасхой - В.К.] - остановилась, и брови еще темнее"; "Я молча смотрел на ее лицо: на нем сейчас особенно явственно - темный крест".

"Раздражающий "X" прочитывается и как "икс" - символ неизвестного для Д-503, и как крест, что подтверждает последующая гибель I-330.

Эта трагическая символика романа делает возможным следующий вывод в связи с образом I-330: "По Замятину, еретический дух - это божественный дух. Он знает, видит и говорит сегодня о том, что будет завтра. I-330 - больше, чем революционерка. Она - Мессия, Мировая душа, призванная спасти земной

мир и духовно обновить человечество. Ее образ близок к образу Иисуса Христа. Имя **И** означает "Иисус", цифра "33" - указывает на возраст Христа, "перечеркнутое крестом лицо" - символизирует обреченность и готовность нести свой крест всю жизнь"¹.

Знаком безгрешности, чистоты **И-330** после ее смерти-"распятия" является "*химически чистая вода*" - единственное, что осталось после того, как негиббемая героиня была уничтожена. При испытании "Интеграла" погибло десять номеров, но от них остались лишь "сажа и крошки".

Е. Замятин использует в своем романе и русские, и английские литеры, что придает интернациональный характер миру и персонажам и выводит проблематику произведения за рамки только советской истории XX века. По-английски "**Г**" означает "я", что говорит о полной противоположности героини, обладающей яркой индивидуальностью, заглавию романа, идее безличностного социума².

Ю... В своем повествовании **Д-503** не называет цифр **Ю**, чтобы "*не написать о ней чего-нибудь плохого. Хотя, в сущности, это - очень почтенная пожилая женщина*". Какие это цифры, которые боится назвать **Д-503**, остается только гадать, но, очевидно, цифры обладали каким-то значением для повествователя, как и все числа в романе. В портрете **Ю**, женщины-"контролерши", тоже присутствует розовый цвет, но он соединяется с тревожным коричневым, как бы предупреждая о последующем предательстве. В ее облике выделяются и многократно повторяются обвисшие щеки, похожие на розовые жабры рыбы: "*Единственное, что мне в ней не нравится, - это то, что щеки у ней несколько обвисли, как рыбьи жабры (казалось бы: что тут такого?)*". "*Протягивая мне сучковатой рукой письмо - Ю вздохнула. Здесь - второй вздох, настолько явно, двумя чертами подчеркнутый, что я оторвался от конверта - и увидел: между жабер, сквозь стыдливые жалюзи спущенных глаз - нежная, обволакивающая, ослепляющая улыбка*". "*И когда в комнате у меня появились знакомые коричневато-розовые жабры - я был очень рад, говорю чистосердечно*". Привносимая с коричневым цветом тревога в дальнейшем оправдывается - **Ю** предала главного героя, заговорщиков **МЕФИ**. Замечено, что "повторяющаяся деталь у Замятина иногда достигает такой степени художественной выразительности, что способна напрямую, как зеркало, отражать внутреннюю сущность действующего лица"³. Упоминаемые многократно "коричневато-розовые жабры" **Ю** характеризуют ее как обладательницу холодной крови, "реконструируют" этот женский номер в восприятии читателя в нужном автору направлении, и этот пример является убедительной демонстрацией косвенного психологизма **Е. Замя-**

¹ Желтова Н.Ю. Женские образы **Е. Замятина** в контексте национальных мифологических традиций и философских тенденций начала XX века // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. III. Тамбов, 1997. С.110.

² Давыдова Т. Роман Евгения Замятина "Мы" – открытие и пророчество // Литературная учеба, 2002, Кн. 6. С. 144.

³ Зверева Л.И. Поэтика портретной живописи в рассказах и повестях **Е. Замятина** // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. - Тамбов, 1997. - С.117.

тина в романе.

3. Христианская символика. Числовая символика в романе

Христианская символика активно используется в романе. Иногда христианские мотивы присутствуют в опосредованном виде. Например, голод в Едином Государстве устранен с открытием "нефтяной пищи", которая, по сути, замещает древнейший символ христиан – хлеб. "Хлеб" и "вино" в христианской традиции символизируют тело и кровь Христовы. Существует антиномия: "хлеб земной" и "хлеб духовный" – знак духовного бытия в отличие от "полухлеба плоти" (Мандельштам). Однако в романном мире Замятина эта антиномия снимается оригинально просто - ее нет: *"Вероятно, из религиозных предрассудков, дикие христиане упрямо держались за свой "хлеб"*. В романе не говорится о "хлебе" насущном, ведь тем самым подразумевался бы и "хлеб" духовный. Нефтяная пища символизирует голый практицизм, принципиальную невозможность существования духовной сферы.

Очень часто христианские мотивы, образы прямо проецируются на романский мир, переосмысливаются в романе. Например, Часовая Скрижаль - своеобразная икона в мире Единого Государства: *"Вот сейчас, со стены у меня в комнате, сурово и нежно в глаза мне глядят ее пурпурные на золотом [цвета иконы - В.К.] поле цифры. Невольно вспоминается то, что у древних называлось "иконой", и мне хочется слагать стихи или молитвы (что одно и то же)".* Летоисчисление в мире замятинской антиутопии ведется "после Скрижали" - как после Рождества Христова в "древнем" мире.

Мир Единого Государства, в котором "старый бог" побежден, - это, по утверждению Благодетеля - идеолога Единого Государства, "единая Церковь" (конечно, своеобразная), воплощенная мечта о христианском Рае. В концептуальном диалоге (точнее - монологе) Благодетель спрашивает Д-503: *"о чем люди - с самых пеленок - молились, мечтали, мучились? О том, чтобы кто-нибудь раз навсегда сказал им, что такое счастье, - и потом приковал их к этому счастьем на цепь. Что же другое мы теперь делаем, как не это? Древняя мечта о Рае... Вспомните: в раю уже не знают желаний, не знают жалости, не знают любви, там - блаженные, с оперированной фантазией (только потому и блаженные) - ангелы, рабы Божьи.."* Писатель не был верующим человеком, его понимание Рая сугубо авторское, и это дает основание сделать следующий вывод: "Замятин одинаково обвиняет все церкви. Поскольку, с его точки зрения, не может быть единственной, неизменной правды (истины), то никакая организация, ни один институт не могут претендовать на обладание ею, и поэтому подчинение православной церкви - такой же абсурд, как и подчинение рациональной утопии"¹.

Числовая символика в романе базируется на христианских представлении-

¹ Ланин Б.А. Литературная антиутопия XX века. М., 1992. С. 63.

ях о мистическом характере чисел¹.

Системы священных чисел, сложившиеся в древнегреческой, древнееврейской и других древних культурах присредиземноморья, были частью усвоенны, частью переосмыслены и в целом получили новое мистическо-символическое содержание в учении христиан. В функции наиболее знаменательных, ключевых стали использоваться числа, хорошо известные по Священному писанию – прежде всего 3, 7, 12. Тройка считалась символом Божественной троицы, тринитарная сущность которой выражалась в триединстве: Бог-отец, Бог-сын и святой дух. Число 3 (терцины) в свое время последовательно выдерживалось Данте в его "Божественной комедии". В романе Е. Замятина записи имеют, как правило, также трехчастную структуру (своеобразный аналог терцин Данте), но только эта трехчастность является символической основой мира не христианского, а мира Единого Государства. Не трехчастны в романе конспекты записей 11, 27, 33, 38 и 39 (Запись 38-я. Конспект: *Не знаю, какой. Может быть, весь конспект - одно: брошенная папироска*; Запись 39-я. Конспект: *Конец*). Эти главы кульминационные, они отражают смятение психики героя в кульминационный в романе момент. Однако конспект последней - 40-й главы - вновь обретает трехчастную форму, создавая кольцевую композицию, символизируя торжество Единого Государства: "Запись 40-я. Конспект: *Факты. Колокол. Я уверен*". Главный герой вновь вернулся в лоно Единого Государства, вновь становится правоверным жителем антиутопического города.

Семерка мыслилась как число человека, означавшее его гармоническое отношение к миру, а еще – как чувственное выражение всеобщего порядка (семь дней недели и т.д.), но наряду с этим семерка была связана и с христианской этикой (7 добродетелей и 7 смертных грехов) и поэтому, видимо, знаменовала собой высшую степень познания Божественной тайны и достижения духовного совершенства.

Число 12, согласно христианским представлениям, соотносилось с образом народа Божия (двенадцать колен Израиля и двенадцать апостолов)...

Символической ассоциативностью обладали и некоторые другие библейские числа. Так, **четверка** – второе после тройки совершенное число – считалось символом мира и материальных вещей и знаменовало собой статическую целостность, идеально устойчивую фигуру. В этой связи уместно сослаться на православное понимание некоторых нумерологических образов из Апокалипсиса святого апостола Иоанна: например, «четыре ангела, стоящие на четырех углах земли, держащие четыре ветра земли» (Откр. 7:1) есть образ «спокойного исторического развития христианского мира» - по существу, образ христианства подобно этому и "четвероугольник" небесного града Иерусалима (Откр. 21:16) указывает «на совершенство, устойчивость и постоянство».

Пятерка воспринималась как знак мистического единения земной церкви, человечества со Спасителем, евхаристического пресуществления всех хри-

¹ Далее содержание христианской числовой символики приводится (во фрагментах) по книге: *Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века)*, гл. 1 "Нумерология и христианство". - СПб, 2000. С. 14-33.

стиан в жизнь вечную (евангельская легенда о пяти хлебах, насытивших пять тысяч человек, и притчи о пяти мудрых и пяти неразумных девах и о рабе, умножившем данные ему пять талантов на другие пять, наконец, пять ран Иисуса).

В имени-номере героя романа "Мы" присутствуют числа 5 и 3, видимо, символизируя мистическое единение героя и новой церкви - мира Единого Государства.

За **десяткой** тоже признавали значение совершенного числа, причем сокровенно выражающего единство Божественного и материального начала и, кроме того, символизирующего предназначенность, посвященность чего-либо Богу (существовала еще ветхозаветная традиция отдавать 10-ую часть от любых доходов).

Неслучаен поэтому и следующий эпизод в романе: *"Наверху, перед Ним [Благодетелем - В.К.] - разгоревшиеся лица десяти женских номеров, полуоткрытые от волнения губы, колеблемые ветром цветы. По старому обычаю - десять женщин увенчивали цветами еще не высохшую от брызг [жертвы - В.К.] юнифу Благодетеля. Величественным шагом первосвященника Он медленно спускается вниз..."*

Не менее знаменательным было число 40. В Священном Писании и христианской практике оно связано с молитвой ("сорокоуст" - чтение молитв об умершем в течение сорока дней после смерти), надеждой, очищением и, соответственно, используется как символ приготовления к новой жизни. В этом контексте обретает особый смысл число записей Д-503 в романе - их ровно 40 - как несостоявшаяся возможность приготовления к новой жизни героя романа.

Актуальны и другие евангельские параллели. Не случайно герою романа - Д-503 в момент свершения романских событий (а действие их происходит на "пасху" - праздник Единomyслия) – 32 года, то есть он "не дорос" до возраста Христа, до его жертвенного подвига.

Интересна символическая метафора – обозначение Благодетеля, его сущности. Он назван новым Иеговой, то есть богом древних иудеев, а также гигантским "пауком": *"Он видит нас. И я вместе с ним мысленно озираю сверху: ...концентрические круги трибун – как бы круги паутины... и в центре ее – сейчас сядет белый, мудрый паук – в белых одеждах Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья"*. Но почему паук? Это сугубо авторская метафора?

В основе оригинальной символической метафоры Е. Замятина лежит мифологический архетип – представление предков о Боге-пауке, Великом пауке, связавшем "паутиной зародыш Вселенной"¹. Библейская же трактовка этого образа иная: "непрочность... паутины... служит наглядным выражением тщетной надежды и предприятий нечестивых людей"².

¹ См.: Холл Мэньи. Энциклопедическое изложение масонской, герметической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск, 1992. С. 310. См. также: Топоров В.Н. Паук // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 295.

² Библейская энциклопедия. – М., 1990. С. 556.

4. Художественная деталь в романе

"Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез... Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова - и им самим договоренное, дорисованное - будет врезано в него неизмеримо прочнее, вращается в него органически. Здесь - путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя"
Е. Замятин

При всем разнообразии способов передачи психологического состояния персонажей преобладающим является *косвенный психологизм*, т.е. передача психологического состояния в его внешнем выражении: *жесте, характере речи, мимике*.

Прямого анализа психологического переживания такой способ передачи психологии лишен, сам психологический подтекст остается в глубине. Однако такой способ передачи психологии чрезвычайно уплотняет повествование, и, что очень важно, придает узнаваемость, запоминаемость персонажам романа. В романе идей, идеологическом романе, это немаловажное качество, поскольку в таком произведении персонажи, как правило, ценны не сами по себе, не своим внутренним миром, неповторимостью, а как иллюстрации к тем или иным идеям, неизбежно выпрямленные, плоскостные.

Особенно важной здесь является художественная деталь, всегда в той или иной мере значимая в любом произведении. В эстетике Е. Замятина художественная деталь лидирует, является ведущим принципом организации портрета героя, что определяется общим импрессионистическим характером изображения.

Одним из традиционных, классических приемов характеристики персонажа является художественная деталь. Е. Замятин "прибегает к гротескному принципу типизации. Он не ставит цель проникнуть в глубины психологии, раскрыть диалектику души персонажей. Замятинский психологизм скрыт в подтексте его произведений. На поверхности остается внешний портрет героя, нарисованный крупными мазками, яркими красками. В портретной живописи Замятина преобладающей является поэтика постоянной детали, имеющей чаще всего иронически-гротескную окраску. Обыгрывая деталь, писатель подчеркивает определяющую черту характера персонажа, его психологии и нравственных принципов"¹.

Внешне зримым предстает общий внешний облик персонажей: I-330 - "*тонкая, упрямо-гибкая, как хлыст*"; О - "*состоящая из окружностей*"; S - "*дважды изогнутый*".

Из художественных деталей особенно наглядны жесты, **руки** персонажей романа. Причем в творчестве Е. Замятина деталь становится лейтмотивной, то

¹ Зверева Л.И. Поэтика портретной живописи в рассказах и повестях Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. - Тамбов, 1997. - С. 116.

есть она повторяется, как правило, не однажды. Особенно яркий в этом отношении пример - руки Д-503, самая колоритная деталь внешности этого героя. Помимо рук, из портретных деталей в его портрете упоминаются только *"прочерченные по прямой брови"*. Нельзя сказать, что руки Д-503 значительно отличаются от рук обычного мужчины: они *"все в волосах, лохматые - какой-то нелепый атавизм. Я протянул руку и - по возможности посторонним голосом - сказал: - Обезьяньи."*; *"Или это - мои лапы... - мои мохнатые лапы. Я не люблю говорить о них - и не люблю их: это след дикой эпохи"*, *"ужасная, обезьянья рука"*. Однако эта деталь для героя замятинского романа выбрана в качестве репрезентативной, она становится особенно заметной, ведь все остальные номера – нерасчлененная единообразная масса, в которой трудно выделить кого-либо в отдельности. Все номера практически неразличимы: *"круглые, гладкие шары голов"*, они представляют собой нечто *"счастливое среднее арифметическое"*. На этом фоне атавистический недостаток героя служит указанием на то, что в нем таится человек естественный, дикий, древний, а не человек-автомат, как все остальные номера. Об этом свидетельствует хотя бы уже тот факт, что Д-503 пишет не предписанные *"трактаты, поэмы, манифесты, оды или иные сочинения о красоте и величии Единого Государства"* (это жанры классицизма с его утверждением победы разума над чувствами), а - дневник, хотя и в форме конспектов, но все же глубоко личностный, исповедально-лирический жанр. Приводя *"атавистическую"* деталь внешности Д-503, автор романа как бы предупреждает читателя, что в случае с его героем устойчивая модель психологического (вернее, механического) поведения граждан в Едином Государстве может дать сбой. В дальнейшем это и происходит: Д-503 обретает собственную психологическую определенность, неповторимость, которую, однако, вновь утрачивает в финале романа.

Руки являются важным средством характеристики *Благодетеля*, причем эта деталь в данном случае наполняется идеологическим, социально-психологическим содержанием. Во время праздника Единомыслия мы видим *Благодетеля* глазами граждан Единого Государства, мы смотрим на *Благодетеля* снизу вверх. При этом внешность *Благодетеля* неизбежно деформируется: непосредственно перед нами оказываются руки *Благодетеля*:

"Лица отсюда, снизу, не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными квадратными очертаниями. Но зато руки..., так иногда бывает на фотографических снимках: слишком близко, на первом плане поставленные руки – выходят огромными, приковывают взор - заслоняют собою все. Эти тяжкие, пока еще спокойно лежащие на коленях руки – ясно: они – каменные, и колени – еле выдерживают их вес... И вдруг одна из этих громадных рук медленно поднялась – медленный, чужуный жест".

Жест в этом портретном описании становится символом давления государства на человека. Нет лица, личности, но есть человек-функция. На этом месте мог бы быть любой другой, важна не его психологическая, эмоциональная, творческая уникальность, а важна его роль носителя власти. *Благодетель* – тоже

винтик Единого Государства, хотя и находится на вершине власти. Социальная, функциональная определенность персонажей в романе Замятина обуславливает и особенности их психологического восприятия и поведения.

Позднее, в другой ситуации Д-503 видит Благодетеля по-иному: на самом же деле Благодетель – это вполне обычный, даже заурядный человек *"Передо мной сидел лысый, сократовски лысый человек, и на лысине – мелкие капельки пота"*. Подчеркиваются не глаза – зеркало души, не воля, не что-то необычное во внешности Благодетеля. Но эта деталь, кстати, тоже указывает на естественное человеческое начало в облике Благодетеля, который на стадионе больше походил на монумент. Оказывается, и он – человек, а обезличивание, номера, униформы – все это навязано человеку в едином Государстве.

Значимы и другие художественные детали в романе. Во внешности поэта **Р-13** выделяются *"толстые, негрские губы"* - символ эмоциональной непосредственности, простодушия: *"- Эй, математик, замечтался! - Я вздрогнул. На меня - черные, лакированные смехом глаза, толстые, негрские губы. Поэт Р-13, старый приятель - и с ним розовая О"*. Р-13 воспринимается в ассоциативной связи с образом другого поэта, чье изображение Д-503 видит в Древнем Доме: *"С полочки на стене прямо в лицо мне чуть приметно улыбалась курносая асимметрическая физиономия какого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина)"*. И негрские губы, и трагическая судьба национального гения проецируются на трагическую судьбу поэта Р-13, погибающего в финале романа. *"Р-13 говорил захлебываясь, слова из него так и хлещут, из толстых губ - брызги; каждое "н" - фонтан, "поэты" - фонтан". "Мокрые, лакированные губы добродушно шлепнули: Ну чего там..."*. Далее смутное беспокойство, угнетенное психологическое состояние Р-13 передается следующим образом: *"Толстые губы висели, лак в глазах съело"*. Губы как художественная деталь сопровождают поэта до финала романа, где он погибает: *"Он лежал на спине... Я узнал толстые, негрские и как будто даже сейчас еще брызжащие смехом губы. Крепко зажмуривши глаза, он смеялся мне в лицо. Секунда - я перешагнул через него и побежал..."*.

Р-13, как и другие мужские номера, - двойственный персонаж. Ему также свойствен страх невыполнения своего долга перед Государством, он - Государственный Поэт, сочинитель сонета под названием "Счастье" - "редкой по красоте и глубине вещи" (по словам Д-503):

*Вечно влюбленные дважды два,
Вечно слитые в страстном четыре,
Самые жаркие любовники в мире -
Неотрывающиеся дважды два...*

Но Р-13 эмоционален, а это чисто человеческое качество, он "естественный человек", член антигосударственной организации МЕФИ.

Е. Замятин утверждал, что его герой Д-503 - это он сам (то есть автор), и присутствие автобиографической линии в романе побуждает усматривать "прототипов" и для других персонажей романа из круга знакомых, современников

Е. Замятина. Например, R-13 вызывает ассоциации с поэтом Н.С. Гумилевым, основанием для чего служит наличие африканской темы в поэзии Н. Гумилева, а также его мечта "сделать поэзию точной наукой. Своеобразной математикой" (как R-13)¹. Е. Замятин и Н. Гумилев, по воспоминаниям Ю. Анненкова, были близки в своем отношении к литературе и к жизни: оба были людьми "редкой дисциплины, сосредоточенной воли, выдержки... Тот и другой твердо знали, что мастерство достигается упорной работой". В соответствие с тем же вариантом интерпретации образной системы романа "Мы" существует связь между образом I-330 и А. Ахматовой, и по внешности, и по характеру, и особенностям поэзии. С I-330 "связана идея страдания и скорби, ее лицо словно бы перечеркнуто крестом, который образуют ее брови и складки у рта. Общеизвестно прославление Ахматовой "безысходной боли"².

Кстати, *губы* в роли выразительной художественной детали в романе Е. Замятина нам встретятся в романе не раз, но иной будет их характеризующая функция. У врача в Медицинском Бюро "*сверкнули лезвием ножницы-губы*". Но эта характеристика врача скорее отражает психологическое состояние Д-503 и - зеркально - атмосферу медицинского кабинета с его хирургическими инструментами и прочими атрибутами. Этот пример подтверждает, что та или иная портретная деталь предстает в романе в контексте как предметное отражение и выражение окружающей героя в данный момент обстановки.

Репрезентативной деталью (до плакатности резкой, гротескной) еще одного персонажа - Хранителя S-4711 - подслушивать и высматривать для которого является профессиональным занятием, являются уши: Я [Д-503] "захолонул: внизу - вписанная в темный квадрат тени от оконного переплета, размахивая розовыми *крыльями-ушами*, неслась голова S". Именно с этой портретной деталью остается в читательском восприятии данный персонаж.

5. Цвет в романе. Зримость, живописность как эстетический принцип Е. Замятина

И если есть звуковые лейтмотивы - должны быть и лейтмотивы зрительные.
Е. Замятин

Живопись словом, цветопись играют в произведениях Е. Замятина очень важную роль: цвет участвует в создании характера, содержит эмоционально-концептуальную характеристику окружающего мира, с его помощью более зримым и наглядным предстает основной конфликт произведения.

Мы знаем, что мир утопии (и антиутопии) - это мир локальный, отделен-

¹ См. об этом: Десятов В.В. Мы, Адамы (Замятин и акмеизм) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Вып. V. - Тамбов, 1997. С. 94-105.

² В соответствии с другой интерпретации возможным прообразом R-13 мог быть В. Маяковский: то же революционно-раскатистое [р] звучит в его поэзии, поэма "Облако в штанах" первоначально называлась "Тринадцатый апостол" и т.д. См. об этом: Шпак В.Г. Особенности метафоризации отдельных элементов поэтики в романе-антиутопии Е.И. Замятина "Мы" // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. - Тамбов, 1997. С.146-147.

ный от остального и противопоставленный ему (в "Утопии" Т. Мора, "Городе Солнца" Т. Кампанеллы, "1984" Д. Оруэлла и др.) В романе Е. Замятина это ограничение мира антиутопического от природного выражается в том числе и с помощью **цвета**. Противостоящие миры имеют различную цветовую характеристику: в мире Единого Государства преобладает холодный *голубовато-серый цвет*, в противоположном мире за Зеленой Стеной царит *многообразие красок, пестрота, разноцветье*. Цветовому (и идеологическому, эмоциональному и т.д.) однообразию, регламентированности противопоставит многоцветье и полнота жизни естественного мира. Ср.: *"Застенный мир - там, внизу. Янтарное, зеленое, синее: осенний лес, луга, озеро. На краю синего блюдечка - какие-то желтые костяные развалины", "Воронье, рыжие, золотистые, караковые, чалые, белые люди* (в мире за Зеленой Стеной в отличие от как бы обесцвеченных жителей Единого Государства - В.К.).

Это выражающееся в цвете противостояние многократно варьируется, подчеркивается на всем протяжении романа. Стеклянная Стена, отделяющая "идеальный" мир от неорганизованного - *зеленая*, потому что за ней - природный, зеленый мир. Но для Д-503 зеленый мир - это цвет хаоса, зеленого пожара. Тем более, что в христианской традиции зеленый цвет - это цвет глаз дьявола, зеленого змия (как у Вооланда и Маргариты, преображенной кремом Азазелло, в "Мастере и Маргарите" М. Булгакова). Зеленая Стена - это своеобразный соблазн, искушение, запретный плод.

У читателя вначале создается впечатление, что мир Единого Государства - это мир однообразный, безликий, лишенный эмоций, непраздничный, унылый, - *серый*. Но ведь в этом мире есть свои радости, праздники (исключительно Государственные), и они предполагают свое цветовое выражение и оформление, а серый цвет - безусловно негативный, неположительный. Мир Единого Государства – это мир унифицированный, но не серый, а *серо-голубой*, нередко - *синий*: *голубоватое солнце; серо-голубые юнифы; голубая игла аккумуляторной башни; неведомый аэро уносит меня в синюю высь моих любимых абстракций; "Но зато небо! Синее, неиспорченное ни единым облаком"*. Синий цвет вносит в мир духовность, философскую глубину, в христианской традиции (см. древнерусские иконы, где синий цвет является одним из главных) синий цвет ассоциируется с божественной истиной, воспринимается как символ непостижимой тайны¹.

Цветовое восприятие мира, в свою очередь, субъективно и зависит от эмоционально-психологического состояния главного героя романа Д-503, поскольку мы видим все события его глазами. Например, после встречи с I-330, когда герой переполнен счастьем встречи, он видит серо-стальной мир Единого Государства в буквальном смысле в *розовом* свете: *"Домой я вернулся, когда солнце уже садилось. Вечерний розовый пепел – на стекле стен, на золоте шпича аккумуляторной башни, на голосах и улыбках встречных номеров"*. Напомню, что незадолго до этого события все встречные номера казались ему

¹ См. об этом подробнее: *Кожемякова Е.А.* Символика цветообозначений в романе Е. Замятина "Мы" // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Вып. V. - Тамбов, 1997. С.106-119.

однообразными ("круглые, гладкие шары голов"). "Улыбки встречных номеров" – это, конечно, лишь отраженное счастливое состояние самого Д-503.

На господствующем серо-голубом фоне антиутопического мира особенно экспрессивен раздражающий **желтый** цвет, который появляется тогда, когда Д-503 выведен из состояния психологического безразличия. Желтый цвет - цвет "кричащий", цвет перемен, цвет воли, дикости, предельной остроты чувств. Желтый цвет - вариант золотого цвета, золотого запаса личности. Он присутствует в глазах I-330 (*"Не было розового талона, не было счета, не было Единого Государства, не было меня. Были только нежно-острые, стиснутые зубы, были широко распахнутые мне золотые глаза - и через них я медленно входил внутрь, все глубже"*), в глазах зверя за Зеленой Стеной (*"Сквозь стекло на меня - туманно, тускло - тупая морда какого-то зверя, желтые глаза, упорно повторяющие одну и ту же непонятную мне мысль. Мы долго смотрели друг другу в глаза - в эти шахты из поверхностного мира в другой, заповерхностный. И во мне копошится: "А вдруг он, желтоглазый - в своей нелепой, грязной куче листьев, в своей невычисленной жизни - счастливее нас?"*

Психологизм Замятина – это психологизм не рассказа о чувствах, а психологизм "показа" чувств, как бы опредмечивания чувств, различных психологических состояний. И например, свое психологическое состояние от встречи с I-330 - номером противоположного пола - герой романа Д-503 зримо и выразительно передает следующим образом: *"Я был сейчас такой мембраной. Вот теперь щелкнула кнопка у ворота – на груди – еще ниже.... Мембрана вся еще дрожала. Молот бил там – внутри у меня – в накаленные докрасна прутья. Я отчетливо слышал каждый удар и ... и вдруг она это тоже слышит?"*

Во время же предыдущей встречи - с О-90 (встречи по розовому талону) - Д-503 испытывает психологически безразличное состояние: *"Шторы не были спущены. Мы решали задачи из старинного задачника: это очень успокаивает и очищает мысли"*.

Замятин – автор очень живописный, стремящийся к зримости, наглядности, и даже такое абстрактное понятие, как *душа*, которую с прискорбием, неожиданно для себя обнаруживает у себя герой (*"это... очень опасно"*), как бы материализуется, обретает "тело": душа, объясняют в Медицинском Бюро больному душой Д-503 – это зеркальная холодная "плоскость", которая *"стала объемом, телом, миром, и это внутри зеркала – внутри вас – солнце, и вихрь от винта аэро, и ваши дрожащие губы, и еще чьи-то. И понимаете: холодное зеркало отражает, отбрасывает; а это – впитывает, и от всего след – навеки. Однажды еле заметная морщинка у кого-то на лице - и она уже навсегда в вас..."*.

Повышенное внимание автора романа к живописной, выписанной зрелищной и яркой детали (вообще свойственное мужским номерам), находит в романе и психологическое объяснение: мир в восприятии математика Д-503 - это мир ясный, логичный, расчерченный, упорядоченный. В нем нет места неточности, непоследовательности, неясности (кстати, самое частотное слово в

его речи - "ясно"). И потому, как утверждает Д-503, он помнит те или иные яркие эпизоды "вырезанно", рельефно четко.

6. Импрессионистичность романа

Одна из особенностей замятинского романа – **импрессионистичность**, штриховой, пунктирный характер изображаемого, в результате чего воссоздается целостная объемная картина. Замятин почти никогда не дает развернутых описаний чувства, переживания героя, а дает отдельные штрихи, по которым читатель воссоздает переживание, чувство в целом. Целостная картина создается уже в воображении читателя, Замятин доверяет читателю и предоставляет ему право сотворчества. Как следствие, повествование приобретает необычный, субъективный оттенок в зависимости от характера выхваченного из общей картины эпизода или детали.

Импрессионистичны названия глав-конспектов романа (их 40). Названия трехчастны (за исключением 11, 27, 33, 38, 39), причем каждая из трех частей названия вначале предстает как отдельное впечатление, штрих, не связанный с единым целым. Но вместе они, будучи развернутыми в ходе повествования, создают единое целое. Например, конспект записи 9-ой выглядит следующим образом: "*Литургия. Ямбы и хорей. Чугунная рука*". Вначале мы воспринимаем эти слова как разнородные, далекие друг от друга, они распадаются в нашем восприятии на отдельные самостоятельные элементы, нас привлекает необычность, загадочность названия, мы заинтригованы и хотели бы узнать, что все это значит. Это типичный закон читательского восприятия. Из чтения 9-ой главы мы узнаем, что *литургия* (греч. богослужение) здесь - это государственный "величественный праздник победы всех над одним, суммы над единицей"; величественные *ямбы* и резкие, быстрые - острым топором - *хореи* служат соответственно для возвеличивания идеи Единого Государства (ямб) и осуждения преступников, нарушивших Часовую Скрижаль. Ср., как ритмично-величественно звучит ямб (двусложный размер с ударением на втором слоге), уже одним своим стихотворным размером как бы упорядочивая, заковыывая в сталь закона царящий прежде хаос:

И впряг огонь в машину, сталь,

И хаос заковал законом.

Хорей, тоже двусложный стиховой размер, но с ударением на первом слоге, переводится как *плясовой* (от греч. *хор*, *пляска*), и его "пляшущий" ритм выбирает писатель для передачи преступного хаоса, неупорядоченного движения, дикости неорганизованного мира.

Примечательно, что более сложно организованные стихотворные размеры, предполагающие большую ритмико-интонационную вариативность - трехсложные *дактиль*, *амфибрахий*, *анapest* - оказываются "лишними" в поэзии Единого Государства.

В свое время Н.Г. Чернышевский писал о различных направлениях пси-

хологизма вообще и об одном направлении - психологизме Л.Н. Толстого - в частности: "Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями; четвертого – анализ страстей; графа Толстого всего более – сам психический процесс, его формы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином"¹.

Для Е. Замятина особенно важна "связь чувств с действиями". Чувство героя в романе "Мы" всегда получает непосредственный выход в движение, в действие. Причем действие имеет точную систему координат. Показателен следующий фрагмент: герой ищет встречи с I-330, от которой он совсем обезумел: *"Бросаю трубку – и не могу, не могу больше. Туда – к ней... Побежал туда и целый час, от 16 до 17, бродил около дома, где она живет (подчеркнуто мной – В.К.)"*.

В импрессионистической манере передает автор ощущения героя в тот момент, когда тот вышел за пределы Единого Государства, за Зеленую Стену, и многообразие мира предстало перед ним в многочисленных отдельных деталях, поскольку целостную картину он уже был не в состоянии воспринимать:

"Потом - только застрявшие, разрозненные осколки. Медленно, низко - птица. Я вижу: она - живая, как я, она, как человек, поворачивает голову вправо, влево, и в меня ввинчиваются черные, круглые глаза..."

Еще: спина - с блестящей, цвета старой слоновой кости, шерстью. По спине ползет темное, с крошечными, прозрачными крыльями насекомое - спина вздрагивает, чтобы согнать насекомое, еще раз вздрагивает..."

В этом эпизоде и время также выступает в психологической функции: оно замедляется под наплывом, обилием новых впечатлений, новые факты и чувства как бы раздвигают время и пространство мира за Зеленой Стеной еще более и от этого мир кажется более огромным, распаханутым.

7. Экспрессионистичность как средство создания психологической напряженности в романе "Мы"

Еще одна особенность замятинского психологизма, наряду с импрессионистичностью, - повышенная экспрессия, экспрессионистичность. Предельная эмоциональная напряженность - это отличительная, одна из самых характерных черт замятинской манеры письма. И в этом сказывается влияние экспрессионизма 1910-1920-х годов. Экспрессионизму как литературному явлению свойственно "тяготение к абстрактности, обостренной эмоциональности и фантастическому гротеску", "заостренное выражение важной для автора идеи, достигаемое путем любых преувеличений и условностей"².

¹ Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Русская литература: 10 класс. Хрестоматия историко-литературных материалов / Сост. И.Е. Каплан, М.Т. Пинаев. - М., 1993. С.317.

² Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.- С. 502.

Экспрессионизм с его преувеличенностью, заостренностью и условностью образов как нельзя лучше подходит для замятинского романа-опровержения, романа-предупреждения. Автору важно обнажить, заострить мысль, довести ее до абсурда и тем самым скомпрометировать. На это качество экспрессионизма уже обратили внимание литературоведы: "Экспрессионистическая эстетика в силу своей выразительности, заостренности на определенной проблеме, фантастичности и гротескности по самой природе своей полемична. Художники, ей принадлежащие и ощущающие себя ее проводниками, часто берут роль еретиков, критиков настоящего, оказываются в оппозиции к господствующим идеологическим концепциям"¹.

Экспрессионистичных описаний в романе немало, они приводятся тогда, когда Д-503 захлестывают незнакомые ему прежде чувства - любви, дикой ревности. Вот как выглядит описание любовного жара, в котором находится Д-503 после встречи с I-330: *"Не записывал несколько дней. Не знаю, сколько: все дни – один. Все дни – одного цвета – желтого, как иссушенный, накаленный песок, и ни клочка тени, ни капли воды, и по желтому песку без конца. Я не могу без нее"*.

Это парадокс: именно в замятинском романе о нумерах – жителях Единого Государства, лишенных души и неспособных любить - мы встречаем, пожалуй, самые яркие, экспрессивные и завораживающие описания любовного чувства:

"Что со мной? Я потерял руль. Мотор гудит вовсю, аэро дрожит и мчится, но руля нет, - и я не знаю, куда мчусь: вниз – и сейчас об землю, или вверх – и в солнце, в огонь..."; "И вот, блаженно и пьяно, я иду по лестнице вниз, к дежурному, и быстро у меня на глазах, всюду кругом неслышно лопаются тысячелетние почки и расцветают кресла, башмаки, золотые бляхи, электрические лампочки, чьи-то темные лохматые глаза, граненые колонки перил, оброненный на ступеньках платок, столик дежурного... Все - необычайное, новое, нежное, розовое, влажное".

Интенсивность проявлений душевной жизни персонажей романа, в первую очередь главного героя Д-503, экспрессивность описаний создают повышенную плотность, спрессованность замятинского письма: романная проза Замятина конспективна, но не суха; почти каждый эпизод выглядит как яркий образный микросюжет, который запрограммирован на его развертывание в сознании читателя.

Личность героя Д-503 мучительно раздваивается, и это раздвоение также получает зримое выражение в тексте романа.

"Если бы вам сказали: ваша тень видит вас, все время видит. Понимаете? И вот вдруг – у вас странное ощущение: руки посторонние, мешают, и я ловлю себя на том, что нелепо, не в такт шагам, размахиваю руками. Или вдруг – непременно оглянуться, а оглянуться нельзя, ни за что, шея – закована. И я бегу, бегу все быстрее, и спиной чувствую: быстрее за мною тень, и о нее – никуда, никуда..."

¹ Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. - М., 2002. - С. 230.

8. Различные "коды" прочтения романа. Современность романа

У романа "Мы" за восьмидесятилетнюю его историю сложились свои традиции, коды прочтения. Долгие годы преобладало идеологическое, социологическое прочтение романа, в перестроечные годы оно, естественно, укрепилось в связи с тем, что кардинально пересматривалось прошлое страны. В последние же годы содержание романа вписывается в более широкий контекст - в мировую историю XX века.

1. Совершенно очевидно, что роман тесно связан с советской историей, историей советской литературы. Идеи упорядочения жизни были характерны и для литературных манифестов первых лет советской власти, прежде всего Пролеткульта. В манифесте этой организации, например, утверждалось: "Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся аппарату, машине, инструменту", "Машинизирование не только жестов, не только рабочепроизводственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления... поразительно нормализует психологию пролетариата... Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С, или 325, 0, 75 и т. п."¹.

Само название романа носит полемический характер по отношению к пролеткультовской теории и практике искусства, в частности, стихотворению пролетарского поэта В. Кириллова "Мы", следующим его строкам:

*Мы – несметные, грозные легионы Труда.
Мы победили пространства морей, океанов и суши.
Светом искусственных солнц мы зажгли города, -
Пожаром восстаний горят наши гордые души.*

Эта пролетарская космическая глобальность и претензии отражены в романе Замятина. Им доведена до абсурда и еще одна идея пролеткультовцев – отношение к классическому наследию:

*Мы во власти мятежного страстного хмеля,
Пусть кричат нам: "Вы палачи красоты", -
Во имя грядущего завтра – сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы².*

И в 1920-30-е годы, и при первой публикации на родине в 1988 году роман был прочитан прежде всего как пародия на советскую историю. Ср.,

¹ Цит. по: Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. - М., 2001. - С. 229.

² Литературным адресатом романа "Мы" являются именно идеи и произведения пролеткультовцев (см.: И. Дороченков. Об источниках романа "Мы" // Русская литература. 1989. № 4.), а не творчество В. Маяковского., и, в частности, его поэма "150 000 000", как утверждал Ю. Долгополов в ст. "Е. Замятин и В. Маяковский (к истории создания романа "Мы")// Русская литература. 1988. № 4.) И потому, что великое чувство любви Маяковский никогда не отрицал, и потому, что поэма Маяковского (1921 год) Е. Замятину не была знакома.

например, отзыв Нат. Ивановой: "Провидческую антиутопию создал Е. Замятин ("Мы"), еще в 1920 году блестяще изобразивший мыслимые и немыслимые последствия претворения коммунистической утопии в жизнь"¹. Этому противоречит неоднозначное отношение к революции и советскому государству самого Е. Замятина, который был не столько против социализма, сколько против технократии. О социализме Е. Замятин писал: "Хотят литературы правоверносоциалистической и боятся литературы не правоверной только те, кто не верит или не достаточно верит в социализм. Я - верю. Я знаю: он неминуем"².

2. Е. Замятин хорошо знал Запад и его не случайно называли "англичанином". В романе не мог не отразиться не только отечественный опыт автора, но и зарубежный, то общее, что у них было. Время показало, что роман, к сожалению, не "пройден". Он должен быть прочитан в широком контексте развития современной мировой цивилизации.

В свое время, будучи в Англии и наблюдая труд и жизнь рабочих, Е. Замятин написал повесть "Островитяне" (1917 год) – о "них", островитянах-англичанах, в которой мы находим первый набросок идей романа "Мы" (повесть показалась обидной англичанам и была запрещена в Англии). Герой повести викарий Дьюли сочиняет книгу "Завет принудительного спасения", ставшую прообразом Часовой Скрижали из романа "Мы". Вся жизнь по этому "Завету..." регламентируется, вплоть до сферы любви.

Возвратясь после революции из капиталистической Англии в социалистическую Россию, Замятин с тревогой обнаруживает, что повесть о "них" – это повесть и о "нас" тоже, и еще в большей степени.

Причем роман становится все более актуальным в нашу компьютеризированную, роботизированную эпоху, когда "средний" человек становится придатком к машине, способен только нажимать кнопки, переставая быть творцом, мыслителем. Ныне продолжает развиваться та тревожная тенденция, о которой еще в 1931 году говорил русский философ Н. Бердяев, выступая на съезде лидеров Мировой Христианской Федерации с докладом "Духовное состояние современного мира": "Мы вступаем в эпоху цивилизации, которая отказывается от ценности человека", "дальнейшее существование человека делается проблематичным"³.

Именно на эту сторону своего романа обращал внимание и сам Е. Замятин: "Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше, чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман – сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – все равно какого. Американцы, несколько лет тому назад много писавшие о нью-йоркском издании моего романа, небезосновательно увидели в этом зеркале и свой фордизм".

¹ Литературная газета. 1990. 18 июля.

² Замятин Е. По поводу статьи К. Федина // Лит. обозрение. 1988. № 2. С 99. (Цит. по: Полякова Л.В. С. 146)

³ Новый мир. 1990. № 1. С. 223, 222.

ВОПРОСЫ

1. В чем заключается суть теории "неореализма" (синтетизма, экспрессионизма) по Е. Замятину?
2. История создания и публикации романа "Мы".
3. Форма повествования. Жанр. Сюжет. Композиция романа "Мы".
4. Какое утверждение вам ближе: "очень растянут роман и тяжело читается" (А.К. Воронский) или "Мы" - блестящая, сверкающая талантом вещь; среди фантастической литературы редкость тем, что люди - живые и судьба их очень волнует" (А. Солженицын)?
5. Поэтика, смысл названия романа "Мы".
6. Как воплощена в романе идея всеобщего счастья (Часовая Скрижаль и др.). Проанализируйте систему ограничений, созданную Единым Государством, как влияет она на сознание нумеров (цена человеческой жизни, история "Трех отпущенников" и др.). Почему герой-повествователь противопоставляет американского инженера-изобретателя Ф.У. Тэйлора (1856-1915), основоположника научной организации труда, и немецкого философа Иммануила Канта (1724-1804)?
7. Роль искусства в Едином Государстве. Каким вы себе представляете архитектурный облик Единого Государства?
8. Официальный государственный язык Единого Государства; как связаны язык и тип сознания нумеров? Речевая характеристика персонажей.
9. Образная система романа: какие персонажи понадобились автору для раскрытия центральной идеи произведения?
10. Как соотносятся имя, внешний портрет и внутренняя суть персонажей в романе? Символика имен.
11. Д-503 и другие номера: общее и отличное. Чем центральный герой близок автору? В чем заключается суть конфликта Д-503 с государством? Как развивается и как разрешается этот конфликт?
12. Любовная линия в романе. Образы О-90 и I-330 в романе. Какая точка зрения вам ближе: I-330 - это героическая мужественная революционерка и одновременно душевная благодетельница "Д-503 (Л.В. Полякова), или I-330 - это коварная шпионка, которая использовала любовь Д-503 для достижения своих корыстных целей (А. Штейн)¹?
13. Как вы понимаете финал ("итог") романа?
14. Библейские мотивы, лексика и символика (в том числе цветовая) в романе "Мы" ("хлеб древних христиан", "нефтяная пища" жителей ЕГ и др.).
15. Особенности портретной характеристики персонажей, роль художественной детали (символики).
16. Цветовой колорит романа "Мы", символика цвета.
17. Характер противостояния Единого Государства и мира за Зеленой Стеной (на уровне идеологии, предметного мира, портретных деталей персонажей, образа жизни, цветового колорита и т.д.).
18. Автор о романе "Мы". От повести "Островитяне" к роману "Мы". Сатирический (политический) и общечеловеческий коды прочтения романа.
19. Роман "Мы" и литературные антиутопии XX века (Дж. Оруэлл "1984", О. Хаксли "О дивный новый мир").

¹ См.: Желтова Н.Ю. Женские образы Е. Замятина в контексте национальных мифологических традиций и философских тенденций начала XX века // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. III. Тамбов, 1997. С. 106.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Е.И. ЗАМЯТИНА

1. *Замятин Е.И.* Мы: Роман // Знамя. 1988. Кн. 4; Кн. 5, а также любое другое издание.
2. *Замятин Е.* Современная русская литература: Вступ. лекция: [Из литературного архива писателя] / Публ. А. Стрижева // Литературная учеба. 1988. № 5.; Техника художественной прозы: Из цикла лекций, читанных перед молодыми петроград. литераторами в 1919-1920 гг. / Публ. А. Стрижева // Литературная учеба. 1988. № 6.
3. *Замятин Е.* Статьи 10-20-30-х годов / Публ. и предисл. А. Стрижева // Литературная учеба. 1990. Кн. 3.
4. "Автобиография" Е.И. Замятина; Письма Е.И. Замятина А.М. Ремизову / Публ. В.В. Бузник // Русская литература. 1992. № 1.
5. *Замятин Е.* О языке: [О природе художественной речи / Публ. и послесл. В.П. Вомперского] // Русская речь. 1993. № 1.
6. *Замятин Е.* "Молчание - моя основная литературная профессия". Письма Е. Замятина К. Федину / Публ. Н.К. Феединой и Л.Ю. Коноваловой. Вступит ст. и коммент. Л.Ю. Коноваловой // Русская литература. 1998. № 1.
7. Замятин Евгений. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А.Ю. Галушкина; Подгот. текста А.Ю. Галушкина, М.Ю. Любимовой; Вступ. ст. В.А. Келдыша. – М.: Наследие, 1999. 359 с.

КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

8. *Акимов А.В.* Человек и Единое Государство (Возвращение к Евгению Замятину) // Перечитывая заново / Сост. В. Лаврова. - Л., 1989.
9. *Анненков Ю.* Евгений Замятин [Воспоминания] // Литературная учеба. 1989. № 5.
10. Белобровцева И. Поэт R-13 и другие Государственные поэты // Звезда. 2002. № 3.
11. *Боренштейн Э.* "Сам не свой": Концепция личности в романе Е. Замятина "Мы" // Русская литература XX века. Направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3.
12. *Васильев В.Е.* "Серапионовы братья" и Е.И. Замятин // Русская литература. 1997. № 4.
13. *Воронский А.К.* Евг. Замятин // Воронский А.К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987.
14. *Геллер Л.* Об утопии, антиутопии, герметизме и Е. Замятине [Ст. из Швейцарии] // Филологические записки. Вестн. литературоведения и языкознания. 1994. Вып. 3.
15. *Голубков М.М.* "Синтетизм" Е. Замятина // Русская литература XX века: После раскола: Учеб. пособие для вузов. - М., 2001.
16. *Голубков С.А.* Комическое в романе Замятина "Мы". - Самара, 1993.
17. *Григорьев Б.Д.* "Все тот же, русский и ничей...": Письма [художника З.Б. Григорьева к Е. Замятину] / Вступ., публ. и коммент. В.Н. Терехиной // Знамя. 1998. № 8.
18. *Давыдова Т.* Миф "еретика": Сегодняшний взгляд на роман Е. Замятина "Мы" // Высшее образование в России. 1999. № 5.
19. *Давыдова Т.Т.* Евгений Замятин. - М., 1991.
20. *Давыдова Т.Т.* О "Блокнотах" Евгения Замятина // Филологические науки. 1997. № 2.
21. *Давыдова Т.Т.* Образность и язык романа Е.И. Замятина "Мы" // Русская словесность. 2001. № 1.
22. *Давыдова Т.* Роман Евгения Замятина "Мы" – открытие и пророчество // Литературная учеба, 2002, Кн. 6. С. 138-147.
23. *Долгополов Л.К.* Е. Замятин и В. Маяковский: К истории создания романа "Мы" // Русская литература. 1988. № 4.
24. *Доронченков И.А.* Об источниках романа Е. Замятина "Мы" // Русская литература. 1989. № 4. [Прил.: Рай: ст. 1921 г. Е. Замятина].
25. *Е.И. Замятин:* Новые материалы [из зарубежных архивов] // Новое литературное обозрение. 1995. № 11.

26. *Евсеев В.Н.* Роман "Мы" Е.И. Замятина: (жанровые аспекты) / Ишимский гос. пед. ин-т им. П.П. Ершова. - Ишим, 2000.
27. *Зверев А.* "Когда пробьет последний час природы..." (Антиутопия XX века) // Вопросы литературы. 1989. № 1. [О "Чевенгуре", "Мы", "1984"].
28. *Зверева Л.И.* Поэтика портретной живописи в рассказах и повестях Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Книга III. - Тамбов, 1997.
29. Изучение творчества Е.И. Замятина в Тамбове / Сост. Буянова Г.Б., Косякова С.А., Нечаева О.В. - Тамбов, 1997.
30. *Кольцова Н.* Роман Евгения Замятина "Мы" и петербургский текст русской литературы // Вопросы литературы. 1999. № 5.
31. *Крючков В.П.* О синтетическом психологизме Е.И. Замятина // Крючков В.П. Русская литература XX века: Поэтика. Особенности психологизма.. - Саратов, 2000.
32. *Лакишин В.* "Антиутопия" Е. Замятина // Знамя. 1988. № 4.
33. *Ланин Б.А.* Евгений Замятин и развитие русской антиутопии // Русский литературоведческий журнал: Теория и история литературы. 1993. № 2.
34. *Ланин Б.А.* Литературная антиутопия XX века. - М., 1992.
35. *Ланин Б.А.* Роман Е. Замятина "Мы". - М., 1992.
36. *Лахузен Т., Максимова Е., Эндриус Э.* О синтетизме, математике и прочем... Роман "Мы" Е.И. Замятина. - СПб, 1994.
37. *Михайлов О.* Гроссмейстер литературы // Е. Замятин. Избранное. -М., 1992.
38. *Муриков Г.* Они и "Мы" // Звезда. 1989. № 1.
39. *Мущенко Е.* "Я" и "Мы": Об идеологическом и нравственном пафосе романа Е. Замятина "Мы" // Подъем. 1989. № 4.
40. *Мущенко Е.Г.* В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника. - Воронеж, 1994.
41. *Недзвецкий В.А.* Благо и благодетель в романе Е. Замятина "Мы": О литературно-философских истоках произведения // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 1992. Т. 51. № 5.
42. *Новиков В.* Возвращение к здравому смыслу // Знамя. 1989. Кн. 7. [О романе "Мы"].
43. *Новое о Замятине.* Сб. материалов под ред. Л. Геллера / Сост. Л. Геллер. - М., 1997.
44. *Нянковский М.А.* Антиутопия: к изучению романа Е. Замятина "Мы" // Литература в школе. 1998. № № 3,4.
45. *Павлова-Сильванская М.* Это сладкое "мы", это коварное "мы" // Дружба народов. 1988. № 11.
46. *Полякова Л.В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. - Тамбов, 2000.
47. *Попова И.М.* "Чужое слово" в творчестве Е.И. Замятина (Н.В.Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский). - Тамбов, 1997.
48. *Примочкина Н.Н.* М. Горький и Е. Замятин: К истории литературных взаимодействий // Русская литература. 1987. № 4.
49. *Семенова А.Л.* Роман Е. Замятина "Мы" и "Государство" Платона // Русская литература. 1999. № 3.
50. *Скороспелова Е.Б.* Замятин и его роман "Мы". - М., 1999. (Перечитывая классику).
51. *Солженицын А.* Из Евгения Замятина: "Литературная коллекция" // Новый мир. 1997. № 10.
52. *Струве Н.* Символика чисел в романе Замятина "Мы" // Струве Н. Православие и культура. М., 1992.
53. *Сухих И.* О городе солнца, еретиках, энтропии и последней революции (1920. "Мы" Е. Замятина) // Звезда. 1999. № 2.
54. Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В 6 кн. / Под ред. проф. Л.В. Поляковой. - Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1994 - 1997.
55. *Терехина В.Н.* Все тот же русский и ничей... // Знамя. 1998. № 8.

56. *Туниманов В.* Что там - дальше? Достоевский и Замятин // Русская литература. 1993. № 1.
57. *Фигуровский Н.Н.* К вопросу о жанровых особенностях романа Е.И. Замятина "Мы" // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 2.
58. *Чаликова В.А.* Крик еретика: Антиутопия Е. Замятина ("Мы") // Вопросы философии. 1991. № 1.
59. *Шайтанов И.* Мастер: [О жизни и творческом пути Е.И. Замятина] // Вопросы литературы. 1988. № 12.
60. *Шайтанов И.О.* Евгений Замятин и русская литературная традиция: фрагменты из учебного пособия // Русская словесность. 1998. № 1.
61. *Шенцева Н.В.* Художественный мир Е.И. Замятина. Учебно-методическое пособие. Йошкар-Ола, 1996.
62. *Шестаков В.* Эволюция русской литературной утопии // Вечер в 2217 году. Русская литературная утопия. - М., 1990.
63. *Шишкина Л.И.* Литературная судьба Е. Замятина. - СПб, 1992.
64. *Шкловский Е.* Утопия против человека (неугасающее пламя) // Литературное обозрение. 1989. № 2.
65. *Шуралев А.* Освобожденная душа. Тема свободы в системе уроков по творчеству О. Волкова, В. Дудинцева, Е. Замятина, А. Солженицына, В. Шаламова, А. и Б. Стругацких, С. Романовского в 11 классе // Литература: Прил. к газ. "Первое сентября". 2001. № 15.

БОРИС АНДРЕЕВИЧ ПИЛЬНЯК (1894-1938)

БИОГРАФИЯ

Борис Андреевич Пильняк (настоящая фамилия - Вогау¹) родился 11 октября 1894 г. в Можайске. Отец - из волжских немцев, ветеринар. Первый класс гимназии Пильняк проходил в Саратове, последний - в Нижнем Новгороде. В 1920 г. окончил Московский Коммерческий институт.

Печататься начал с 1915 года. В этом же году появился и псевдоним - Пильняк, по названию местности, где начинающий писатель не раз бывал у родственников². Концептуальным для творчества Б. Пильняка стал один из ранних его рассказов - рассказ "Смертельное манит" (1918 г.), присутствие темы которого так или иначе ощущается во многих поздних произведениях писателя. В 1918 году вышел сборник рассказов "С последним пароходом и другие рассказы". В 1919 году - сборник "Былье", далее - в 1920-1930-е годы вышло несколько сборников рассказов и очерков. Сюжеты произведений Пильняка развивались в основном в русской провинции, где, по мнению Пильняка, и находилась подлинная Россия.

В 1917 году состоялось венчание Б.А. Пильняка с Марией Алексеевной Соколовой, и молодые поселяются в Коломне, в доме родителей. Коломна отразилась во многих произведениях писателя.

В 1922 году был создан экспериментальный, модернистский роман Б. Пильняка "Голый год" - первый роман о революции, который вышел одновременно в Москве, Петербурге и Берлине и сразу же прославил имя писателя. Название первого романа - типично пильняковское. А.И. Солженицын по этому поводу пишет: "Голый год. Почему так названо? Вначале думаешь: год - голодный? год - нищий для страны? Оказывается, нет: голый - как обнажение человеческих инстинктов (а затем и тел)"³.

В романе революция и ее движущие силы представлены как проявление стихийных сил русского народа. Писатель понимал, что взвихренная революционная эпоха требует новых методов изображения, нового литературного языка, новых ритмов. Роман "Голый год", как и знаменитая поэма о революции А.

¹ Подробнее о биографии Б.А. Пильняка см. в статье: *Краснощеков В.С.* Поколенная роспись рода Вогау // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. Вып. III-IV. - Коломна, 2001. - С. 144-157.

² "Из-за войны с немцами фамилия Б.А. Вогау могла вызвать осложнения, и этот псевдоним остался на всю жизнь". См.: *Андроникашвили-Пильняк К.Б.* Борис Пильняк: 1915 год. История любви и творчества. Начало литературной деятельности Б.А. Пильняка // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. - М., 1995. - С. 155.

³ *Солженицын А.* "Голый год" Бориса Пильняка (Из "Литературной коллекции" // Новый мир. 1997. № 1. С. 195.

Блока "Двенадцать", - это многоголосая симфония революции, в которой отчетливо слышны различные голоса бурной революционной эпохи. Сюжетное начало, которое скрепляло бы повествование, организовывало его, в романе чрезвычайно ослаблено, что затрудняет его чтение и понимание. Автор же (вслед за А. Белым, утверждавшим, что "Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее") исходил из того, что революционный хаос, стихийность революции и невозможно организовать сюжетом, роман должен быть полифоничным, фрагментарным, как полифонична, хаотична и сама революционная эпоха. Е.И. Замятин в связи с этим писал в своей статье "Новая русская проза" в 1923 году: "У Пильняка никогда не бывает каркаса, у него - сюжеты - пока еще простейшего, беспозвоночного типа, его повесть или роман, как дождевого червя, всегда можно разрезать на куски - и каждый кусок, без особого огорчения, поползет своей дорогой". Импрессионистичность (М.М. Голубков), фрагментарность, даже хаотичность произведений Пильняка были укоренены в эпохе, которая перевернулась и только укладывалась, привычные связи были разорваны и их надо было восстанавливать заново. Человеку надо вновь было постигать, структурировать мир, находить в нем свое место. Эта задача была ответственной и трудной, и Н.Д. Тамарченко, один из исследователей творчества Б. Пильняка, пишет: "В ситуации распада готовых социально-исторических форм и связей возникла возможность выбора будущего, возвращения человеку права определять смысл и связь явлений. Художественный поиск единства мира в условиях "принципа одновременности" и рождает новый тип большой эпической формы, ориентированный прежде всего на традицию романов Достоевского. Таковы "Петербург" А. Белого и - как одно из его непосредственных следствий - "Голый год" Б. Пильняка"¹.

В романе "Голый год" был заявлен и особый, непривычный тип героя эпохи революции, который долгие годы воспринимался критикой негативно и являлся свидетельством неспособности создать полноценные жизненные характеры. Это так называемые "кожаные куртки" Бориса Пильняка, - герои-схемы, лишённые психологической убедительности. Вот как они выглядят в "Голом годе":

"Кожаные люди в кожаных куртках - большевики!" - каждый в статье, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцами под фуражкой на затылок... Из русской рыхлой корявой народности - лучший отбор. И то, что в кожаных куртках, - тоже хорошо: не подмочишь этих лимонадом психологий, так вот поставили, так вот знаем, так вот хотим, и - баста!"

Между тем "кожаные куртки" Б. Пильняка - это верный, символически обобщенный социально-психологический тип того времени: фанатик, лишенный рефлексии, колебаний, движимый ненавистью к старому миру. Б. Пильняк открыл в литературе целую галерею близких по духу персонажей: это Курт Ван в романе К. Федина "Города и годы", Левинсон в фадеевском "Разгроме", Ма-

¹ Тамарченко Н.Д. "Голый год" Б. Пильняка как художественное целое // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. - Коломна, КПИ, 1991. - С.25.

кар Нагульнов в "Поднятой целине" М. Шолохова, Дараган в пьесе М. Булгакова "Адам и Ева", Стрельников в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго", Лев Меклер в повести В. Гроссмана "Все течет", воспроизведенные с большей или меньшей психологической убедительностью¹.

Об отношении Б. Пильняка к большевикам, к революции - главный вопрос того времени - красноречиво свидетельствует его собственное признание: *"... не признаю, что надо писать захлебываясь, когда пишешь об РКП, как делают очень многие, особенно квазикоммунисты... Я - не коммунист и поэтому не признаю, что я должен быть коммунистом и писать по-коммунистически, - и признаю, что коммунистическая власть в России определена не волей коммунистов, а историческими судьбами России, и поскольку я хочу проследить (как умею и как совесть моя и ум мне подсказывают) эти российские исторические судьбы, я с коммунистами"*².

Б. Пильняка справедливо называют писателем путешествоющим - он объехал буквально весь мир: Европа, Америка, Япония, Китай - вот география его поездок. В 1922-1923 годах он предпринял поездку за границу - в Германию и Англию. После поездки - в 1924 году - появились "Английские рассказы". Зарубежные поездки писателя 1920-х - начала 1930-х годов принесли ему мировую известность как революционному писателю-модернисту.

В 1924 году выходит трехтомник, укрепивший славу писателя. В том же году писатель разводится с Марией Алексеевной и уезжает в Москву к Ольге Сергеевне Щербиновской, актрисе Малого театра, брак с которой продолжался до начала 1930-х годов.

В 1925 году был написан роман "Машины и волки".

В 1926 году вышла скандальная "Повесть непогашенной луны", которая была запрещена, а ее автору пришлось оправдываться, поскольку современники связывали сюжет повести с загадочной гибелью командарма Фрунзе.

В 1920-1930-е годы были написаны также рассказ "Жених во полночи" (1925), повести "Иван Москва" (1927), "Мать сыра-земля" (1927), "Штосс в жизнь" (1928), роман "Двойники" (1933) и многие другие.

В 1929 году в Берлине была опубликована повесть "Красное дерево", что послужило поводом для начала кампании травли писателя, снятия его с поста председателя "Всероссийского союза писателей". В защиту Б. Пильняка и других писателей, подвергшихся гонениям, выступил М. Горький: "У нас образовалась дурацкая привычка втаскивать людей на колокольню славы и через некоторое время сбрасывать их оттуда в прах, в грязь..." (Статья "О трате энергии", 15 сентября 1929 года). В условиях небывалой прежде травли Пильняк пишет письмо И. Сталину: *"Иосиф Виссарионович, даю Вам честное слово всей моей писательской судьбы, что если Вы мне поможете сейчас поехать за границу и работать, я сторицей отработаю Ваше доверие. Я прошу Вас помочь*

¹ См. об этом: *Крючков В.П. А что за ненавистью?* (Роман К. Федина "Города и годы" в новом литературном контексте) // "Найти свой лад..." - Саратов, 1992. - С.97 - 112.

² Цит. по: Письма Бориса Пильняка В.С. Миролубову и Д.А. Лутохину (Публ. Н.Ю. Грякаловой) // Русская литература. 1989. № 2. С. 225.

мне. Я могу поехать за границу только лишь революционным писателем. Я напишу нужную вещь... Я должен говорить о моих ошибках. Их было много... Последней моей ошибкой (моей и ВОКСА) было напечатание "Красного дерева"¹. Современный читатель конца 1980-х - начала 1990-х годов, разумеется, вспомнит другие письма к Сталину, написанные другими писателями: М. Булгаковым, Е. Замятиным... Да, Пильняк был непоследователен, противоречив, многократно начинал с "белого листа", но - он писатель, художник, и этим он прежде всего и интересен. О художественном новаторстве, значении Б. Пильняка хорошо сказал А.В. Луначарский, отвечая яростным критикам: *"Быть может, вам не нравятся романы Пильняка; он, может быть, несимпатичен вам, но если вы до такой степени ослепли, что не видите, какой огромный он дает материал реальных наблюдений и в каком рельефном сочетании..., если вы совершенно не чувствуете яркости положений, курьезности точек зрения, на которые он становится, то вы безнадежны, и это ужас для вас не только как для критика, но даже как для человека. Это значит, что вы анализировать не умеете, что вы отсекали себе возможность наслаждаться и больше знать, потому что в искусстве наслаждение идет вместе с познанием"*².

В конце 1920-х - начале 1930-х годов Б. Пильняк приходит к пониманию необходимости смены языка, необходимости писать проще, о чем он сообщал Е.И. Замятину: *"Так, как писал раньше, писать не хочу, надоело и слишком просто - "мудрить" ведь легче всего, - и мудрствую теперь над простотой, очень трудно. - Это по двум причинам: 1) революция кончена, и у всех похмелье, "еретичество" теперь новое, надо подсчитывать, и в подсчете получается, что Россия, как была сто лет назад, так и теперь, - и Россия не в Москве и Питере (эти - за гоголевских троек ходят), а - там, где и людей-то нет, а один зверь; 2) у нас под глазами уже морщинки, растем, на месте топтаться не стоит"*.

В начале 1934 года Пильняк женился в третий раз - на студентке ВГИКА Кире Георгиевне Андроникиной.

Новый роман Б. Пильняка - "Волга впадает в Каспийское море" (1930) - свидетельствует о стремлении писателя примириться с властью, о приятии господствовавшей точке зрения на происходящие события. Несмотря на яростную критику, Пильняка продолжали печатать, вышло его восьмитомное собрание сочинений (1929-1930), а на первом съезде Союза советских писателей в 1934 году он был избран членом Правления - руководящего писательского органа.

В 1935 г. был написан роман "Созревание плодов".

В 1936 году писатель переехал в подмосковный дачный поселок Переделкино, где были выделены дачи для советской писательской элиты - К. Федина, Л. Леонова, Б. Пастернака и других.

Однако ощущение приближающейся катастрофы не покидало Б. Пильняка: в ожидании ареста сжигались в Переделкине "опасные" рукописи, докумен-

¹ Цит. по: Андроникашвили-Пильняк Б. Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. 1994. № 9. С.151.

² Дружба народов. 1989. № 1. С. 154.

ты, письма; многое исчезло при аресте. От своей судьбы Б.А. Пильняк, что называется, не ушел: в 1937 году он стал жертвой репрессий. 28 октября 1937 года был арестован, 21 апреля 1938 года ему был вынесен смертный приговор и в тот же день (по другим сведениям - на другой день) Б.А. Пильняк был расстрелян. Он был обвинен в том, что наряду с участием в "антисоветской, троцкистской диверсионно-террористической организации" также "являлся агентом японской разведки".

Реабилитирован Б.А. Пильняк был в 1956 году. Со времен перестройки (после 1987 года) выходят многочисленные произведения, документальные и мемуарные материалы, критические работы о творчестве писателя.

В настоящее время издано трехтомное собрание сочинений Б.А. Пильняка (1994).

"МЫСЛЬ" И "РИСУНОК" В "ПОВЕСТИ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ"

*"У него какой-то особенно четкий рисунок
и тонкая мысль подлинного модерниста"*

Д.А. Лутохин о Б. Пильняке¹

1. Творческая история и история публикации, исторический и эстетический коды прочтения повести; 2. О символике названия, о точке зрения автора-повествователя в повести; 3. Композиция, расстановка образов; 4. Основные мотивы, их двойственность; 5. Принципы создания портрета, "противоречия" в портрете Гаврилова; 6. Принцип повтора как важнейший элемент поэтики повести; 7. Интерпретация финала; 8. Символика цвета в повести; 9. "Повесть непогашенной луны" в контексте творчества Б. Пильняка.

1. Творческая история и история публикации; Исторический и эстетический коды прочтения повести

"Повесть непогашенной луны" была написана в 1926 году², спустя всего несколько месяцев после загадочной смерти героя гражданской войны, легендарного командарма М.В. Фрунзе (1885-1925). Однако весь тираж пятого номера журнала "Новый мир" за 1926 год, где была опубликована "Повесть...", был конфискован, в том числе и экземпляры, уже полученные подписчиками.

В запретительном постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) от 13 мая 1926 года "О № 5 "Нового мира" говорилось: "... а) Признавая, что "Повесть о непогашенной луне" (так!) Пильняка является злостным, контрреволюционным и клеветническим выпадом против ЦК и партии, подтвердить изъятие пятой книги "Нового мира"... в) Предложить тов. Воронскому письмом в редакцию "Нового мира" отказаться от посвящения Пильняка с соответствующей мотивировкой, которая должна быть согласована с Секретариатом ЦК... Запретить какую-

¹ Письма Бориса Пильняка В.С. Миролубову и Д.А. Лутохину (Публ. Н.Ю. Грякаловой) // Русская литература. 1989. № 2. С. 222.

² Под текстом повести проставлены место и дата окончания: "Москва на Поварской, 9 января 1926 года".

либо перепечатку или переиздание рассказа Пильняка "Повесть о непогашенной луне" ...¹

Возвращение произведения к читателю состоялось лишь в 1987 году². Дело в том, что сюжет повести - рассказ о трагической гибели командарма Гаврилова - проецировался современниками на реальный исторический факт, реальные исторические прототипы: Фрунзе и Сталина³. Тем более что повести было предпослано посвящение: "*Воронскому, скорбно и дружески*" (в современном издании - "*Воронскому, дружески*"), так как А.К. Воронский был близким другом Фрунзе. Б.Б. Андроникашвили-Пильняк свидетельствует: осенью 1925 года "в Баку приехал М.В. Фрунзе. Его сопровождал А.К. Воронский, его иваново-вознесенский земляк и революционный соратник, личный друг. В "Повести непогашенной луны" Пильняка они оба описаны в качестве командарма Гаврилова и его друга Попова... Фрунзе умер в том же году после неудачной операции, что послужило Пильняку темой для его нашедшей повести... Что касается Воронского, то повесть была посвящена ему, ему пришлось оправдываться, что он сообщил Пильняку некоторые подробности [смерти Фрунзе - В.К.]"⁴.

Тексту произведения предшествует "*ПРЕДИСЛОВИЕ*", в котором автор отклоняет исторический код прочтения повести:

"Фабула этого рассказа наталкивает на мысль, что поводом к написанию его и материалом послужила смерть М.В. Фрунзе. Лично я Фрунзе почти не знал, едва был знаком с ним, видел его раза два. Действительных подробностей его смерти я не знаю, - и они для меня не очень существенны, ибо целью моего рассказа никак не являлся репортаж о смерти наркомвоена. - Все это я нахожу необходимым сообщить читателю, чтобы читатель не искал в нем подлинных фактов и живых лиц.

Москва. 28 янв. 1926 г. Бор. Пильняк⁵".

Но само упоминание в Предисловии имен Фрунзе и Сталина уже было для читателя многозначительным, было своего рода "подсказкой", тем более что автор не отрицает своего знакомства с Фрунзе. В "Повести..." отразились многие реальные факты, в том числе и две автомобильные катастрофы, которые предшествовали смерти М.В. Фрунзе (см. дважды повторяющийся эпизод безумной автомобильной гонки в повести⁶). Симптоматична также номинация "негорбящийся человек из дома номер первый" в повести: она побуждает вспомнить метафорический характер псевдонима *Сталин* (стальной, нестибае-

¹ Цит. по.: Борис Пильняк. Письма с Востока. К пребыванию Б. Пильняка в Японии в 1932 г. (Предисл., публ. и примеч. Н.Ю. Грякаловой) // Русская литература. 2002, № 3. С.174.

² "Повесть непогашенной луны" была опубликована в журнале "Знамя", 1987, Кн. 12.

³ Фактическая сторона публикации повести, историко-биографическая основа ее освещена А.И. Ванюковым в "Комментариях" к повести. См.: Трудные повести / Сост. и предисл. А.И. Ванюкова. - М., 1990. С. 534-539.

⁴ Андроникашвили-Пильняк Б.Б. Города или веси: Пильняк и Есенин // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. - М., 1995. - С. 111.

⁵ Здесь и далее "Повесть непогашенной луны" цитируется по изданию: Борис Пильняк. Повесть непогашенной луны. - М., 1990.

⁶ Упоминание об этом см. в статье: Малухин В. Убийство командарма // Октябрь. 1988. № 9. С. 196-198.

мый), который к тому же был в реальной действительности невысокого рода, сутулым. Какой был бы смысл актуализировать антонимический признак горбящийся/негорбящийся, если бы носитель этого признака не выбивался из общего ряда обычных, негорбящихся людей? О прямом участии И. Сталина в этой загадочной истории свидетельствуют и воспоминания одного из мемуаристов (И.К. Гамбурга): "Я убеждал Михаила Васильевича [Фрунзе - В.К.] отказаться от операции, поскольку мысль о ней его угнетает. Но он отрицательно покачал головой - Сталин настаивает на операции, говорит, что надо раз и навсегда освободиться от язвы желудка. "Я решил лечь под нож"¹. Очень важно, что Фрунзе (как затем и командарм Гаврилов, - Б. Пильняк очень точно это почувствовал) не выглядит марионеткой в руках "первого человека", он обладает волей самостоятельно и осознанно принимать решения: "я решил лечь под нож" - в этом и заключается выбор. У такого решения должен быть психологический подтекст, который и попытался (и очень убедительно) разгадать автор "Повести непогашенной луны".

Да, конечно, повесть прочно укоренена в своем историческом времени². Однако художественное произведение - не исторический репортаж, и его содержание намного шире содержания реального исторического события. В свое время скандал, вызванный публикацией "Повести...", закончился попыткой Б. Пильняка оправдаться, объяснить. В первом номере "Нового мира" за 1927 год писатель поместил покаянное письмо, в котором были следующие строки: *"...присоединяю мое мнение к мнению редакции и считаю большой ошибкой как написание, так и напечатание "Повести непогашенной луны"*. Но, независимо от дальнейших объяснений Б.А. Пильняка, повесть, как оригинальное художественное произведение, стала фактом литературы, у нее сложилась своя, теперь уже независимая от автора, судьба, которую определили и определяют, время, читатели, критики...

В первых литературно-критических журнальных откликах после публикации в 1987 году "Повесть непогашенной луны" была прочитана, что вполне понятно (и текст повести дает тому основание³), по идеологическому коду, социально-психологическому, коду "социальной прогностики" (А. Латынина). Критики обращались прежде всего к произведению "о политическом убийстве, о человеке, бессильном противостоять приказу"⁴, к "повести о смерти великого командарма Гаврилова", хотя и сознавали, что "ради каких-то "неведомых" художественных и духовных целей он [Пильняк - В.К.] столь демонстративно, явно, четко и нарочито подчеркивает не бытовые, а символические, общие и

¹ Цит. по: Ванюков А.И. Комментарии // Трудные повести. - М., 1990. С. 538.

² О творчестве Б. Пильняка в зеркале литературной критике того времени см. статью: Елина Е.Г. Б. Пильняк в литературной критике 1920-1930-х годов // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. - Коломна, 1991. - С. 89--97.

³ Примечательно, что в английском издании 1965 года повесть была издана под названием "Убийство командарма". См, Вольфганг Казак. Лексикон русской литературы XX века. 1996. С. 320.

⁴ Латынина А. "Я уже отдал приказ": "Повесть непогашенной луны" Б. Пильняка как явление социальной прогностики // Литературное обозрение. 1988. № 5. - С. 15.

"глобальные" черты фигур"¹. Было отмечено, что "автор приоткрывает завесу над загадкой политической устойчивости системы, в рамках которой приглашение на казнь отклонить психологически невозможно"². Соответствующим образом было определено и ядро конфликта повести: "Два человека, отношения которых завязали и развязали сюжет этой повести, сошлись в ней лицом к лицу. И один из них послал на смерть другого "властным взглядом". **Вот, собственно, ядро конфликта** (здесь и далее курсив мой - В.К.)"³. Утверждения, конечно, справедливые: Б. Пильняк и сам признавался, что его привлекла в этом сюжете (противостоянии Фрунзе и Пильняка) "коллизия коллектива и индивидуума"⁴. И все-таки эта повесть - не только историко-психологический репортаж - есть в ней подтекст, тайна, связанная прежде всего с образом луны, - глубоко авторским, не связанным на поверхности с политическим содержанием произведения: "*Но самому-то мне тема "Луны" в 1926 году звучала, - признавался писатель, - и в этом я повинен*"⁵. В этой загадке, художественной значительности повести отказывали многие⁶...

Несколько позже критика и литературоведение (И. Шайтанов, Е. Яблоков, Н. Грякалова, А. Ауэр, Л. Григорьева, В. Скобелев и другие) выходят за пределы идеологической трактовки повести, стремятся прочесть ее в контексте общей философской, историософской концепции писателя, связанной с идеей природо жизни, с чрезвычайной значимостью биологического начала в ней. В связи с этим перспективным представляется утверждение, что "в повести исследуются социально-психологические предпосылки одного из этапов исторического развития страны, которое совершается, по мысли Пильняка, по законам насилия над органикой жизни и имеет истоки еще в петровской эпохе"⁷.

По справедливому замечанию Вольфганга Казака, "Повесть непогашенной луны" отличается более энергичным развитием действия и обнаруживает **большую закрытость формы** (выделено мной - В.К.)"⁸. Понимание этой особенности произведения Пильняка обязывает к необходимости понять его прежде всего "изнутри", его внутреннюю логику, то есть логику монтирования, сцепления различных эпизодов, образов и мотивов, переключку и контекстный смысл ключевых фраз, отдельных слов и т.д. Пильняк создал в повести особый художественный мир, в котором господствуют свои взаимосвязи и взаимосвязи-

¹ Гусев В. Мучительный призрак ночи // Литературная газета. - М., 1988. - 13 января. - С. 4.

² Малухин В. Убийство командарма // Октябрь. 1988. № 9. - С. 198.

³ Там же. - С. 197.

⁴ См.: Борис Пильняк. Письма с Востока. К пребыванию Б. Пильняка в Японии в 1932 году (Предисл., публ. и примеч. Н.Ю. Грякаловой) // Русская литература. 2002. № 3. С. 174.

⁵ Там же. - С. 174.

⁶ Например, М. Горький. Резкий и несправедливый отзыв знаменитого писателя глубоко огорчил Б. Пильняка. Горький, в частности, не принял модернистской манеры письма: "Прочитал скандальный рассказ Пильняка "Повесть непогашенной луны - какво названьице?... Очень скверно. И - каким уродливым языком все это доносится!" (Из письма М. Горького А.П. Чапыгину 17 июня 1926 года). Цит по: Письма Бориса Пильняка М. Горькому (Публ. Н.Н. Примочкиной) // Русская литература. 1991. № 1. С. 180-189.

⁷ Григорьева Л.П. "Мне выпала горькая слава" // Григорьева Л.П. Возвращенная классика: из истории советской прозы 20-30-х годов. - Л., 1990. - С. 24.

⁸ Вольфганг Казак. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 320.

симости, причины и следствия, и повесть напоминает сложную шахматную партию, которую трудно, но интересно попытаться понять. Примем на вооружение точку зрения, согласно которой "произведение - это не только предмет, но и почва истолкования. Произведение объясняется с помощью самого произведения. Иначе говоря, путем установления внутренних связей"¹ (герменевтический подход).

Исторический код прочтения - один из возможных, и он открывает только одну грань содержания "Повести..." - её укорененность в реальных исторических обстоятельствах, пореволюционной действительности. Для более адекватного прочтения этого произведения Б.А. Пильняка именно как *художественного* (а не исторического репортажа) необходим *эстетический код прочтения*, максимально учитывающий внутреннюю образную структуру произведения, поэтику заглавия, переключку (повторы и сцепления) мотивов и образов, символику цвета, особенности хронотопа (времени и пространства произведения) и т.д.

2. О символике названия, о точке зрения автора-повествователя в повести

В произведениях Б. Пильняка название, наряду с композицией, выступает, как правило, главной скрепой, смысловым стержнем произведения. Само название "*Повесть непогашенной луны*" в данном случае содержит установку на эпичность, общезначимость описываемого. Срабатывает память жанра и в сознании читателя актуализируются названия древнерусских летописных повестей ("*Повесть временных лет*", "*Повесть о разорении Рязани Батыем*" и других, известно также пристрастие Б. Пильняка к древнерусской старине) с их эпической лаконичностью и обобщенностью образов героев. Лаконизм и обобщенность свойственны и повести Пильняка, они определяют и принципы создания характеров.

В уже цитированном партийном постановлении 1926 года произведение Б.А. Пильняка по недоразумению получило название "*Повесть о непогашенной луне*" неслучайно: из такого варианта названия следовало, что точка зрения рассказчика-повествователя является традиционной - он смотрит на луну "с земли", "снизу вверх", и он - один из тех, кто находится в "городе" ("городская душа" которого "залапана ныне мутью"). За этим автором-повествователем, конечно, стоит сам Пильняк и он, естественно, и должен нести ответственность за публикацию.

Подлинное же название - "*Повесть непогашенной луны*" - существенно меняет угол зрения: повествование ведется как бы от имени луны - со стороны мы наблюдаем за всем тем, что происходит на земле. Перед нами, таким образом, не локальное место действия (хотя бы и огромное государство), а, по сути, весь земной шар, вся история человечества в конкретный период ее развития. Этот вариант названия подразумевает нахождение автора-повествователя вне

¹ Фуксон Л.Ю. К проблеме интерпретации // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики / Сб. научн. трудов. - М. - Тверь, 2000.- Вып. 6. С. 76.

"города" -технической цивилизации. Из этой физической точки зрения виднее судьбы человечества, конфликт цивилизации с ее механистичностью, губительным воздействием на человека и - природо жизни. Действие, конфликт, таким образом, приобретают глобальный, космический характер. Повествование в конечном итоге театрализуется, остраивается, приобретает характер объективного свидетельства, некоей летописи, описывающей историю человечества. "Сторонность" физической точки зрения позволяет убедительнее раскрыть суть конфликта и изнутри, и в то же время увидеть его со стороны¹.

Содержание повести, ее историософская концепция не могут быть более или менее адекватно интерпретированы без анализа ее центрального образа, вынесенного в название - образа луны². В названии произведения оставлены не реализованными валентные (сочетаемостные) возможности страдательного причастия прошедшего времени - "непогашенная луна", и содержатся скрытые вопросы: "кем не погашена луна?", "когда?", "при каких условиях?" Содержится и скрытое утверждение: "луна может быть кем-то, при определенных обстоятельствах, погашена" - и подразумевается, что подобная попытка была предпринята. Ответы на эти скрытые, имплицитно присутствующие вопросы в повести, в силу ее метафоричности, зашифрованы, но шифр находится в самой повести.

"Взойдя в этой повести, - справедливо пишет И. Шайтанов, - луна все чаще будет освещать прозу Пильняка, превратившись в одну из устойчивых метафор, связующих природное и историческое"³. Каково содержание этой устойчивой метафоры⁴?

Финал "Повести...", ее последняя фраза вроде бы характеризует луну как злую, жестокую, даже кровавую, которая будто бы заморозила душу города:

¹ Концептуальный характер названия будет тем более очевидным, если мы будем помнить, что "заглавие... - это привилегированная сфера реального автора, автора-творца. Иными словами, заглавие - это речь, как бы принадлежащая самому автору, а не его внутритекстовым посредникам (повествователю, рассказчику, лирическому герою), то есть формальным субъектом заглавия считается создатель произведения", взгляд которого - наиболее объективный. См. об этом: *И.В. Саморукова. Заглавие как индекс дискурсивной стратегии произведения* // <http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/header.doc>.

² Представляется верной и плодотворной мысль А.П. Ауэра о роли солнца и луны в поэтике Б. Пильняка: "Луна, как и солнце, - это центр пильняковского космоса... Через луну и солнце не только осуществляется связь с космическим миром, но и каждого отдельного человека со всеми людьми". - *Ауэр А.П. О поэтике Бориса Пильняка* // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. - Коломна, 1991. - С.13-14. В связи с этим, образ луны в повести необходимо рассматривать не просто как образную параллель (аллегорию) к образу командарма Гаврилова или негорбящегося человека, а как центральный символ.

³ *Шайтанов И. Когда ломается течение: Исторические метафоры Б. Пильняка* // Вопросы литературы. - М., 1990. - № 7. - С. 59.

⁴ Один из возможных ответов содержится, например, в учебном пособии 2002 года для вузов в главе о Пильняке: "И "непогашенная луна", сопровождающая повествование, становится символом человеческого величия, хотя, конечно, этим не исчерпывается его многозначность (луна - еще и символ "бесовских" сил, которые пробуждают в человеке "волчьи" инстинкты). Великий человек гибнет, а торжествует человек-волк". *А.П. Ауэр. Пильняк Б.А. // Русская литература XX века: Учебн. пособие для студ-ов высш. пед. учебн. заведений / Под ред. Л.П. Кременцова. В 2 т. - М., 2002. - Т. 1. - С.153.*

"Было совершенно понятно, что этими гудками воет городская душа, замороженная ныне луною". Но совершенно также очевидно, что финальная фраза противоречит логике движения образа луны в произведении. В самом деле, этот образ до финала нигде не сопровождается отрицательной оценочностью. Луна дана либо в нейтральном эмоциональном ключе (в меньшинстве случаев: "над городом шла луна", "луна скользила по рельсам", "луна спешила над городом", "лес замер в снегу и над ним спешила луна"), либо, и это гораздо чаще, оказывается в такой ситуации, которая вызывает сочувствие, сопереживание читателя ("поднялась ненужная городу луна", "на горизонте умирала за снегами в синей мгле луна", "торопилась полная, устающая торопиться луна", "торопилась, суматошилась луна и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль", "машина сломала скорости..., погнав за облаками луну", "от луны осталась... тающая ледяная глышка", "белая луна, уставшая спешит", "луна скользила по рельсам; пробежала собака, визгнула и скрылась в простор черной рельсовой тишины"). Очевидно, что отношение повествователя явно сочувственное по отношению к луне и предшествующее поведение и экспрессивный ореол луны не готовят финальную фразу о луне, "заморожившей" город, а скорее противоречат ей.

Попытаемся объяснить этот парадокс. Прежде всего с пильняковской луны надо снять характеристику "кровавая", "злая непогашенная луна" (что часто встречается в критической литературе). Луна не виновата, ее роль явно преувеличена. Луна - "отражение", "зеркало", а виноват в том, что "городская душа заморожена", - "негорбящийся" человек из дома № 1 (ему принадлежит активное действенное начало), командарм Гаврилов и... город.

Сама форма финального авторского утверждения необычна, двусмысленна: "было совершенно понятно..." то, что из логики развития образа луны никак не вытекает! С недоверием к этому утверждению побуждает отнестись и прием, использованный в предисловии, где автор просит не усматривать во Фрунзе и Сталине прототипов персонажей его повести, хотя прототипичность эта для современников была очевидной. По сути, этот же прием - утверждения-опровержения встречается и в заключительной фразе повести, где содержится скрытое утверждение, что не луна является первопричиной трагического финала. Луна в повести *не деятель*, что выражено и в названии - в форме страдательного причастия прошедшего времени.

Луна сама как бы испытывает воздействие Первого человека. И не только луна, но и солнце, и город испытывают одинаково угнетенное состояние - оно связано с "холодным взглядом" негорбящегося человека из дома № 1: "*Красное, багровое, холодное на Востоке подымалось солнце. Там внизу - в лиловом синем в светлом дыму - во мгле - лежал город. Человек окинул его холодным взглядом. От луны в небе - в этот час - осталась мало заметная, тающая ледяная глышка. В снежной тишине не было слышно рокота города*".

Обратим внимание на то, что процитированные строки являются финалом композиционного центра повести - третьей главы "Смерть Гаврилова", единственной главы, имеющей название. Ледяная исчезающая луна, замороженный город, "замороженный" Гаврилов - явления одного смыслового ряда. Параллель

со смертью анестезированного ("замороженного") Гаврилова явная. Луна оказывается "ненужной городу", но какому городу: "...в кино, в театрах, в варьете, в кабаках и пивных толпились тысячи людей... шальные автомобили (!) жрали уличные лужи своими фонарями". "Над тем клочком земли, где выстроились дома, заработала машина города, большая, очень сложная, завертевшаяся, завинтившая все в этом городе - от ломовиков, трамваев и автобусов... до торжественной тишины высокопотолочных бухгалтерских и наркоматских кабинетов, - сложная машина города, реками погнавшая людей за станки, за столы, за конторки, в автомобили, на улицы...(подчеркнуто мной - В.К.)". И еще: "Город заплакал мокрыми стеклами фонарей, подведенных, как глаза проституток", "Машина города работала, как подобает, как всякая машина". Этому городу чужда нормальная человеческая жизнь, живые, не механистичные люди и книги о такой жизни и о таких людях. Поэтому закономерно появляется в тексте фрагмент о книгах: Гаврилов просит у Попова "почитать что-нибудь, про хороших людей, про хорошую любовь, о простых отношениях, о простой жизни, о солнце, о людях и простой человеческой радости. Такой книги не нашлось у Попова".

Как "работает" машина Гаврилова, на которой он совершает свое захватывающее безумное мчание, мы видели. И здесь Гаврилов, машина Гаврилова и "машина города" оказываются в одном ряду. Поэтому только к сфере сознания героя относятся слова в повести о том, что "командарм приехал сейчас не к армии, но в чужой город: его город, где была его армия, лежал отсюда в тысячах верст, там, в том городе, в том округе остались его дела, заботы, будни, жена (подчеркнуто мной - В.К.)". Однако в оценке автора-повествователя армия - этот другой город, который подчиняется командарму Гаврилову, живет по тем же жестким приказам, и там командарм Гаврилов обладает правом отправлять на смерть других точно также, как отправляет его на смерть негорбящийся человек из дома номер первый: "Это был человек [т.е. Гаврилов - В.К.], который имел право и волю посылать людей убивать себе подобных и умирать". См. также диалог Первого и Второго (негорбящегося человека и командарма Гаврилова) в кабинете Первого: "П е р в ы й: Товарищ командарм, ты помнишь, как мы обсуждали, послать или не послать четыре тысячи людей на верную смерть. Ты приказал послать. Правильно сделал. - Через три дня ты будешь на ногах. - Ты извини меня, я уже отдал приказ". Характерно, что в этом диалоге оба участника его получают показательные номинации - *Первый* и *Второй* с целью обозначения субординационной зависимости, подчиненности одного другому, также для подчеркивания их механистической, обезличенной сути (утрата имени - утрата личностного начала), и наконец, они, как элементы числового ряда, ставятся автором в один ряд, поскольку они - винтики одной тоталитарной государственной машины, элементы одной системы.

Луна как знак природы и город испытывают губительное воздействие человека. Знаменательно, что в процитированном выше отрывке эпитет "негорбящийся" (т.е. "негорбящийся человек") опущен и речь идет о *человеке* вообще, т. е. очевидно обобщение: "Человек окинул ...холодным взглядом". С номи-

нацией *человек* (метафорический эпитет *негорбящийся* в данном случае опущен) мы встречаемся и в начале автомобильной гонки негорбящегося человека после смерти Гаврилова, причем слово *человек* неслучайно повторяется четырежды: "Человек - молча - сел в машину. Шофер повернул голову, чтобы выслушать приказание. Человек молчал. Человек опомнился, - человек сказал: - "за город! - на всех скоростях". - -". Многократно повторяя слово, автор стремится придать ему особую значимость. И в данном эпизоде речь идет не просто об отдельном конкретном человеке, а о человеке как собирательном, родовом понятии. То есть речь идет о противостоянии человека (человечества) и мира природы. Об этом свидетельствует и финал предыдущей, третьей главы, которая также содержит эпизод с автомобильной гонкой и заканчивается аналогично четвертой главе: "*С холма над городом виден был на несколько километров весь город, - там, внизу, в тумане, в мутных огнях и отсветах огней, в далеком рокоте и шуме, - город показался очень несчастным*". Этот финал - предвестие катастрофического финала повести.

Об активной замораживающе-анестезирующей роли луны в "Повести..." если и можно говорить, то как о роли вторичной, зеркальной. И она основывается на лексическом значении слова "луна": "небесное тело, спутник земли, светящийся отраженным солнечным светом" (Словарь С.И. Ожегова). Представляется, что актуализированной семой (мельчайшей частицей лексического значения) в значении этого слова в повести является сема "*отражения*", а не сема "продажности, подчиненности, сопутствия всякому и каждому", в том числе и негорбящемуся человеку¹. Лунный свет как *отраженный* свет упоминается и в философских сочинениях. См, например, у Е.Н. Трубецкого: "В качестве отраженного, лунный свет носит на себе печать неподлинного, обманчивого, - откуда и происходит французская поговорка - *trompeur comme la lune* (обманчивый, как луна). Всему, им освещаемому, лунный свет сообщает мечтательную, фантастическую и как бы неправдоподобную окраску..."² В этом свете вряд ли стоит принимать всерьез утверждение автора-повествователя, замыкающее повесть: "*Было совершенно понятно, что этими гудками воет городская душа, замороженная ныне луною*". В финале явно содержится "подтекст", как и в авторском Предисловии к повести.

3. Композиция, расстановка образов

При кажущейся неупорядоченности сюжета и композиции в прозе Б. Пильняка есть своя логика и его проза близка, как это ни неожиданно на первый взгляд звучит, прозе Е.И. Замятина (которого еще К. Федин назвал *гроссмейстером* литературы) в своей рационалистичности, математической упорядоченности, взаимосвязи и взаимозависимости всех элементов текста, прежде

¹ Милехина Т.А. Опыт семантического анализа прозаического текста (на материале "Повести непогащенной луны" Б. Пильняка) // Принципы изучения художественного текста. Тезисы 2-х Саратовских стилистических чтений. Апрель, 1992. Ч. 2. - Саратов, 1992. - С. 132.

² Трубецкой Е.Н. Смысл жизни / Сост. А.П. Полякова, П.П. Апрышко. - М., 1994. - С. 122.

всего композиции, продуманности в отборе лексики (в первую очередь опорных смысловых единиц), репрезентирующих дорогую авторскую идею, точности, рассчитанности названия. Классический тому пример - "Повесть непогашенной луны".

Если эту повесть рассматривать как всего лишь противостояние двух центральных героев - командарма Гаврилова и негорбящегося человека из дома номер первый, то ее композиция будет выглядеть хаотичной, понятый таким образом центральный конфликт - частным, а образная структура и в первую очередь образ луны - совершенно излишним. На этом пути приближение к пониманию образного, идейно-художественного единства текста невозможно - он разваливается на фрагменты.

Более плодотворным представляется иное толкование произведения: в повести параллельно развиваются два сюжета - **внешний, фабульный, и внутренний, на уровне подтекста** (как, например, у И. Бунина в "Легком дыхании"; Бунина называют в числе учителей Пильняка). Двигатель внешнего сюжета - противостояние (приглашение на казнь) командарма Гаврилова и негорбящегося человека; двигатель сюжета и конфликта внутреннего - противостояние человека, "безумного" человечества (которое в чистом виде, на уровне "идеи" представляет негорбящийся человек) - и живого мира природы. В терминологии М.А. Булгакова (см. его повесть "Собачье сердце") - это вопрос о Ре-волюции и Э-волюции.

Подчеркнем, что образ луны в этом произведении Б. Пильняка выполняет не роль фона, аллегории к образу Гаврилова¹, а играет важную самостоятельную символическую роль. И композиция повести построена таким образом, что ключевым событийным (историческим) эпизодам текста (приезд Гаврилова, его встреча с негорбящимся человеком из дома номер первый, автомобильная гонка, операция и т.д.) соответствуют символические (природные) с участием луны. И пересекаются в тексте эти две сюжетные линии - два вектора движения (исторического и природного) - в ключевой фразе **"В облаках торопилась, суматошилась луна, и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль"**, содержащейся в описании автомобильной гонки негорбящегося человека.

Акценты, расставленные в тексте произведения, приводят к мысли, что первопричина, приведшая город к состоянию "замороженности", - человек и его деятельность, человек в революции, гипертрофия революционного насилия. Такое прочтение повести подкрепляется в самом ее начале выкриками мальчика-газетчика, в которых поставлены рядом слова "революция" и "командарм Гаврилов", а также упоминанием газетной статьи *"Вопрос о революционном*

¹ Представление о луне как о некоем аллегорическом фоне к основным событиям содержится в одноименном фильме, снятом в 1990 году реж. Евг. Цымбалом (в роли командарма Гаврилова - Вл. Стеклов, негорбящегося человека, двойника И. Сталина, - В. Проскурин), которым глубинный конфликт совершенно не затронут. Фильм педалирует памфлетное содержание повести Б. Пильняка, в частности, лейтмотивными стали эпизоды с крысами - несметными, во весь экран, полчищами отвратительных серых крыс, которые, очевидно, являются аллегорией большевизма? Представляется, что подобные приемы лежат за пределами художественности, во всяком случае, амбивалентности оценок героев Б. Пильняка они не соответствуют.

насилию (подчеркнуто мной - В.К.)". Это и есть главный вопрос повести, на который Б. Пильняк дает свой вариант ответа. Неслучайно слова "революция и смерть" оказываются в повести рядом, и в бессознательном бреде, находясь на операционном столе, командарм Гаврилов *"крикнул строго, так, должно быть, как кричал в боях: - Не отступать! Ни шагу! Расстреляю... Тогда я знаю, что такое революция, какая это сила. И мне не страшна смерть"*.

Во многих критических работах Гаврилов противопоставляется "негорбачемуся" человеку, по сути, как положительный герой - отрицательному. Да, это противопоставление имеет место на уровне сюжета. Но и тот и другой **в принципе не противостоят друг другу, а выступают единомышленниками**. Они оба - лики одного исторического времени, оба творят историческое движение, время, торопят, "рвут" его, и в этом **они оба противостоят "луне"**, т. е. природному времени, естественному природному движению. Суть противостояния "луны" и "человека", природного движения и революционного насилия представлена с метафорической яркостью и убедительностью в уже цитированной ключевой фразе: *"В облаках торопилась, суматошилась луна и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль"*.

4. Основные мотивы¹ повести, их двойственность

К числу важнейших повторяющихся мотивов повести относятся мотивы *автомобильной гонки* (машинного мчания) и *мотив крови*. Что значат они в тексте? Что дают для уяснения центрального конфликта? Заметим сразу, что кровь - символ двойственный - это и знак жизни, но и знак смерти. В этих двух значениях слово *кровь* и присутствует в тексте (как и мотив автомобильной гонки).

Но двойственность их содержания объясняется еще и особенностями мировосприятия Б. Пильняка - его отношением к революции: писателю (потомственному интеллигенту, что тоже немаловажно) было свойственно и *восхищение* революционерами-"кожаными куртками", силой их неререфлексирующих характеров, их готовностью к смерти, и в то же время *предчувствие, осознание той опасности*, к которой может привести их жесткость, максимализм, пренебрежение "психологией". Это двойственное отношение к революции - и восхищение, и тревога за будущее - воплотилось в содержании устойчивых мотивов анализируемой повести.

Мотив машинного мчания. Описание безумной автомобильной гонки повторяется в повести дважды, оно представлено как увлекательное и романтическое. Что значит это движение и в чем его смысл? Является ли оно тем, "ради чего стоит жить" (Гаврилов) и вступает ли оно в оппозицию с "официальной

¹ *Мотив* - повторяющийся отдельный компонент литературного текста (предмет, образ), обретающий "самостоятельную" образность и эстетическую завершенность только в процессе анализа, в соотношении с целостным миром произведения. Иными словами, для уяснения содержания мотива необходим контекст произведения или всего творчества писателя.

омертвелостью, застывшей, немотствующей тишиной", которую репрезентирует негорбящийся человек из дома номер первый?¹ Думается, нет.

Мотив машинного мчания имеет в повести двойственную, диалогическую природу - он увиден и "изнутри" (Гавриловым) и *извне* (автором-повествователем). С точки зрения командарма Гаврилова автомобильная гонка захватывающая, она - концентрированное выражение жизни, своеобразное упоение в бою: *"Я сейчас машину вел безумно, с девяносто девятью шансами разбиться, но каждое мое движение точно, и разбиться нельзя. Я пьян непонятым опьянением точности. Но если бы мы разбились, мне было бы только хорошо (!? - В.К.)"*.

Однако гавриловская интерпретация не совпадает с оценкой автора-повествователя, и это вытекает из лексических характеристик машинного мчания Гаврилова, содержащихся в авторской речи: машина *"стосильная рванула с места"*, *"машина пошла раскраивать осколки луж"*, *"машина... порвала резину шин"*, *"устала отбрасывать назад улицы"*, *"машина прорвала расстояние верст в сто"*, *"машина зарвала пространство"*, *"машину вел безумно"*, *"как хлыст, стлался по улицам автомобиль"*, *"Раз, и два, и три огни машины упирались в стены деревенских изб, избы овцами бросались в стороны, и деревня оставалась позади в собачьем визге* (мы не будем высказывать здесь предположения о будущей трагической судьбе деревни: оно было бы излишне субъективным)". Текст формирует представление о резкости, грубости, безумности, опасности движения для пассивных участников этого безумного мчания. Какова же цель этой гонки?

В объективной оценке автора-повествователя движение бесцельно: *"Там, на опушке какого-то (!- В.К.) старого леса, машина потеряла свои скорости, обессилела, замолкла, отпустила на покой ветры, холод... машина стала"*. Подчеркнем, что машинное мчание увиденное повествователем-свидетелем, оно сухо, бесстрастно, объективно изображает событие. С точки зрения повествователя эта гонка опасна. Представляется, что права в данном случае Л.П. Григорьева: *"Безумная гонка в неизвестном направлении, движение ради движения - метафорическое осмысление писателем исторического пути страны, в основе общественной структуры которой насилие над человеком"*².

Символично, что последовавшая затем автомобильная гонка негорбящегося человек описана аналогичным образом:

"В облаках торопилась, суматошилась луна, и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль... Машина рванула с места сразу на полной скорости, веером, разворачиваясь, кинула огни, - пошла кроить осколки переулков, вывесок, улиц. Воздух сразу затвердел, задул ветром, засвистал в машине. Летели назад улицы, дома, фонари, - фонари размахивались своими огнями, налетали и стремглав бросались назад. Из всех скоростей машина рвалась за город, стремясь вырваться из самой себя. Уже исчезли рожки пригородных трамваев, уже разбежались овцами в собачь-

¹ Там же. - С. 133.

² Григорьева Л.П. Указ. раб. - С. 25.

ем визге деревенские избы. Уже не видно было полотна шоссе, и то и дело пропадал шум колес, в те мгновения, когда машина летела по воздуху. Воздух, ветер, время и земля свистели, визжали, выли, прыгали, мчались: и в колоссальном этом мчании, когда все мчалось, - неподвижными стали, идущими рядом стали - только луна за облаками, да эта машина, да человек, покойно сидящий в машине".

В предыдущем описании машинного мчания командра Гаврилова фраза-формула *"В облаках торопилась, суматошилась луна, и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль"* отсутствует, но по сути она точно выражает смысл автомобильной гонки и командра Гаврилова, и негорящегося человека. В главном - в вопросе о революционном насилии - они оба не противостоят друг другу, а оказываются единомышленниками, соратниками в противостоянии луне-природе.

Мотив крови. Подобную двойственную (амбивалентную) природу имеет в повести и мотив крови. С точки зрения Гаврилова кровь соотносится не только со смертью, но и с идеей полноты жизни: *"Командарм помолчал, взял раскрытую книгу. - Толстого читаю, старика, "Детство и отрочество". - Хорошо писал старик, - бытие чувствовал, кровь... крови я много видел, а... операции боюсь (подчеркнуто мной - В.К.)".* Кровь в сфере сознания героя выражает ту же полноту бытия, что и его "упоение в бою" во время автомобильной гонки. В этом романтическом максимализме, напряжении всех сил - смысл его жизни.

В авторском же повествовании *кровь* предстает как трагический символ, кровь и смерть оказываются в тексте неразрывно связанными: *"Те окна домов, что выходили к заречному простору, отгорали последней щелью заката и там, за этим простором эта щель точила, истекала кровью", "сукровица заречного заката в окнах умерла".*

Очень важно подчеркнуть, что мотив машинного мчания и мотив крови повторяют, дополняют друг друга, наполняются оба амбивалентным, двойственным содержанием, а повесть в целом является многоголосой, включая различные голоса, различные точки зрения. В амбивалентности мотива машинного мчания и мотива крови Б. Пильняк исторически правдив, точен: трезвый авторский голос не отменяет романтического "голоса" Гаврилова, а дополняет, корректирует его, предлагает иной взгляд, и создает, таким образом, объемный, противоречивый портрет эпохи. В двойственности этих мотивов нашла выражение героическая и трагическая судьба революционного поколения, о которой современница - Лариса Рейснер, выражая представления начала 1920-х годов, сказала: *"Революция бешено изнашивает своих профессиональных работников... Берет все - мозг, волю, нервы, жизнь. И, выпив, изранив, измотав, выбрасывает ослабевших на свалку и берет себе новых... Весь этот пласт пойдет на удобрение, на машинное масло, на уголь и нефть для всероссийской топки"¹.*

¹ Рейснер Л. Фронт. 1918-1919. М.: Красная новь, 1924. С. 5. // Лариса Рейснер. Собр. соч. Т. 1. М.-Л., 1928. - С. 3-4.

5. Принципы создания портрета. "Противоречия" в портрете Гаврилова

Мотив автомобильной гонки и мотив крови в двойственном освещении представляют внутренний мир ("портрет") командарма Гаврилова. Но эта же двойственность, надо думать, должна быть выражена и во внешнем портрете героя, который, напомним, является одним из вариантов знаменитых пильняковских "кожаных курток".

В тексте мы встречаем два взаимоисключающих описания внешности командарма Гаврилова, причем, что интересно, каждое из этих портретных описаний повторяется дважды.

В первом случае автор представляет Гаврилова-командарма в штабном армейском вагоне следующим образом: "Это был невысокий, широкоплечий человек, белокурый, с длинными волосами, зачесанными назад". Через несколько страниц эта портретная деталь повторяется снова: "Сейчас в салон прошел невысокий, широкоплечий человек, с добродушным, чуть-чуть усталым лицом [в обоих случаях подчеркнуто мной - В.К.]". Очевидно, одна из функций данного портретного описания - в реально-биографическом плане еще раз напомнить читателю о реальном историческом прототипе - о М.В. Фрунзе, который, как известно, был невысокого роста, коренаст. В плане же идейно-содержательном в тексте формируется представление о командарме как укорененном в реальной действительности, крепком, надежном, коренастом, вынесшем на своих плечах тяготы революции и гражданской войны, бремя ответственности за судьбы страны. Такое представление о герое формируется и на уровне синтаксиса, лексики и фоносемантики, в частности, с помощью номинации героя.

По утверждению Ю. Тынянова, "имя - формальный признак героя как единства"¹. Таким именем (в широком смысле) главного героя является номинация (именование) *командарм Гаврилов*, причем нередко фамилия заменяется именованием по должности. Например, в следующем фрагменте, где многократно повторяется слово *командарм*: "Командарм отпустил ординарца. Командарм распорядился приготовить шинель. Командарм раскрыл газету. Там, в газете, где сообщаются важнейшие события дня, значилось: "Приезд командарма Гаврилова", - и вот на третьей странице было сообщено, что "сегодня приезжает командарм Гаврилов"". Обращают на себя внимание короткие, выразительные предложения, аккумулирующие в себе энергию образа - волевого, нестигаемого, нерелексивующего, которого "не подмочишь лимонадом психологий". В фоносемантическом плане короткое слово *командарм* (в отличие от полной формы - словосочетания с ослабленной энергией уже в силу своей большей протяженности *командующий армией*) включает в себя звуки жесткие, твердые, командно-раскатистые, возводящее описываемые события в ранг торжественных, особых. В результате даже аскетичный армейский быт - описание завтрака командарма Гаврилова в штабном вагоне - наполняется неким сакральным смыслом. Слово *командарм*, многократно повторяясь на протяжении

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С. 417.

повести, является как бы музыкальным тревожно-торжественным аккомпанементом (аналогом музыкального сопровождения в кино) к описываемым событиям и еще раз свидетельствует о значимости принципа звуковой организации текста в произведениях Б.А. Пильняка. Слово *командарм*, вместе с фамилией Гаврилов, входит в составное имя героя - *командарм Гаврилов*. С этим "полным" именем он и остается в читательской памяти.

И процитированное портретное описание "невысокого широкоплечего человека", и последующее - противоположное повторяются *дважды* не случайно: каждый раз повтор акцентирует внимание читателя на важной для замысла автора художественной детали, символизируя ее.

Иным мы видим Гаврилова на последующих страницах, причем этот иной портрет также принадлежит автору-повествователю. Автор противоречит самому себе? В самом деле, внешне совершенно другой Гаврилов входит в подъезд дома номер два, где ему предстоит пройти консилиум перед операцией (примечательно, что номинации "*больница*" в "Повести..." нет, есть только "*дом номер два*", см. об этом далее): "*Краском с двумя орденами Красного знамени, гибкий, как лозина, - с двумя красноармейцами, - вошел в подъезд*"; и далее еще раз: "*...в дверях громыкнули винтовки красноармейцев, топнули каблучки, красноармейцы умерли в неподвижности; в дверях появился высокий, как лозина, юноша с орденами Красного Знамени на груди, гибкий, как хлыст, стал во фронт перед дверью, - и быстро вошел в приемную командарм, откинул рукой волосы назад, поправил ворот гимнастерки...* [в обоих случаях подчеркнуто мной - В.К]". С одной стороны, автор отдает герою свои симпатии, с другой - Гаврилов опасен ("как лозина", "как хлыст") в своем изяществе. В этом своем качестве командарм Гаврилов, вместе с Первым человеком, противопоставлен луне в оппозиции "луна - негорбящийся человек из дома первый".

Неслучайна в этом контексте и фамилия профессора *Лозовского* (от "лоза", "лозина"), получившего секретные указания из дома номер первый относительно предстоящей операции. Операция-"насилие" профессора Лозовского также приводит к смертельным последствиям, как и человека из дома номер первый и командарма Гаврилова, отправлявшего на смерть тысячи людей. Сама операция (когда выяснилось, что она не была необходима) прямо названа "бесцельной" и соотносится, таким образом, с бесцельным, безумным и опасным машинным мчанием центральных героев повести. Операция является одним из видов глобального насилия над природой, человеческим естеством, которое в финале повести приводит к символической катастрофе. Необходимо также подчеркнуть, что мотив безумного мчания связан с мотивом возмездия, вины обоих главных героев: и "негорбящегося" человека, и командарма Гаврилова. За безумной гонкой Гаврилова следует его смерть. "Негорбящийся" человек, стоящий на вершине пирамиды власти, к которой принадлежит и Гаврилов, повторяет его путь.

Приведенные два портретные описания командарма Гаврилова свидетельствуют о принципах создания портрета в произведениях Б. Пильняка, которые внешне представляются произвольными, немотивированными, и М. Булга-

ков именно это имел в виду, когда утверждал: "Он [Пильняк - В.К.] не рассказывает, а дергает (такая бывает игрушка с веревочкой)"¹. Б. Пильняк не создает психологически убедительных (внешне и внутренне) индивидуальных характеров. Отказ от индивидуальной психологии в данном случае вытекает не только из особенностей таланта писателя, но и из понимания им конфликта эпохи - столкновения природного и исторического. Человек в этом глобальном, космическом конфликте предстает в его родовой сущности, обобщенности, социально-философской роли в мире. Кожаные куртки - это не столько психологические типы, сколько социально-психологическая абстракция, схема. Иначе говоря, "революция заставила в повести оперировать массами - масса-стихия вошла в "я" органически"². У Б. Пильняка нет многообразия и живописности индивидуальных характеров, мотивы действий остаются за пределами прямого анализа, они выявляются путем напряженной читательской работы, путем установления смысла сцеплений и ассоциаций, выявления внутреннего смысла сложных метафор. Это совершенно справедливо уже было замечено исследователями: "Очень мало ценит Пильняк индивидуальное в человеке, так получается. И все же не совсем так. Индивидуальное для него не в нюансах психологии: оно мыслится как исторический вариант судьбы одного типа, как вариация природного начала"³. И далее: "Не в сфере духовного и психологического, а в сфере природного и бытового материала писательская сила Пильняка"⁴.

6. Принцип повтора как важнейший элемент поэтики повести

Повторы ситуаций, отдельных фраз, слов являются важным элементом построения текста повести Б. Пильняка:

- кольцевой характер носит композиция - повесть замыкается той же фразой, которая (в несколько ином виде) находится в начале текста;
- дважды в повести повторяется эпизод машинного мчания (сначала командарма Гаврилова, затем негорбящегося человека из дома номер первый);
- дважды повторяются противоположные портретные описания Гаврилова - сначала "*коренастого*", затем "*гибкого, как лозина*";
- частично повторяются описания первого и второго дома, что служит основанием для сближения их роли в судьбе командарма Гаврилова;
- дважды повторяется описание утра перед операцией: сначала профессора Павла Ивановича Кокосова, затем, по контрасту, профессора Анатолия Кузьмича Лозовского;
- дважды повторяется эпизод с Наташей: вначале Наташа, играя, тушит

¹ Цит. по: Яблоков Е.А. О голых гадах и годах (Б. Пильняк и М. Булгаков) // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. Вып. III-IV. - Коломна, 2001. - С. 10.

² Из рецензии Б. Пильняка 1922 года на роман В. Зазубрина "Два мира". Цит. по: Письма Бориса Пильняка В.С. Миролубову и Д.А. Лутохину (Публ. Н.Ю. Грякаловой) // Русская литература. 1989. № 2. С. 222.

³ Шайтанов И.О. Когда ломается течение (Исторические метафоры Бориса Пильняка) // Вопросы литературы. 1990. № 6. С.49.

⁴ Шайтанов И.О. Там же. С. 66.

горящие спички, затем пытается погасить ("целится") луну.

И.О. Шайтанов в этой связи пишет о поэтике Б. Пильняка: "Он вообще склонен повторять и повторять слово, пока его вещественность не отступает, и мы не начнем понимать: нас приглашают расширить значение. До символа"¹.

В частности, обращает на себя внимание, что описания дома номер первый и дома номер два, повторяясь, соединены в тексте соединительным союзом "и", ср. о доме номер первый: *"На перекрестке двух главных улиц города, там, где беспечной вереницей текли автомобили, люди, ломовики, - стоял за палисадом дом с колоннами..."*. Далее о доме номер два: *"И другой стоял дом в другом конце города, также классической архитектуры, за палисадом, за колоннами..."* Тем самым дом номер два оказывается в таких же отношениях жесткой подчиненности дому номер первый, как и *Второй* (командарм Гаврилов) - *Первому* (негорбующемуся человеку) в их диалоге в кабинете Первого. Автор еще раз подчеркивает, что в воссоздаваемой им действительности господствует атмосфера суровой дисциплины, строгой иерархичности, в которую вовлекаются и люди, и окружающие их предметы.

7. Интерпретация финала

Финал повести, где дочь Гаврилова играет - пытается погасить луну, также построен на повторах: ему предшествует описание игры Наташи со спичками. Причем этот эпизод по своему содержанию близок мотиву машинного мчания командарма Гаврилова: тот же восторг и тот же страх², что и Гаврилов во время безумного мчания, испытывает Наташа во время игры со спичками:

"Гаврилов зажигал спички; удивленно, как могут удивляться таинственному в мире только дети, Наташка смотрела на огонь, складывала трубкой губы и дула на огонь, не сразу хватало дыхания потушить спичку, потом спичка тухла, и тогда столько изумления, восторга и страха перед таинственным было в голубых глазах Наташи, что нельзя было не зажечь новой спички, нельзя не склонить голову перед тем таинственным, что самою собою несла Наташа (подчеркнуто мной - В.К.)"

В финале (а финальное положение придает сцене особую значимость) игра продолжается, причем Наташа хочет уже погасить луну:

"В окно лезла белая луна, уставшая(!) спешить."

Наташа стояла на подоконнике, и Попов увидел: она надувала щеки, трубкой складывала губы, смотрела на луну, целилась в луну, дула в нее. - Что ты делаешь, Наташа? - спросил отец. - Я хочу погасить луну, - ответила Наташа.

Полная луна купчихой плыла за облаками, уставала торопиться".

¹ Шайтанов И.О. Когда ломается течение (Исторические метафоры Бориса Пильняка) // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 39.

² Здесь вновь возникает тема, заявленная в раннем рассказе Б.А. Пильняка "Смертельное манит": смертельное - манит!

Конечно, произведения Б. Пильняка трудно поддаются анализу, переводу из метафорической, образной системы в понятийную, как и каждое литературное произведение. Их, в частности, сложно свести к единому концепту (определенной идее) из-за их фрагментарности. Д. Кассек пишет: "...в произведениях Пильняка редко наблюдается завершённый подтекст"¹. Однако в "Повести..." такая возможность выявить "завершённый подтекст", кажется, предоставляется, хотя спектр адекватности интерпретации определить довольно сложно².

Проведенный анализ текста утверждает в мысли, что луна не является самостоятельным, активным источником жестокости (природа находится вне этических оценок, она - вне добра и зла). Название повести можно было бы объяснить как "повесть еще не погашенной луны". Под "взором человека" луна стала "тающей ледяной глышкой" (то есть сама оказалась как бы застывшей-замороженной), а Наташа - человеческий детеныш - "целится"³ в нее, пытается "погасить" (то есть, в данном случае - "заморозить") луну, которая, "успев спешить", стремится приблизиться к Наташе (луна "лезла в окно"). Кстати, в этом именно фрагменте впервые встречается причастие *совершенного* вида в описании луны - "*успевшая спешить*" луна, то есть луна исчерпала свои стремление успеть за безумно мчащимся человеком, стремление установить гармоничные отношения с человеком: гармония не состоялась; природа и человек враждебны по вине человека - Наташа "хочет погасить луну". Это уже проекция в будущее, в котором, очевидно, отношения нового поколения, новой истории и природы не изменятся. Симптоматично, что после этого эпизода вновь "полная луна купчихой плыла за облаками, уставала торопиться". Насилие над природой (и над человеком как ее частью) продолжает быть актуальным и переходит в будущее. И вот здесь-то чаша терпения луны переполняется и негативная энергия, направленная на нее человеком, городом, Наташей зеркально отражается, возвращается обратно к человеку: луна-природа мстит тем, кто ее подстегивает "хлыстом-автомобилем", она отражает холодный, замораживающе-анестезирующий напор безумно мчащегося человека, мстит за насильственное вмешательство в ее естественное движение. И поэтому "*было совершенно понятно, что этими гудками воет городская душа, замороженная ныне луною*".

¹ Кассек Д. Рассказ Бориса Пильняка "Жених во полуночи" (1925): попытка анализа // Русская литература. 1992. № 2. - С. 171.

² Ср, например, следующий вариант интерпретации финала: "От начала к концу рассказа образ луны становится все значительнее - и все усиливается его отрицательная коннотация. Когда в первых эпизодах "Повести..." звучат слова: "не нужная городу луна", то кажется, что рассказчик испытывает к луне некие романтические симпатии, как к одинокому и отвергнутому существу. Луна на протяжении рассказа долго выглядит робкой, спешащей, суетливой: "казалось, что луна испугана, торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать"; но после поездки Негорблящегося человека за город, после "разговора" с ним ледяное светило уже господствует над миром: "В окно лезла белая луна, уставшая спешить... Полная луна купчихой плыла за облаками, уставала торопиться". Она, кажется, победила: "городская душа" "ныне заморожена" - предзимье сменяется зимой..." Е. Яблоков. Железо, стынувшее в жилах (Проблемы и герои "Повести непогашенной луны" Бориса Пильняка) // Литературное обозрение. 1992. " 11/12. С. 62.

³ См. значение глагола "целиться": "*направлять выстрел, бросок, удар в цель*" // Словарь русского языка в 4 тт. - М., 1988. - Т. 4.; "гасить" - "*прекращать горение, свечение; тушить*". То есть луна продолжает испытывать негативное воздействие и в финале повести.

То есть поведение луны - это зеркальное отражение деятельности человека.

Композиция повести, таким образом, становится кольцевой: в самом начале повести мы читаем: *"и было совершенно понятно, что этими гудами воет город, городская душа, залапанная ныне туманной мутой"*. Туманная мута - это удушающее воздействие тоталитарного государства, губящего все живое, творческое, немеханистичное, что вытекает из дальнейшего повествования. Луна в финале, будучи включенной в процитированную фразу, придает событиям космический, апокалиптический характер, только творец этого возможного апокалипсиса - человек: он может погубить свою колыбель - природный мир, "погасить луну", а тем самым - и себя¹.

Конфликт командарма Гаврилова и "негорбющегося" человека из дома номер первый, таким образом, оказывается частным в глобальном противостоянии - противостоянии природного и исторического, которое является интертекстуальным в творчестве Пильняка. Участниками конфликта являются, с одной стороны, - луна, природа, эволюция, с другой - человек из дома номер первый, командарм Гаврилов, город (в сердце которого, на перекрестке² двух главных с напряженным движением улиц, находится дом номер первый), дочь Попова Наташа, которым "не нужна" луна.

Причем Гаврилов (как и "город") эволюционирует от деятеля (по сути соавтора конфликта повести вместе с Первым человеком) к жертве, не первой и не последней, этого конфликта³. В перспективе тот же путь обречен повторить и первый человек, и Наташа - будущее человечество. В этом видится смысл скрытой оппозиции *"непогашенная луна - погашенная луна"* в повести Б. Пильняка.

8. Символика цвета в повести

Господствующие цвета в повести - *красный* и *белый*. Красный (кровь) обладает, в соответствии с давней мифологической и культурной традицией, двойственной символикой - это и цвет жизни, символ ее полноты, но и - знак

¹ См. в связи с этим утверждение А.П. Ауэра об идее соборности в творчестве Б. Пильняка: "...идея "соборности" способствует художественному соединению всех уровней и компонентов пильняковской поэтики. Более того: она определяющим началом входит в самую сердцевину художественного мира Пильняка - его натурфилософию. Человеческий мир достигнет абсолютного единства только тогда, когда и природа будет вовлечена в соборное бытие. Единство с необъятным миром природы - это главное условие в обретении человечеством глобальной "соборности". - Ауэр А.П. О поэтике Бориса Пильняка // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. - Коломна, 1991. - С. 13. В "Повести непогашенной луны" это единство человека и природы не состоялось.

² Этот перекресток, на котором находится дом номер первый, образует **крест** - центр, схождение добра и зла в христианской символике, символ страдания, и он как бы является предвестием трагедии, апокалипсиса и для тех, кто находится в доме номер первый, и - шире - для всего человечества, которое, из-за своего "безумного мчания", может взойти на Голгофу, может погибнуть.

³ Верным представляется замечание: "...Смерть Гаврилова, как бы мы ни квалифицировали ее, есть частное проявление, одно из воплощений того мрачного катаклизма, который совершается в пространстве, ограниченном землей и луною" // Яблоков Е. Железо, стынущее в жилах: Проблемы и герои "Повести непогашенной луны" Бориса Пильняка // Литературное обозрение. 1992. № 11/12. С. 58.

трагедии, смерти. Именно в этих качествах красный цвет и присутствует в повести, и он связан неразрывно с двойственностью мотива крови (см. выше).

Также осложненной, двойственной в повести является и символика *белого* цвета, который нельзя сводить только к роли предвестника смерти, что утверждается, например, в одном из исследований: "символику цвета подчеркивают слова, с которыми прилагательное сочетается в контексте: *плат* и *луна* <...> Белый цвет в Древнем Риме и в течение многих лет в Европе являлся символом смерти и перехода в новую жизнь, ожидающую умершего. Белый - традиционный цвет траурных одежд на Востоке и в Европе. Поэтому "белый плат шоссе" [по которому мчится Гаврилов - В.К.] в данном случае является символом дороги, ведущей Гаврилова к смерти"¹. Да, белый цвет ассоциируется со смертью (белый саван). Но ведь белый цвет - это и символ чистоты (ср. хрестоматийное: "В белом венчике из роз..." А. Блока), поэтому исходить надо прежде всего из текста повести, а в нем мы встречаем, например, следующий фрагмент: "*В этот час над городом, над лужами, над домами поднялась не нужная городу луна: облака шли очень поспешно, и казалось, что луна испугана, торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать, белая луна в синих облаках и в черных провалах неба*". Здесь очевиден явный контраст белого и черного, причем черный цвет заведомо предстает в своей негативной, трагической символике, так как он не обладает двойственностью. *Белый* цвет, таким образом, оказывается на противоположном *черному* полюсе, и он воспринимается как символ ясности, чистоты, невинности, в данном случае - безвинности страданий луны.

* * *

Пильняковская луна перекликается с есенинской луной из стихотворения "Весна", написанного на год раньше повести - в 1924 году, где есть такие строки:

*А ночью
Выплывет луна.
Ее не слопают собаки:
Она была лишь не видна
Из-за людской кровавой драки.
Но драка кончилась...
И вот -
Она своим лимонным светом
Деревьям, в зелень разодетым,
Сиянье звучное
Польет.*

Есенинская "неслопанная собаками луна" и "непогашенная луна" Б. Пильняка... Не случайна близость образов у художников, остро чувствующих природное, вечное.

* * *

¹ См.: Костякова Л.Н. К вопросу о функциях цветовых прилагательных в поэтике Б. Пильняка // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. - Вып. III-IV. - Коломна, 2001. - С.125.

В свое время Е.И. Замятин в статье "Москва - Петербург" о Б. Пильняке писал: "Если у большинства петербургских молодых прозаиков мы найдем по-мужски крепкий, с инженерной точностью построенный сюжет, то у Пильняка сюжетный план всегда так же неясен и запутан, как план самой Москвы"¹. И все же Пильняку нельзя отказать в тщательнейшей, инженерной выверенности "Повести непогашенной луны", во взаимосвязи и взаимозависимости всех элементов и уровней текста.

9. "Повесть непогашенной луны" в контексте творчества Б. Пильняка

Надо думать, в 1926 году "Повесть..." вызвала категорическое неприятие не только своими политическими аллюзиями (что для современников было очевидно), но и концепцией природно-исторического развития. Конечно, эта концепция была воспринята как шаг назад в сравнении с предыдущими романами "Голый год" (1920) и "Машины и волки" (1925). В первом писатель был охвачен исторической метелью революции, считая ее проявлением действия природных сил. В "Голом годе" "природа ищет и находит для себя наилучшую форму выражения. Наилучшую, то есть позволяющую ей продолжать себя. От ее имени действуют новые люди"².

В названии же другого романа метафорически выражено ядро конфликта - столкновение машинного, исторического прогресса и природного, вечного, естественного жизненного начала ("волки"). В романе автор колеблется и, мучительно добавляя аргументы то на одну, то на другую чашу весов, в финале отдает предпочтение "машинам". Не безоговорочно. И тем не менее: "... в вихревую эту метель, в корявую, в кровавую, полыхающими заревами, удалую, разбойничью, безгосударственную, - вмешалась, впиалась *черная чья-то рука*³, жесткая, стальная, как машина, государственная... это она захотела строить, - строить, - слышишь, - строить!" Чья же эта рука, государственная и строительная? "Пролетария, - говорит Пильняк, - машинной России" (см. об этом подробнее у И.О. Шайтанова)⁴.

Новый поворот темы - в "Повести непогашенной луны", где метафорически представлены издержки исторического машинного "мчания". Колебание Б. Пильняка выразилось в различии концепций романа и повести, написанных с годовым интервалом. Но в том же 1925 году Пильняк пишет рассказ "Жених во полночи" - о безличностном деспотическом государстве термитов, машинизи-

¹ Цит. по: Андроникашвили-Пильняк Борис. Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. 1994. № 9. С. 131.

² Шайтанов И.О. Когда ломается течение: Исторические метафоры Б. Пильняка // Вопросы литературы. - М., 1990. - № 7. - С. 47.

³ Перекичка с С. Есениным ("*Я последний поэт деревни...*") явственно ощущается и здесь:
*На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.*

⁴ Шайтанов И.О. Когда ломается течение: Исторические метафоры Б. Пильняка // Вопросы литературы. - М., 1990. - № 7. - С. 55-56.

рованном и враждебном личности, в конце концов потерпевшем крушение. Обратим внимание на семантико-стилистическую близость в описании деспотического государства термитов в "Женихе во полуночи" и угнетенного машинизированного города в "Повести непогашенной луны". Ср. в рассказе: "в совершенном мраке", "слепость", "прокислый"; в "Повести...": "серая муть туманов, ночи и измороси", "зеленоватая муть дня", "город заплакал", "во мгле". Согласимся с утверждением Д. Кассек, предложившей оригинальный анализ рассказа "Жених во полуночи", что "антитоталитарная концепция "Повести непогашенной луны" выросла... из разработки материала - существования безличностного социума - в написанном на полгода раньше рассказе "Жених во полуночи"¹.

Спустя несколько лет, в 1929 году, Б. Пильняк вновь почти одновременно создает произведения различной концептуальной направленности: повесть "Красное дерево" и роман "Волга впадает в Каспийское море".

В повести также отдается приоритет природному, биологическому, устойчивому в противовес колеблющейся современности. Однако, будучи затем включенной в роман, повесть растворяется, нивелируется, берется в другие идеологические рамки, и вновь торжествует оптимизм вздыбленной современности. Причем Б. Пильняк, вынужденный оправдываться в период его травли из-за повести "Красное дерево", подчеркивал, что эту работу - написание романа - он выполнил до начала его травли и в романе "Волга впадает в Каспийское море" руководствовался отнюдь не конъюнктурными соображениями. Видимо, И. Шайтанов прав: "Если Пильняк нет-нет и бросит взгляд в метельный голый год, то все-таки с ним расстался давно. Теперь он хочет верить в правоту, добытую им во втором романе - "Машины и волки"².

ВОПРОСЫ

1. Как можно объяснить название повести?
2. Кто пытался погасить луну?
3. В чем заключаются "внешний" и "глубинный" конфликты повести?
4. Роль пейзажа в повести? Гаврилов и город: они чужие друг другу или их сближает нечто общее?
5. Как соотносится образ города и центральный конфликт повести?
6. В чем заключается смысл машинного мчания в повести?
7. Что можно сказать об авторской позиции в повести? Кто из героев автору ближе? Почему?
8. Что значит, по вашему, "двойственность мотива крови" в повести?
9. Цветовой колорит, символика цвета в повести?
10. Найдите в повести эпизоды, в которых повторяются ключевые, опорные слова и объясните функцию повторов.
11. Какую интерпретацию финала повести предложили бы вы?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

¹ Кассек Д. Указ. раб. - С. 174.

² См.: Шайтанов И. Когда ломается течение: Исторические метафоры Б. Пильняка // Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 68.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Б. ПИЛЬНЯКА

1. *Пильняк Б.А.* Сочинения: В 3 т. / Сост., подг. текста и коммент. Б. Андроникашвили-Пильняка. - М., 1994.
2. *Пильняк Б.А.* Повесть непогашенной луны // Знамя. 1987. Кн. 12. и другие издания

КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

3. *Андроникашвили-Пильняк Б.* Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. 1994. № 9.
4. *Андроникашвили-Пильняк Б.Б.* "Детские годы... оставляют на всю жизнь отпечатки"[К биографии Б.А. Пильняка] // Литературное обозрение. 1996. № 5/6.
5. *Андроникашвили-Пильняк Б.Б.* Города или веси: Пильняк и Есенин // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
6. *Андроникашвили-Пильняк К.Б.* Борис Пильняк: 1915 год. История любви и творчества // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
7. *Ауэр А.П.* О поэтике Бориса Пильняка // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы: Межвуз. сб. науч. трудов. - Коломна, 1991.
8. *Ванюков А.И.* Русские повести трудной судьбы: 1920-е годы; Комментарии // Трудные повести. - М., 1990.
9. *Ванюков А.И.* "Голый год" Б. Пильняка в критике 20-х годов // Актуальные проблемы филологии и ее преподавания. Саратов, 1996.
10. *Голубков М.М.* Эстетическая система в творчестве Бориса Пильняка 20-х годов // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
11. *Горина С.Ю.* Проза Бориса Пильняка 20-х годов. К проблеме авторского сознания // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
12. *Григорьева Л.П.* "Мне выпала горькая слава" // Григорьева Л.П. Возвращенная классика (из истории советской прозы 20-30-х годов). - Л., 1990.
13. *Грякалов А.А., Грякалова Н.Ю.* Темы-символы в творчестве Бориса Пильняка (Опыт восходящего чтения) // Символы в культуре. СПб, 1992.
14. *Грякалова Н.Ю.* Мир письма // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
15. *Гусев В.* Мучительный призрак ночи // Литературная газета. 1988. 13 января. № 21. [О "Повести непогашенной луны"].
16. *Елина Е.Г.* "Не попутчик, а перепутчик": Борис Пильняк в литературной критике 1920-х годов // Елина Е.Г. Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994.
17. *Казнина О.А.* Борис Пильняк и ПЕН-клуб // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
18. *Кассек Д.* Рассказ Бориса Пильняка "Жених во полночи" (1925): (Попытка анализа) // Русская литература. 1992. № 2.
19. *Кассек Дагмар.* Малоизвестный сценарий Бориса Пильняка или Игра в соцреализм // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.

20. *Крючков В.П.* Почему луна «непогашенная»? (О символике "Повести непогашенной луны" Б. Пильняка) // Русская литература. 1993. № 3.
21. *КРЮЧКОВ В.П.* Повтор как организующий принцип композиции "ПОВЕСТИ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ" Б. ПИЛЬНЯКА (Статья вторая) // МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ СВЯЗИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ. САРАТОВ, 2003.
22. *Крючков В.П.* "Красное дерево" Б. Пильняка (о поэтике названия повести) // Слово в системе школьного и вузовского образования. - Саратов, 1998.
23. *Латынина А.* "Я уже отдал приказ...": "Повесть непогашенной "луны как явление социальной прогностики // Литературное обозрение. 1988. № 5.
24. *Малухин В.* Убийство командарма // Октябрь. 1988. № 9. [о "Повести непогашенной луны"].
25. *Пильняк Б., Замятин Е., Федин К.* "Мне сейчас хочется тебе сказать...": Из переписки Б. Пильняка и Е. Замятина с К. Фединым / Публ. Н.К. Феединой; Вступ. ст. и коммент. А.Н. Старкова // Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 79-95. [Рец. см.: С.Б. // Волга. 1990. № 12.
26. *Пильняк Б.А.* Письма Бориса Пильняка к М. Горькому [1921-1928 г.] / Публ. Н.Н. Примочкиной // Русская литература. 1991. № 1.
27. *Письма Бориса Пильняка В.С. Миролубову и Д.А. Лутохину [1915-1927 г.] / Публ. Н.Ю. Грякаловой // Русская литература. 1989. № 2.*
28. *Скобелев В.П.* Андрей Платонов и Борис Пильняк (романы "Чевенгур" и "Волга впадает в Каспийское море") // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М. Горького. - М., 1995.
29. *Солженицын А.* "Голый год" Бориса Пильняка: Из "Литературной коллекции" // Новый мир. 1997. № 1.
30. *Троцкий Л. Б.* Пильняк // Троцкий Л. Литература и революция. - М., 1991. -
31. *Шайтанов И.* Когда ломается течение: Исторические метафоры Б. Пильняка // Вопросы литературы. 1990. № 7.
32. *Шайтанов И.О.* О двух именах и об одном десятилетии: [Заметки о творчестве Б. Пильняка и Е. Замятина в 20-е годы] // Литературное обозрение. 1991. № 6. С. 19-25; № 7.
33. *Шкловский Е.* Два еретика: Евгений Замятин и Борис Пильняк // Литература: Прил. к газ. "Первое сентября". 2001. № 35.
34. *Яблоков Е.* Железо, стынущее в жилах: Проблемы и герои "Повести непогашенной луны" Б Пильняка // Литературное обозрение. 1992. № 11/12.

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ
(1891-1940)

БИОГРАФИЯ

Внимание к творческому наследию М.А. Булгакова ныне огромно: его книги изданы миллионными тиражами, появились 10-томное, 5-томное собрания сочинения, Институт Мировой литературы имени М. Горького объявил о подготовке академического собрания сочинений, произведения писателя экранизируются, инсценируются, пьесы его идут во многих театрах, десятки книг и тысячи статей посвящены творчеству и жизни Мастера - М.А. Булгакова.

* * *

Детские и юношеские годы Михаила Афанасьевича Булгакова прошли в Киеве. Здесь он родился 15 мая 1891 года в семье преподавателя Киевской Духовной Академии Афанасия Ивановича Булгакова и его жены Варвары Михайловны. После него в семье появились еще два сына и четыре дочери: Вера (1892), Надежда (1893), Варвара (1895) Николай (1898), Иван (1900), Елена (1901).

Однокашник М. Булгакова писатель Константин Паустовский вспоминал: *"Семья Булгаковых была хорошо известна в Киеве - огромная, разветвленная, насквозь интеллигентная семья... За окнами их квартиры постоянно слышались звуки рояля..., голоса молодежи, беготня, смех, споры и пение. Такие семьи... были украшением провинциальной жизни"*.

В 1907 году отец - Афанасий Иванович - умер, однако Академия выхлопотала семье Булгаковых пенсию, и материальная основа жизни была достаточно прочной.

После окончания гимназии в 1909 году М.А. Булгаков поступил на медицинский факультет Киевского университета. Учась в университете, в 1913 году женился на Татьяне Николаевне Лаппа (дочери управляющего Казенной палатой в Саратове).

Университет закончил в 1916 году. После нескольких месяцев службы в качестве госпитального врача был направлен в Никольскую земскую больницу Смоленской губернии, а через год был переведен в Вязьму, в городскую земскую больницу заведующим инфекционным и венерологическим отделением; по отзывам начальства, "зарекомендовал себя энергичным и неутомимым работником".

В феврале 1918 года М.А. Булгаков возвратился в Киев, где открыл частную врачебную практику; здесь пережил целый ряд переворотов: белых, красных, немцев, петлюровцев. Этот киевский год Булгакова отразился затем в

его романе "Белая гвардия".

Осенью 1919 года мобилизуется Добровольческой армией, попадает на Северный Кавказ, становится военным врачом Терского казачьего полка.

В декабре того же года оставляет службу в госпитале, с приходом большевиков начинает работать журналистом в местных газетах, заведующим литературным отделом (Лито) подотдела искусств Владикавказского ревкома, выступает с докладами, читает лекции, преподает в Народной драматической студии Владикавказа, пишет несколько пьес и ставит их в местном театре.

В 1921 году начался новый период в жизни М. А. Булгакова - московский. В сентябре 1921 года журналист, начинающий драматург и писатель приехал в Москву - без денег, но с большими надеждами.

Работал некоторое время в московском Лито (Литературный отдел Главполитпросвета Народного комиссариата просвещения) в должности секретаря, сотрудничал в различных газетах, с 1922 года работал в железнодорожной газете "Гудок" штатным фельетонистом. Всего за 1922 - 1926 годы в "Гудке" им было напечатано более 120 репортажей, очерков и фельетонов.

В 1925 году М.А. Булгаков женился на Любове Евгеньевне Белозерской.

В 1932 году с Л.Е. Белозерской развелся и вступил в брак с Еленой Сергеевной Шиловской.

Булгаков сознавал, что журналистом, репортером он был поневоле; у него крепла уверенность, что его путь иной - художественная литература.

Известность писателю принесли его сатирические повести в первой половине 1920-х годов - "Дьяволиада" (1923) и "Роковые яйца" (1924). Третья часть сатирической "трилогии" - повесть "Собачье сердце" (написанная в 1925 году) - опубликована при жизни автора не была. В мае 1926 года у Булгакова был произведен обыск, в результате которого были изъяты рукопись повести "Собачье сердце" и дневник. В 1920-30-х годах были написаны "Записки на манжетах" (1923), автобиографический цикл "Записки юного врача" (1925-1926) - о работе в земской смоленской больнице, биографическая повесть "Жизнь господина де Мольера" (1932), "Театральный роман (Записки покойника)" (1937). "Тайному другу" (опубл. в 1987 г.).

Настоящий большой успех, слава пришла с романом "Белая гвардия" (1925-1927) и пьесой "Дни Турбиных" (1926), в центре которых - судьба интеллигенции в русской революции. О его позиции как писателя свидетельствуют слова из его выступления 12 февраля 1926 года на диспуте "Литературная Россия":

"Пора перестать большевикам смотреть на литературу с узко-утилитарной точки зрения и необходимо, наконец, дать место в своих журналах настоящему "живому слову" и "живому писателю". Надо дать возможность писателю писать просто о "человеке", а не о политике".

Таланту М.А. Булгакова в равной мере были подвластны и проза, и драма (что не часто встречается в литературе): он - автор ряда произведений, ставших классикой драматургии: драматического памфлета "Багровый остров" (1927), пьес "Без" (1928), "Адам и Ева" (1931), "Блаженство" (Сон инже-

нера Рейна") (1934), "Последние дни (Пушкин)" (1935), драмы "Кабала святош (Мольер)" (1936), комедии "Иван Васильевич" (1936), пьесы "Батум" (1939). М.А. Булгаковым написаны также инсценировки литературных произведений: по поэме Н.В. Гоголя "Мертвые души" (1930), по роману Л.Н. Толстого "Война и мир" (1932), по роману Сервантеса "Дон Кихот".

Во второй половине 1920-х и в 1930-е годы М. Булгаков известен в основном как драматург, часть его пьес была поставлена в театрах, бóльшая же часть была запрещена - в 1929 году Главреперткомом были сняты с репертуара все пьесы М.А. Булгакова. К концу 1930-х годов начинающими литераторами Булгаков воспринимался как писатель уже забытый, затерянный где-то в 1920-х годах, вероятно - умерший. О таком случае рассказывал сам писатель.

Тяжелая ситуация, невозможность жить и работать в СССР побудили М.А. Булгакова 28 марта 1930 года обратиться с письмом к Правительству СССР (далее это знаменитое в истории советской литературы письмо цитируется в сокращении):

"Я обращаюсь к Правительству СССР со следующим письмом:

1. После того, как все мои произведения были запрещены, среди многих граждан, которым я известен как писатель, стали раздаваться голоса, подающие мне один и тот же совет.

Сочинить "коммунистическую пьесу" (в кавычках я привожу цитаты), а кроме того, обратиться к Правительству СССР с покаянным письмом, содержащим в себе отказ от прежних моих взглядов, высказанных мною в литературных произведениях, и уверения в том, что отныне я буду работать, как преданный идее коммунизма писатель-попутчик.

Цель: спастись от гонений, нищеты и неизбежной гибели в финале.

Этого совета я не послушался. Наверяд ли мне удалось бы предстать перед Правительством СССР в выгодном свете, написав лживое письмо, представляющее собой неопрятный и к тому же наивный политический курбет. Попыток же сочинить коммунистическую пьесу я даже не производил, зная заведомо, что такая пьеса у меня не выйдет.

Созревшее во мне желание прекратить мои писательские мучения заставляет меня обратиться к Правительству СССР с письмом правдивым.

2. Произведя анализ моих альбомов вырезок, я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них: похвальных - было 3, враждебно-ругательных - 298.

Последние 298 представляют собой зеркальное отражение моей писательской жизни.

Героя моей пьесы "Дни Турбиных" Алексея Турбина печатно в стихах называли "сукиным сыном", а автора пьесы рекомендовали как "одержимого собачьей старостью" < ... >

Писали "о Булгакове, который чем был, тем и останется, новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы" ("Комс. правда", 14/X-1926г.

) < ... >

И я заявляю, что пресса СССР совершенно права < ... >

3. Я не шепотом в углу выражал эти мысли. Я заключил их в драматургический памфлет и поставил этот памфлет на сцене. Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, написала, что "Багровый остров" - пасквиль на революцию. Это несерьезный лепет. Пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам, из которых, за недостатком места, я укажу одну: пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком - не революция < ... >

4. Вот одна из черт моего творчества и ее одной совершенно достаточно, чтобы мои произведения не существовали в СССР. Но с первой чертой в связи все остальные, выступающие в моих сатирических повестях: черные и мистические краски (я - мистический писатель), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции, а самое главное - изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина < ... >

5. И, наконец, последние мои черты в погубленных пьесах - "Дни Турбиных", "Бег" и в романе "Белая гвардия": упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях "Войны и мира". Такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией.

Но такого рода изображения приводят к тому, что автор их в СССР, наравне со своими героями, получает - несмотря на свои великие усилия - стать бесстрастно над красными и белыми - аттестат белогвардейца-врага, а получив его, как всякий понимает, может считать себя конченным человеком в СССР.

6. Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет. Я не могу сказать, какой глубины криминал можно отыскать в нем, но я прошу об одном: за пределами его не искать ничего. Он исполнен совершенно добросовестно.

7. Ныне я уничтожен < ... >

Все мои вещи безнадежны < ... >

8. Я прошу Советское Правительство принять во внимание, что я не политический деятель, а литератор, и что всю мою продукцию я отдал советской сцене < ... >

9. Я прошу Правительство СССР приказать мне в срочном порядке покинуть пределы СССР в сопровождении моей жены Любови Евгеньевны

Булгаковой.

10. Я обращаюсь к гуманности советской власти и прошу меня, писателя, который не может быть полезен у себя, в отечестве, великодушно отпустить на свободу.

11. Если же и то, что я написал, неубедительно, и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр на работу в качестве штатного режиссера <...>

Мое имя сделано настолько одиозным, что предложения работы с моей стороны встретили испуг, несмотря на то, что в Москве громадному количеству актеров и режиссеров, а с ними и директорам театров, отлично известно мое виртуозное знание сцены <...>

Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в I-й Художественный Театр - в лучшую школу, возглавляемую мастерами К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

Если меня не назначат режиссером, я прошу на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя - я прошу на должность рабочего сцены.

Если же и это невозможно, я прошу Советское Правительство поступить со мной как оно найдет нужным, но как-нибудь поступить, потому что у меня, драматурга, написавшего 5 пьес, известного в СССР и за границей, налицо, в данный момент, - нищета, улица и гибель.

М. Булгаков, Москва, 28 марта 1930 года".

С волнением ожидаемым и тем не менее неожиданным для писателя был отклик - звонок И.В. Сталина 18 апреля 1930 года.

Е.С. Булгакова вспоминала: "Сталин сказал: "Мы получили с товарищами ваше письмо, и вы будете иметь по нему благоприятный результат. - Потом, помолчав секунду, добавил: - Что, может быть, Вас правда отпустить за границу, мы Вам очень надоели?"

Это был неожиданный вопрос. Но Михаил Афанасьевич быстро ответил: "Я очень много думал над этим, и я понял, что русский писатель вне родины существовать не может". Сталин сказал: "Я тоже так думаю. Ну что же тогда, поступите в театр?" - "Да, я хотел бы". - "В какой же?" - "В Художественный. Но меня не принимают там". Сталин сказал: "Вы подайте еще раз заявление. Я думаю, что Вас примут". Через полчаса, наверное, раздался звонок из Художественного театра. Михаила Афанасьевича пригласили на работу"¹.

Однако принципиально положение М.А. Булгакова не изменилось, многие его вещи продолжали оставаться под запретом, умер он, так и не увидев очень многих своих произведений опубликованными.

До последних дней шла работа над главной книгой - "закатным" романом "Мастер и Маргарита". 13 февраля 1940 года писатель последний раз диктует поправки к тексту романа.

Умер писатель 10 марта 1940 года в 16 часов 39 минут. Урна с прахом

¹ Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 445.

писателя захоронена на Новодевичьем кладбище.

"Люди как люди" в романе "Мастер и Маргарита"

"За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!"
М. Булгаков. *Мастер и Маргарита*

"Я - мистический писатель".

М. Булгаков. *Правительству СССР*

1. От "Великого канцлера" к "Мастеру и Маргарите". 2. Поэтика заглавия. Жанр. "Мастер и Маргарита" как двойной роман; 3. Иешуа Га-Ноцири и Мастер.
4. Иван Бездомный, ставший Иваном Николаевичем Поньревым; 5. Необычный дьявол, или "Так кто же ты, наконец?". Эпиграф к роману;
6. За что наказан М.А. Берлиоз? Композитор Берлиоз и М.А. Берлиоз; 7. Понтий Пилат: "преступление", "наказание", "прощение"; 8. Почему Мастер не заслужил света?"
9. "Покой", "свобода", "бездна" в финале романа; 10. "Мастер и Маргарита" М.А. Булгакова и "Божественная комедия" Данте. 11. И вновь о загадке Фиолетового рыцаря.

1. От "Великого канцлера" к "Мастеру и Маргарите"

"Гениальное мастерство всегда останется гениальным мастерством, но сейчас роман неприемлем. Должно будет пройти 50-100 лет".

П.С. Попов. 1940 год - год завершения романа¹

Двенадцать лет были отданы М.А. Булгаковым работе над "Мастером и Маргаритой". Шесть² редакций текста насчитывают ныне литературоведы... И это обязывает пристальней взглянуться в "закатный роман", в его героев, вдуматься в его содержание. Вслед за Н. Гоголем, автор "Мастера и Маргариты" мог бы повторить: "Они [произведения - В.К.] писаны долго, в обдумывании многих из них прошли годы, а потому не угодно ли читателям моим тоже подумать о них на досуге и всмотреться пристальней".

Прежде, чем "всмотреться пристальней" в булгаковский текст, вспомним кратко историю создания и публикации романа - во многом автобиографического. Мы невольно отмечаем черты автора в его герое, а героя - Мастера - в его авторе. Причем общие черты существуют не только на уровне событийном, но и на уровне творческом, духовном. В 1930-е годы судьбы автора и его героя "складывались" параллельно, перекликаясь, влияя друг на друга.

С 1928 по 1940 год, до последних дней жизни автора, шла работа над текстом произведения: все более уникальной и масштабной становилась грандиозная архитектура романа, определялись центральные герои, отбирались ключевые эпизоды, шли напряженные поиски названия, которое выражало бы не про-

¹ 27 декабря 1940 г. Цит. по: Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 533.

² См.: Яновская Л.М. Записки о Михаиле Булгакове. - Израиль, 1997. С. 381.

сто центральные идеи романа, но его "душу", его пафос.

История создания романа была драматичной. Из письма М.А. Булгакова к Правительству СССР от 28 марта 1930 года мы знаем, что первую редакцию писатель в отчаянии уничтожил сам в 1930 году: *"Ныне я уничтожен... Погибли не только мои прошлые произведения, но и настоящие и все будущие. И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе... Все мои вещи безнадежны"*.

Итак, вначале это был роман о дьяволе, скорее сатирический роман: в первых двух редакциях не было Мастера и Маргариты, не было параллельного развития действия двух романов - античного и современного. Правда, Иешуа присутствовал, но о нем рассказывал "странный незнакомец" в главе "Евангелие от Воланда". В первых редакциях и сам дьявол был традиционнее, чем в окончательном варианте: Воланд выступал в привычном облике искусителя и провокатора (он, например, подучивал Иванушку растоптать изображение Христа).

Уже в 1931 году замысел существенно меняется: появляется Маргарита и ее спутник (пока еще безымянный). В 1934 году была закончена третья редакция, которая представляет собой нечто целое, хотя роман еще далек от окончательного вида. Но его контуры (привычные для нас) просматриваются: Мастер и Маргарита занимают в романе все более важное место.

Окончательного варианта заглавия все еще нет. В числе возможных названий присутствуют: *"Черный маг"*, *"Великий канцлер* [то есть канцлер ада - В.К.]", *"Сатана"*, *"Вот и я"*, *"Шляпа с пером"*, *"Черный богослов"*, *"Он появился"*, *"Подкова иностранца"*, *"Он явился"*, *"Происшествие"*, *"Копыто консультанта"* (авторская запись в рукописной тетради 1932 года). Ныне опубликованы рукописи, отражающие работу М. Булгакова над романом, под общим названием *"Великий канцлер"*¹. Черновые варианты позволяют проследить, как и в каком направлении шла работа над образами и мотивами произведения.

Конечно, в черновых вариантах нет еще той классической отточенности фраз, цельности и завершенности, к которой мы привыкли в каноническом тексте романа. Например, в *"Великом канцлере"* просьба Маргариты на балу у Воланда о возвращении ей Мастера выглядит следующим образом:

"— Да, да, верните его, - умильно попросила Коровьева Маргарита.

- Нет, это не по его части, - отозвался хозяин дома, - это дело Фиелло...

[Мастер появился - В.К.] Маргарита, узнав хорошо знакомый вихор и зеленые эти глаза, приподнялась и с воплем повисла на шее у приехавшего... [выделено мной - В.К].

В окончательном варианте мы видим совсем иную, хорошо знакомую нам Маргариту, - в ней теперь нет никакого заискивания, никакой половинчатости чувств, это гордая, любящая, страстная женщина с поистине королевским достоинством, которой отдает дань уважения сам Воланд и его свита:

[Коровьев] — Алмазная донна, на сей раз советую вам быть поблагора-

¹ Булгаков М.А. Великий канцлер: Черновые редакции романа "Мастер и Маргарита" / Предисл. и коммент. В. Лосева. М., 1992. 544 с.

зумнее! А то ведь фортуна может и ускользнуть!

- Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, мастера, - сказала Маргарита, и лицо ее исказилось судорогой.

[Появился Мастер- В.К.] Маргарита сразу узнала его, простонала, всплеснула руками и подбежала к нему... Она целовала его в лоб, в губы, прижималась к колючей щеке, и долго сдерживаемые слезы теперь бежали ручьями по ее лицу. Она произносила только одно слово, бессмысленно повторяя его:

- Ты...ты...ты".

Как мы помним, М. Булгаков, открывая вторую часть своего романа, обещал читателю показать "верную, вечную любовь": "За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!" Свое обещание автор выполнил - страницы в его романе, посвященные любви - одни из самых памятных в мировой литературе.

В ноябре 1937 года была начата и в 1938 году набело перепечатана последняя редакция романа, получившего окончательное название "Мастер и Маргарита". Последовавшая затем авторская правка не прекращалась до самой смерти писателя. В последнее время, когда М.А. Булгаков был тяжело болен, правку под его диктовку продолжала Елена Сергеевна. В 1939 году были написаны Эпилог и сцена явления Левия Матвея Воланду с решением судьбы Мастера.

По свидетельству мемуаристов, последний раз Булгаков работал над романом 13 февраля 1940 года (умер писатель 10 марта 1940 года). Елена Сергеевна Булгакова вспоминала: "Когда в конце болезни он уже потерял речь, у него выходили только концы или начала слов. Был случай, когда я сидела около него, как всегда, на подушке на полу, возле изголовья его кровати, он дал мне понять, что ему что-то нужно, что он чего-то хочет от меня. Я предлагала ему лекарство, питье - лимонный сок, но поняла ясно, что не в этом дело. Тогда я догадалась и спросила: "Твои вещи?" Он кивнул с таким видом, что и "да", и "нет". Я сказала: "Мастер и Маргарита"? Он, страшно обрадованный, сделал знак головой, что "да, это". И выдал из себя два слова: "Чтобы знали, чтобы знали".

Исполнить эту предсмертную волю автора было нелегко. П.С. Попов, один из ближайших друзей и первый биограф М. Булгакова, написал после смерти писателя его жене: "Гениальное мастерство всегда останется гениальным мастерством, но сейчас роман неприемлем. Должно будет пройти 50-100 лет"¹.

В период с 1946 по 1966 год Елена Сергеевна Булгакова несколько раз пыталась опубликовать роман, но безуспешно. Напечатан роман был в журнале "Москва" в 1966 (№ 11) и 1967 (№ 1) годах с многочисленными цензурными купюрами. Было сделано в общей сложности 159 купюр: 21 в первой части и

¹ 27 декабря 1940 г. Цит. по: Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 533.

138 во второй (примерно 12%) текста, в основном пострадали страницы, относящиеся к римской и советской тайной полиции, а также указывающие на сходство древнего и современного мира; ослаблялась роль и нравственная сила "истины" Иешуа и т.п.¹

Если кратко попытаться обозначить путь, который прошел М. Булгаков в своей работе над романом, то его можно обозначить как путь **от злободневной сатиры к философии, к общечеловеческим, "вечным" проблемам.**

2. Поэтика заглавия. Жанр. "Мастер и Маргарита" как двойной романа

О названии романа "Мастер и Маргарита". По справедливому замечанию литературоведа В.И. Тюпы, "заглавие художественного текста (как и эпиграф, если таковой имеется) представляет собой один из существеннейших элементов композиции со своей поэтикой", "заглавие - это имя произведения, мыслимое в категориях имяславия, то есть манифестация его сущности"². Попробуем сформулировать, как название в данном случае манифестирует сущность произведения.

Название булгаковского романа напоминает нам о знаменитых в мировой литературе "Ромео и Джульетте", "Тристане и Изольде", "Дафнисе и Хлое"... Название романа М. Булгакова создано по той же модели, и оно активизирует схему "Он и она". Такое традиционное название сразу же предупреждает читателя, что в центре будут герои-любовники, что линия любовная - центральная. Причем "память" названия и текстов-предшественников нам подсказывает (скорее, на подсознательном уровне), что, очевидно, это повествование будет носить трагический характер, как то уже и было в истории мировой литературы. Вспомним, например, начальные строки средневекового романа "Тристан и Изольда": "Не желаете ли, добрые люди, послушать прекрасную повесть о любви и смерти?", или же финальные строки "Ромео и Джульетты": "Но нет печальней повести на свете, // Чем повесть о Ромео и Джульетте". Видимо, поэтичной, романтической и вместе с тем трагичной должна быть и история, которая последует за названием предлагаемого романа. Надо думать, это будет история о новых Ромео и Джульетте в новом - XX веке. Название романа, таким образом, уже сразу заявляет тему любви - одну из главных для М. Булгакова.

Причем тема любви, и об этом тоже предупреждает название, здесь связана с другой темой - темой творчества. У Булгакова первая часть модели "Он и она" - Мастер ("Он") и вбирает в себя тот круг представлений, который существует в нашем бессознательном читательском восприятии и связан с героем любовником (Ромео), и вместе с тем шире по содержанию. Все дело в необычности "имени": Мастер (в тексте это слово пишется с маленькой буквы) - это

¹ См. об этом подробнее: Лесский Г.А. Триптих М. Булгакова о русской революции: "Белая гвардия", "Записки покойника", "Мастер и Маргарита". - М., 1999. С. 225-228.

² Тюпа В.И. Произведение и его имя // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко. М.-Тверь, 2000. - Вып. 6. С. 9.

безымянное имя, имя-обобщение, означающее 'творец, в высочайшей степени профессионал своего дела'. Мастер - самое первое слово, им открывается произведение в целом, и открывается оно темой творчества. Однако очень важно, что у Мастера нет настоящего имени: имя выражает сущность личности (П.А. Флоренский), а у Мастера имени нет, и это означает расстройство, в последующем - трагедию личности, что и подтверждает текст романа.¹

Отсутствие имени, "неопределенность" имени у главного героя придают неопределенность, нечеткость и непоследовательность самому герою и его любовному чувству к Маргарите в частности. В самом деле, Маргарита – это характер цельный, самодостаточный и завершенный, лидирующий в любовном тандеме (что уже стало традицией в русской классической литературе – в произведениях Пушкина, Гончарова, Замятина); сфера Маргариты – это сфера, точнее стихия, любви, все в себя вбирающая и все себе подчиняющая. "Неоформленность" же возлюбленного Маргариты на уровне имени отражает его "неоформленность" на уровне характера и его несоответствие традиционной роли героя-любовника, образцовой "моделью" которого служит образ шекспировского Ромео. Все это выразилось в колебаниях, пессимистических настроениях Мастера, в его отречении от любви (и от романа тоже): *"Нет, поздно, - говорит он Маргарите, - Ничего больше не хочу в жизни. Кроме того, чтобы видеть тебя. Но тебе опять советую – оставь меня. Ты пропадешь со мной"*.

Название романа удивительно гармонично. И так оно воспринимается потому, что использован прием анаграммы² - повтора некоторых букв в обеих частях названия романа: *"Мастер и Маргарита"*. Черновые варианты названия – "Великий канцлер", "Черный богослов", "Копыто консультанта" и др. – отвергнуты М. Булгаковым потому, что по мере работы над романом изменилась архитектура и концепция всего произведения. Но окончательный вариант заглавия "Мастер и Маргарита" (помимо большей его "точности") - еще и гармоничен, поэтичен, и его поэтическое звучание продолжает в тексте лирическая интонация лирико-романтических глав, прежде всего начало главы девятнадцатой второй части: *"За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?"*

Повтор букв (он бывает в словах, связанных анаграмматической связью, полным или неполным) указывает на то, что между словами существует и глубинная связь - на уровне характера, судьбы героев. Герои созданы друг для друга. Причем слово Мастер - короче по своему слоговому составу, и вследствие этого оно звучит более энергично, полновесно, в частности, еще и благодаря тому, что под ударением находится "а". Слово Маргарита – более протяженное, менее энергичное, под ударением находится буква "и", что придает особую нежность, женственность имени героини.

¹ См. об этом: *Ванюков А.И.* "Заглавие и эпиграф в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Филология. - Саратов, 1996. С. 72-78.

² Анаграмма – повторение звуков заданного слова в другом или в других словах. // Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987.

Кроме того, явной отличительной фонетической особенностью имени Маргариты является двойное присутствие в нем звука [р]¹ и тройное присутствие звука [а] - **Маргарита**. По традиционной цветовой классификации этим звукам соответствует *красный* цвет – цвет страсти, обладающий жизнотворящей и в то же время трагической символикой. В отличие от имени героини, в "имени" героя [р] и [а] – единичны (но они присутствуют, что важно подчеркнуть). Как видим, в фоносемантическом плане имя героини является более выраженным, "целеустремленным", цельным. Имя же Мастера в этом смысле является менее "четким", более разнонаправленным, хотя находящийся в нем под ударением звук [а] и финальный звук [р] ("красные" по своей цветовой характеристике) сближают его с именем героини романа. И это еще раз подчеркивает гармоничность, "родство" имен, характеров и судеб *Мастера* и *Маргариты*.

Являясь эквивалентом текста, название заявляет его основные темы и их трагическое решение. Но в данном случае название не отражает полноты содержания текста, оно не тождественно тексту, в котором, помимо *тем любви и творчества*, также центральной является и проблема *добра и зла*. Это побудило автора предпослать тексту не только название, но и эпиграф, который заявляет еще одну тему романа и еще одного, и тоже центрального героя, - *Воладда*. Но о смысле эпиграфа как рамочного элемента текста мы будем говорить позднее, при обращении к образу Сатаны - *Воладда*.

* * *

"Мастер и Маргарита" – это итоговое произведение М.А. Булгакова. Так расценивал свой роман и автор. Елена Сергеевна Булгакова вспоминала: "Умирая, он говорил: "Может быть, это и правильно... Что я мог написать после "Мастера"?"

Булгаков назвал свой роман *фантастическим романом*. Так же обычно определяют его жанр и читатели, поскольку фантастические картины в нем действительно ярки и колоритны. Роман можно также назвать произведением авантюрным, сатирическим, философским.

Но жанровая природа романа сложнее. Это роман уникальный. Исследователи (А.З. Вулис²) определяют его жанр как мениппею, к которой принадлежит, например, роман "Гаргантюа и Пантагрюэль" Франсуа Рабле. В мениппее под смеховой маской скрывается серьезное философское содержание. "Мастер и Маргарита", как и любая мениппея – это двухплановый роман, в нем совмещаются полярные начала: философское и сатирическое, трагическое и фарсовое, фантастическое и реалистическое. Причем не просто совмещаются, а образуют органичное единство.

¹ Например, по классификации Е.И. Замятина "Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром..., звуки Д и Т. – о чем-то душевном, тяжком, о тумане... , с А – связывается широта, даль, океан, марево, размах". Своим восприятием звуков Е. Замятин, как известно, руководствовался в собственной художественной практике и, в частности, в выборе имен для героев романа "Мы" - Д-503 и его возлюбленной I-330. Здесь фоносемантика (то есть смысловое значение звуков) использована в наиболее явном виде // *Замятин Е. Техника художественной прозы* // Литературная учеба. 1988. № 6. С.95.

² Москва, 1966. № 11. С. 127.

Для мениппей¹ характерна также стилистическая разноплановость, смещение и смешение пространственных, временных и психологических планов. И это тоже мы находим в "Мастере и Маргарите": повествование здесь ведется то в ключе сатирическом, то серьезном, сакральном; читатель этого романа оказывается то в современной Москве, то в древнем Ершалаиме, то в ином – трансцендентном измерении.

Такой роман с трудом поддается анализу: трудно выявить тот общий смысл (те смыслы), которые заключает в себе такое противоречивое содержание романа.

Роман "Мастер и Маргарита" имеет важную особенность: это двойной роман, роман в романе (текст в тексте): героем одного романа является Мастер и действие его происходит в современной Москве, героем другого романа (написанного Мастером) является Иешуа Га-Ноцри и действие этого романа происходит в древнем Ершалаиме. Эти романы в романе очень разные, они как будто написаны не одним автором.

Ершалаимские главы – то есть роман о Понтии Пилате, Иешуа Га-Ноцри – написаны чеканной и лаконичной, скупой прозой. Никаких элементов фантастики, гротеска не позволяет себе автор. И это вполне понятно – речь идет о событии всемирно-исторического масштаба – смерти Иешуа. Автор здесь как будто не сочиняет художественный текст, а воссоздает историю, пишет Евангелие – размеренно, строго, торжественно. Эта строгость присутствует уже в самом названии "древней" главы (второй главы романа) – "Понтий Пилат" и в начальных ее (главы) строках:

"В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей походкой ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат..."

Прокуратор дернул щекой и сказал тихо:

- Приведите обвиняемого.

И сейчас же с площадки сада под колонны на балкон двое легионеров ввели и поставили перед креслом прокуратора человека лет двадцати семи. Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, а в углу

¹ По мнению Б.В. Соколова, довольно емкое определение "мениппея" также не исчерпывает всей жанровой уникальности "Мастера и Маргариты", и, утверждает исследователь, "можно с уверенностью сказать, что в булгаковском романе соединились весьма органично едва ли не все существующие в мире жанры и литературные направления", включая, в том числе, и классицизм, поскольку "действие ершалаимских сцен... - романа Мастера о Понтии Пилате происходит в течение одного дня, что удовлетворяет требованиям классицизма". (Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996 С. 307).

Сложность структуры булгаковского текста, "многоликость" его содержания побудили другого исследователя заявить: "Мы не ставим своей задачей ни исчерпывающий анализ мотивных связей в структуре романа, ни сложение этих связей в единую абсолютно-целостную и целостно-определенную концепцию. Решение такой задачи представляется невозможной не только в рамках одного исследования, но и в принципе" (Гаспаров М.Л. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 32).

рта – ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора".

Совсем иначе написаны современные *московские главы* - роман о Мастере. Здесь много фантастики, комизма, гротеска, чертовщины, разряжающих трагическое напряжение. Здесь есть и лирические страницы. Причем нередко лирика и фарс совмещаются в одной ситуации, в пределах одного абзаца, например, в знаменитом начале второй части: *"За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!"* Во всем этом проявляется личность автора-рассказчика, который строит свое повествование в виде фамильярной болтовни с читателем, порой переходящей в сплетню. Это повествование, которое автор называет "правдивейшим", содержит столько слухов и недосказанностей, что скорее свидетельствует о недостоверности этой части романа. См., например, название и начало пятой главы – *"Было дело в Грибоедове"*:

"Дом назывался "Домом Грибоедова" на том основании, что будто некогда им владела тетка писателя – Александра Сергеевича Грибоедова. Ну владела или не владела – мы точно не знаем. Помнится даже, что, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было... Однако дом так называли. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из "Горя от ума" этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это! А важно то, что в настоящее время владел этим домом тот самый МАССОЛИТ, во главе которого стоял несчастный Михаил Александрович Берлиоз до своего появления на Патриарших прудах".

Древняя (античная) и современная (московская) части романа и самостоятельны, отличны друг от друга, и в то же время перекликаются, представляют собой целостное единство, в них представлена история человечества, состояние нравственности за последние две тысячи лет.

В начале христианской эры, две тысячи лет назад, в мир пришел Иешуа Га-Ноцри¹ с учением о добре, но его истину современники не приняли, а Иешуа был приговорен к позорной смертной казни - повешению на столбе. Сама дата - XX век - как бы обязывала подводить итоги жизни человечества в лоне христианства: стал ли мир лучше, стал ли человек умней, добрей, милосердней за это время, изменились ли московские жители внутренне, коль изменились внешние обстоятельства? какие ценности они считают главными в жизни? К тому же в современной Москве в 1920-1930-е годы было объявлено о строительстве нового мира, о создании нового человека. И Булгаков сравнивает в своем романе

¹ Действие античных глав романа происходит во время ветхозаветной пасхи, которую праздновали в память об исходе евреев из рабства египетского. Новозаветная пасха празднуется в первое воскресенье после первого полнолуния после 22 марта – дня весеннего равноденствия, поэтому Пасха бывает между 22 марта и 24 апреля (по старому стилю). В "Мастере и Маргарите" Пасха поздняя. Московские сцены романа приурочены к периоду со среды до субботы Страстной недели 1929 года, то есть с 1-го мая по 4-е, в ночь с 4-го на воскресенье 5-го мая, в ночь на Пасху, свита Воланда покидает Москву. См.: *Соколов Б.В.* Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 309.

человечество современное с тем, каким оно было во времена Иешуа Га-Ноцри. Итог отнюдь не оптимистический, если вспомнить "справку" о жителях Москвы, которую получил Воланд во время представления в Варьете:

"Ну что же, они - люди как люди. Любят деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их".

Роман М.А. Булгакова – это и есть своеобразная "справка" автора о человечестве в условиях советского эксперимента и о человеке вообще, о философско-этических ценностях в этом мире в понимании М. Булгакова.

В "Мастере и Маргарите" евангельский *сюжет* проецируется на современность. И не только сюжет, но и *персонажи*, которые являются своеобразными моделями человеческого поведения, повторяющегося в веках, и это сопоставление двух сюжетов и персонажей древней и современной глав может служить ключом к прочтению романа:

- *Иешуа* – символ нравственной стойкости и человечности, его судьба в античном мире трагична. Трагическим героем современных московских глав является Мастер, и он во многом повторяет крестный путь Иешуа;
- *Левий Матвей* - ученик Иешуа, и ему соответствует в современной части романа "ученик" Мастера Иванушка Бездомный;
- *Иуда* – символ черного предательства. Иуда есть и в современной части романа – это Алоизий Могарыч, написавший донос на Мастера с целью завладеть его квартиркой в подвальчике.

Два романа в романе объединены не только на уровне сюжетном, образном, но и на уровне *символики*. Особенно показателен мотив грозы, завершающий древнюю и современную сюжетные линии.

В ершалаимских главах романа гроза разразилась в момент смерти Иешуа, что соответствует Евангелию от Матфея: "От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого" (27:45):

"Гроза начнется, - арестант повернулся, прищурился на солнце, - позже, к вечеру", "Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Опустилась с неба бездна. Пропал Ершалаим - великий город, как будто не существовал на свете... Все пожрала тьма... Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана".

Смерть Иешуа и эта странная туча, пришедшая со стороны моря, с запада, несомненно связаны: Иешуа везут из Ершалаима к месту казни на запад. В момент же смерти Иешуа обращен лицом к Ершалаиму, то есть на восток. Эта символика традиционна для многих мифологических систем, в том числе и для христианства: запад – сторона захода солнца, связывался со смертью, потусторонним миром, адом; восток – сторона восхода солнца, связывался с жизнью¹, в

¹ См.: Библия, кн. пророка Варуха, гл. 4, стих. 36: "Оглянись, Иерусалим, на восток и посмотри на радость, грядущую к тебе от Бога".

данном случае с воскресением Иешуа, хотя само воскресение в романе и отсутствует. Противостояние добра и зла воплощается в романе и на уровне символики.

Аналогично грозе в древней части романа описывается гроза во второй части, завершающая московские главы. Эта гроза разразилась тогда, когда была завершена земная жизнь Мастера и Маргариты, и она пришла тоже с запада: *"Черная туча поднялась на Западе и до половины отрезала солнце..., накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете. Через небо пробежала одна огненная нитка..."*.

Образ странной тучи в романе получает символическую интерпретацию в Эпилоге – сие Ивана Николаевича Понырева, где говорится о том, что такая туча бывает только во время мировых катастроф. Первая катастрофа – смерть на столбе (именно так в романе) Иешуа две тысячи лет назад, когда в мир пришел человек, открывший людям духовную истину и провозгласивший добро абсолютной ценностью. Современники остались глухи к его учению. Он был казнен. Вторая гроза-катастрофа происходит в Москве в наши дни. Мастер "угадал" правду о событиях в древнем Ершалаиме, об Иешуа, но его роман (а значит, и самого Иешуа) вновь не приняли, Мастер оказался в клинике Стравинского, его смерть трагична. *"Между этими двумя катастрофами заключена двухтысячелетняя история европейско-христианской цивилизации, которая оказалась несостоятельной и обреченной, подлежащей последнему, Страшному Суду... Жертва Иешуа Га-Ноцри оказалась напрасной. Это придает произведению Булгакова характер безысходной трагедии"*¹.

В романе свершился Страшный Суд и над Михаилом Берлиозом, бароном Мейгелем и многими-многими другими. Недаром Воланд говорит в финале: *"Сегодня такая ночь, когда сводятся счеты", "Все обманы исчезли",* - эти слова относятся ко всем персонажам романа, и к тем, кто с Воландом покидает землю.

В финале романа в свите Воланда оказывается шестеро всадников. Двое из них – Мастер и Маргарита. Четыре же всадника, обретшие теперь свой обычный облик, могут быть сопоставимы с четырьмя апокалиптическими всадниками, о которых говорится в Откровении Иоанна Богослова (см. Апокалипсис 6: 2-8). Их появления христианский мир ожидает со страхом и надеждой вот уже двадцать столетий.

Свист Бегемота и Коровьева на Воробьевых горах воспринимается в этом контексте как аналог трубного гласа, который должен возвещать о конце света – Страшном Суде (в таком случае понятно, почему в свите Воланда отсутствует Гелла - она нарушала бы традиционный семиотический евангельский код). Однако необходимо помнить, что Страшный Суд в романе вершит Воланд и его свита, что не может не восприниматься как травестирование сакрального мотива, пародирование священного ожидаемого события.

¹ Лесский Г.А. Триптих М. Булгакова о русской революции: "Белая гвардия", "Записки покойника", "Мастер и Маргарита". - М., 1999. С. 324, 327.

3. *Иешуа Га-Ноцри и Мастер*

"Иешуа высок, но высота его - человеческая по природе своей. Он высок по человеческим меркам. Он человек. В нем нет ничего от Сына Божия".
М.М. Дунаев¹

Иешуа и Мастер, несмотря на то, что по объему занимают немного места в романе, являются центральными героями романа. У них немало общего: один – бродячий философ, не помнящий своих родителей и не имеющий никого на свете; другой – безымянный сотрудник какого-то московского музея, также совершенно одинокий.

Судьбы обоих складываются трагически и этим они обязаны той истине, которая им открыта: для Иешуа – это идея добра; для Мастера – это та правда о событиях двухтысячелетней давности, которую он "угадал" в своем романе.

Иешуа Га-Ноцри. С религиозной точки зрения образ Иешуа Га-Ноцри является отступлением от христианских канонов, и магистр богословия, кандидат филологических наук М. Дунаев об этом пишет: "На древе утраченной истины, утонченного заблуждения созрел и плод под названием "Мастер и Маргарита", с художественным блеском вольно или невольно – исказивший первооснову [Евангелие - В.К.], а в результате вышел роман антихристианский, "евангелие от сатаны", "анти-литургия"². Однако булгаковский Иешуа - это образ художественный, многомерный, оценка и анализ его возможны с различных точек зрения: религиозной, исторической, психологической, этической, философской, эстетической... Принципиальная многомерность подходов порождает множественность точек зрения, порождает споры о сущности этого персонажа романа

Для читателя, впервые открывающего роман, имя этого персонажа является загадкой. Что оно означает? *"Иешуа* (или *Иегошуа*) - это еврейская форма имени *Иисус*, что в переводе означает "Бог мое спасение", или "Спаситель"³. *Га-Ноцри* в соответствии с распространенным толкованием этого слова переводится как "Назарей; назарянин; из Назарета", то есть родного города Иисуса, где прошли его детские годы (родился Иисус, как известно, в Вифлееме). Но, коль выбрана автором нетрадиционная форма именованья персонажа, нетрадиционным с религиозной точки зрения, неканоническим должен быть и сам носитель этого имени. Иешуа – это художественный, неканонический "двойник" Иисуса Христа (Христос в переводе с греческого - "Мессия").

Нетрадиционность образа Иешуа Га-Ноцри в сравнении с евангельским Иисусом Христом очевидна:

¹ Дунаев М. М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита") - См.: <http://www.wco.ru/biblio/books/dunaev1/>.

² Дунаев М. М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита"). - См.: <http://www.wco.ru/biblio/books/dunaev1/>.

³ См.: Христианство. Энциклопедический словарь: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 588.

- Иешуа у Булгакова – *"человек лет двадцати семи"*. Иисусу Христу, как известно, было тридцать три года во время свершения им жертвенного подвига. Относительно даты рождения Иисуса Христа, действительно, существуют расхождения среди самих церковнослужителей: протоиерей Александр Мень, ссылаясь на труды историков, считает, что Христос родился на 6-7 лет раньше его официального рождества, исчисленного в VI веке монахом Дионисием Малым¹. Этот пример показывает, что М. Булгаков, создавая свой *"фантастический роман"* (авторское определение жанра), основывался на реальных исторических фактах;
- булгаковский Иешуа не помнит своих родителей. Мать и официальный отец Иисуса Христа названы во всех Евангелиях;
- Иешуа по крови *"кажется, сириец"*. Еврейское происхождение Иисуса прослежено от Авраама (в Евангелие от Мтф);
- Иешуа имеет одного единственного ученика - Левия Матвея. У Иисуса, как утверждают евангелисты, было двенадцать апостолов;
- Иешуа предан Иудой - каким-то едва знакомым молодым человеком, который, однако, не является учеником Иешуа (как в Евангелии Иуда является учеником Иисуса);
- Иуда у Булгакова убит по приказанию Пилата, который хочет хотя бы этим успокоить свою совесть; евангельский Иуда из Кариота повесился;
- после смерти Иешуа тело его похищает и предает земле Левий Матвей. В Евангелии – Иосиф из Аримафеи, *"ученик Христа, но тайный из страха от иудеев"*;
- изменен характер проповеди евангельского Иисуса, в романе М. Булгакова оставлено лишь одно нравственное положение *"Все люди добрые"*, к этому, однако, христианское учение не сводится;
- оспорено божественное происхождение Евангелий. О записях на пергаменте ученика - Левия Матвея - Иешуа в романе говорит: *"Эти добрые люди... ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной. /.../ Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты Бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал"*;
- не говорится о божественном происхождении Богочеловека и распятия на кресте - искупительной жертве (у Булгакова казнимые *"приговорены... к повешению на столбах!"*).

Иешуа в романе *"Мастер и Маргарита"* - это прежде всего человек, который находит нравственную, психологическую опору в себе самом и в своей истине, которой он остался привержен до конца. Иешуа М. Булгакова совершенен

¹ См.: Мень Александр. Сын человеческий // Волга. 1991. № 7. С.157.

красотой духовной, но не внешней: "... был одет в старенький и разорванный голубой¹ хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта - ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора". Ему не чуждо все человеческое, в том числе он испытывает чувство страха перед кентурионом Марком Крысобоем, ему свойственны робость, застенчивость. Ср. сцену допроса Иешуа Пилатом в романе и в Евангелие от Иоанна и Матфея:

"Марк одною левою рукой, как пустой мешок, вздернул на воздух упавшего, поставил его на ноги и заговорил гнусаво:...

- Римского прокуратора называть – игемон. Других слов не говорить. Смирно стоять. Ты понял меня или ударить тебя?

Арестованный пошатнулся, но совладал с собою, краска вернулась, он перевел дыхание и ответил хрипло:

- Я понял тебя. Не бей меня.

Через минуту он вновь стоял перед прокуратором.

Прозвучал тусклый, больной голос:

- Имя?

- Мое? – торопливо отозвался арестованный, всем своим существом выражая готовность отвечать толково, не вызывать более гнева.

Прокуратор сказал негромко:

- Мое мне известно. Не притворяйся более глупым, чем ты есть. Твое.

- Иешуа, - поспешно ответил арестант.

- Прозвище есть?

- Га-Ноцри.

- Откуда ты родом?

- Из города Гамалы, - ответил арестант, головой показывая, что там, где-то далеко, направо от него, на севере, есть город Гамала.

- Кто ты по крови?

- Я точно не знаю, - живо ответил арестованный, - я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...

- Где ты живешь постоянно?

- У меня нет постоянного жилища, - застенчиво ответил арестант, - я путешествую из города в город...

Пилат заговорил по-гречески:

- Так ты собирался разрушить здание храма и призывал к этому народ?

Тут арестант опять оживился, глаза его перестали выражать испуг, и он заговорил по-гречески:

- Я, доб... - тут же ужас мелькнул в глазах арестанта оттого, что он едва не оговорился, - я, игемон, никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие..."

Ср. этот же эпизод в Евангелие от Иоанна (гл. 18: 33-38), где Иисус пред-

¹ Согласно символике цвета, приводимой в книге П.А. Флоренского "Столп и утверждение Истины", белый цвет "знаменует невинность, радость или простоту", а голубой - "небесное созерцание".

стает совершенно другим, знающим о своем божественном происхождении и имеющим право учить людей и говорить от имени Бога:

"33. Тогда Пилат опять вошел в преторию¹, и призвал Иисуса, и сказал ему: Ты Царь Иудейский?

36. Иисус отвечал: Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители мои подвизались бы за Меня, чтобы я не был предан Иудеям; но ныне Царство мое не отсюда.

37. Пилат сказал Ему: итак, Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь; Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего.

38. Пилат сказал Ему: что есть истина?

Этот же эпизод в Евангелие от Матфея (7:28-29):

"Когда Иисус закончил говорить, народ был поражен Его учением, ибо он учил как имеющий власть, а не как законник".

Булгаковский Иешуа не знает о своем божественном происхождении, он ведет себя как простой смертный. автор в данном случае сосредоточен на человеческой ипостаси Богочеловека, не отвергая и божественного его начала: в финале Иешуа являет собой высшую божественную силу, по поручению которой Левий Матвей предстает с просьбой перед Воляндом о награде Мастера покойным.

М. Булгаков сосредоточен в своем романе на этической проблематике христианского учения и образа Христа, оставляя в стороне проблемы собственно духовные, религиозные: "Главный религиозный постулат – учение о богочеловеке, растерзанном, умершем на кресте и воскресшем – не рассматривается писателем в своем целостном и завершенном виде, дающем новый отсчет человеческой истории. И в этом смысле образ Иешуа, воспринимаемый многими читателями как Христос, но по замыслу Булгакова не тождественный ему, является лишь отвлеченной абстрактной функцией морально-этических представлений человечества. Иешуа – это персонифицированный образ нравственного закона, вступающего в неравную схватку с юридическим правом"².

Иешуа пришел в мир с истиной: человек добр. Добро является абсолютной ценностью. Для Иешуа все люди – добрые (см. фрагмент второй главы "Понтий Пилат"):

"- Не знаешь ли таких, - продолжал Пилат, не сводя глаз с арестанта, - некоего Дисмаса, другого – Гестаса и третьего – Вар-раввана?

- Этих добрых людей я не знаю, - ответил арестант.

- Правда?

- Правда.

- А теперь, скажи мне, что это ты все время употребляешь слова "добрые люди"? Ты всех, что ли, так называешь?

- Всех, - ответил арестант, - злых людей нет на свете.

¹ Претория – жилище и местопребывание Пилата (в его время).

² Вахитова Т.М. Проблема власти в романе "Мастер и Маргарита" // Творчество Михаила Булгакова. – СПб, 1994. С. 84.

- Впервые слышу об этом, - сказал Пилат, усмехнувшись, - но, может быть, я мало знаю жизнь!.. А вот, например, кентурион Марк, его прозвали Крысобоем, - он – добрый?

- Да, - ответил арестант, - он, правда, несчастливый человек. С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств. Интересно бы знать, кто его искалечил?

- Охотно могу сообщить это, - отозвался Пилат, - ибо я был свидетелем этого. Добрые люди бросались на него, как собаки на медведя. Германцы вцепились ему в шею, в руки, в ноги...

- Если бы с ним поговорить, - вдруг мечтательно сказал арестант, - я уверен, что он резко изменился бы..."

Из пяти доказательств бытия Бога - исторического, космологического, телеологического, онтологического и нравственного, приведенных в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона¹ - в романе актуализируется последнее - нравственное, предложенное в свое время немецким философом Иммануилом Кантом. Как мы знаем, третья глава романа М. Булгакова, где сбывается предсказанная странным профессором-иностранцем Воландом смерть М.А. Берлиоза, называется "Седьмое доказательство" - то есть доказательство бытия Бога от Воланда (от противного): коль существует дьявол, то существует и Бог. В ранних редакциях романа (1929-1930 гг.) "доказательство Воланда" называлось шестым, а нравственное доказательство Канта, таким образом, было пятым, в соответствии со словарем Брокгауза и Ефрона. Однако, обратившись к трактату И. Канта "Единственно возможное основание для доказательства бытия Бога", М. Булгаков выяснил, что философ опроверг еще одно, пятое по общему счету, доказательство - логическое. Таким образом, в последней редакции романа доказательство Канта закономерно стало шестым, а доказательство Воланда - седьмым. Отсюда и название третьей главы - "Седьмое доказательство"².

Положение о безусловной и независимой от нашего сознания ценности добра Кантом возведено в ранг доказательства бытия Бога: "Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, - это звезды неба надобной и моральный закон во мне"³ (т.е. красота мира и добрая воля человека). Учение И. Канта о доброй воле, по словам русского философа Владимира Соловьева, заключается в том, что "человек может делать добро помимо и вопреки всяких корыстных соображений, ради самой идеи добра, из одного уважения к долгу или нравственному закону"⁴.

В начале романа в споре М.А. Берлиоза и Иванушки Бездомного с Воландом речь идет о нравственном доказательстве бытия Бога, предложенном Кантом. Берлиоз настаивает, что никакого Иисуса вообще не существовало, и ссы-

¹ Эти 5 доказательств бытия Бога содержатся в статье "Бог" в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (Т. VII) и они были М. Булгакову хорошо известны, использованы в романе, см. аргументы М.А. Берлиоза в споре с Воландом в первой главе романа.

² См.: Соловьев В.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 237.

³ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1965. Т. IV. Ч. 1. С. 499.

⁴ Соловьев В.С. Соч.6 В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 114.

лается на Шиллера и Штрауса (почти дословно повторяя аргументы из словаря Брокгауза и Ефрона): *"Доказательство Канта, - тонко улыбнувшись, возразил образованный редактор, - также неубедительно. И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством"*). И Воланд согласен с М.А. Берлиозом в том, что нравственное доказательство Канта не убедительно, в свое время мессир говорил об этом самому Канту (XVIII век): *"Ведь я говорил ему [Канту – В.К.] тогда за завтраком: "Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут [подчеркнуто мной - В.К.]"*.

И Воланду нельзя отказать в знании человеческой психологии: действительно, и над Иешуа, его правдой ("человек добр") потешались современники, и правда романа Мастера о событиях двухтысячелетней давности также была осмеяна.

Трагедию непонятости Иисуса зримо представляет картина И.Н. Крамского "Хохот" ("Радуйся, царю иудейский!") (1870-1880-е годы). У этого полотна два идейно-художественных центра. Левую часть картины, которая сразу привлекает наше внимание, занимает Иисус Христос в терновом венце, у позорного столба; поза и выражение лица Иисуса полны скорбного достоинства, величия. Он углублен в себя, отрешен, и кажется, что взор его устремлен за пределы пространства картины, перед его мысленным взором - судьба его учения, судьбы человечества. Однако акцент художник делает на другом – на хохочущих, на смеющихся над Иисусом (правая часть картины). Чрезвычайно живописны эти хохочущие, занимающие всю правую часть полотна и противостоящие Христу: сколько превосходства и снисходительной иронии в выражении их лиц, в их вальяжных позах, пренебрежительных жестах! За ними - власть, богатство, практический житейский опыт, и уж они-то знают, какие ценности в этом земном мире являются главными! И лишь находящаяся напротив от них – в левой части полотна, за спиной Христа, одинокая фигура отвернувшегося от зрителей человека (видимо, одного из апостолов) с бессильно опущенными руками и печально склоненной головой, противопоставляет кощунственному хохоту: он один понимает в эту минуту смысл происходящего и масштаб трагических событий.

Но и у позорного столба, в свой последний земной час Иешуа (как и Иисус) остался верен нравственному закону: в ответ на злобные упреки разбойника, ожидающего своей смерти, Иешуа просит своего палача: *"Дай попить и ему"*. (Однако Иешуа не говорит разбойнику, как Иисус Христос: "Нынче же будешь со мною в раю").

Трагедия Иешуа не столько в его бескомпромиссности, сколько в том, что его правда не была востребована. И Иешуа опасается, что его учение о доброй воле будет понято неправильно: *"путаница эта будет продолжаться очень долгое время"*; его именем будут проповедовать ложь; к истине добра будут пытаться приобщать людей огнем и мечом и наконец объявят, что его *"вовсе не существовало на свете"* и *"все рассказы о нем – просто выдумка, самый обык-*

новенный миф".

Истина Иешуа раскрывается в романе как трагическая: она прекрасна, она сверкает подобно драгоценному камню, но она не может быть исторически реализована. Все это приводит к модернизации образа Иешуа-Иисуса, делает образ Иешуа, по словам протоиерея Александра Меня, "весьма далеким от Евангелия"¹. Но в этом и заключалась цель автора романа.

Концепция образа Иешуа в романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" интерпретируется и оценивается исследователями по-разному в зависимости от выбранных критериев:

- одни, как И. Виноградов, понимают образ Иешуа как образ *прежде всего человека*, Бога-человека, принимая и подчеркивая в нем *человеческое земное начало*, и эта мысль представляется справедливой, созвучной роману: "Булгаковский Иешуа – это на редкость точное прочтение основной легенды христианства, прочтение в чем-то гораздо более глубокое и верное, чем евангельские ее изложения... Бог-человек, посетивший землю, должен был быть на ней, конечно, только обычным земным человеком – не просто смертным человеком, но человеком, ничего не знающим о том, что он – сын божий"²;
- другие, в их числе Г.А. Лесскис, утверждают мысль *о глубокой религиозности* автора "Мастера и Маргариты": "В литературе о Булгакове до сих пор распространено в основном представление об атеизме этого писателя, о том, будто религиозные мотивы и темы в его произведениях суть только приемы и средства показать нечто в не совсем обычном ракурсе... Между тем, мы рискуем ничего не понять не только в произведениях Блока, Булгакова, Пастернака о русской революции, если откажем этим авторам в глубокой религиозности"³;
- с точки зрения третьих роман М. Булгакова, наоборот, глубоко антирелигиозен. И О. Запальская, например, утверждает: "позиция Мастера не является христианской, поскольку христианская позиция определяется не признанием реального существования Иисуса и не благоговейным преклонением перед моральной красотой этого образа, но верой в него как в бога, спасителя и искупителя". Мастер угадал то, что произошло две тысячи лет назад. Но с точки зрения верующего человека он угадал не все. Ему открылась истина как историческая и нравственная правда, но не полная истина настоящего христианина. Он не обрел веры. С ней солидарна И. Кириллова, считающая, что булгаковский Иешуа дан в духе Христа из книги Эрнеста Ренана "Жизнь Иисуса" (1863, публ. 1906 г.): "Красивый, юный, опозитизированный, сердобольный, чувствительный, проповедующий "очаровательное богословие любви"... Гибель его вызы-

¹ *Мень А.* Сын человеческий // Волга. 1991. № 7. С. 188.

² *Виноградов И.* Завещание Мастера // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 68.

³ *Лесскис Г.А.* Триптих М. Булгакова о русской революции: "Белая гвардия", "Записки покойника", "Мастер и Маргарита". - М., 1999. С. 218.

вает жалость, печаль, недоумение, но не ужас... Это образ красивой мечты. Однако такой образ доступен. Он не требует исповеди веры. Крестная смерть Христа рассматривается как окончательное событие"¹. И, наконец, еще более категорично формулирует эту мысль М.М. Дунаев: "Для нас произведение "Мастер и Маргарита" - величайший соблазн; ну, а если учесть, что нити от всякого нашего деяния тянутся в мир иной, духовный, то можно предположить, что для бессмертной души Михаила Афанасьевича - это величайшая трагедия"².

Вопрос о допустимости (канонах) изображения Иисуса Христа в литературе и изобразительном искусстве – непростой. Должно ли быть его изображение условным, символическим в духе русской иконописи, или оно должно как можно полнее передавать зримые человеческие черты Богочеловека? Как известно, изображение Христа-Богочеловека в его человеческой ипостаси восторжествовало в эпоху Возрождения и в последующее время, до того времени изображения Иисуса были условно-символическими. Гуманизм эпохи Возрождения антропоцентричен - он ставил в центр мироздания человека, равного Богу. И Иисус для гуманистов - это прекрасный, совершенный человек, что выражалось, в частности, в его внешней плотскости. См., например, картину Рубенса "Снятие с креста", где Иисус настолько человек, настолько материально-телесно ощущим, что для снимающих его с креста эта процедура представляет собой тяжелую физическую работу.

Свое логическое завершение эта линия – сосредоточенность на человеческом в Иисусе – получила в таких картинах, как "*Мертвый Христос*" А. Монтеньи (1500-й год, Милан) и "*Мертвый Христос*" Гольбейна Младшего (1521 год, Базель). На этих полотнах – в соответствии с названием - не распятый Иисус, который должен воскреснуть в третий день по писанию, а просто труп погибшего страшной смертью человека. Воскреснуть такой Христос не может. Кн. Мышкин в "Идиоте" Ф.М. Достоевского замечает, что "от этой картины у иного еще вера может пропасть".

В связи с этим логично предположить, что М.А. Булгаков, родившийся в глубоко религиозной семье, вероятнее всего, не мог об этом не думать, не видеть опасности для христианина очеловечивания Христа, и здесь лежит одна из причин, по которой писатель не приводит своего героя Мастера в финале романа к "свету" (здесь - Раю), так как Мастер не все "угадал" в тех событиях, что происходили две тысячи лет назад.

Мастер. В ранней редакции романа, когда образ был еще не ясен самому М. Булгакову, заглавный герой был назван Фаустом. Это имя было условным, вызвано аналогией с героем гетевской трагедии и лишь постепенно прояснялась концепция образа спутника Маргариты - Мастера.

¹ Кириллова И. Литературное воплощение образа Христа // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 64-65.

² Дунаев М. М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита"). - См.: <http://www.wco.ru/biblio/books/dunaev1/>.

Мастер является трагическим героем, во многом повторяющим путь Иешуа, в современных главах романа. Тринадцатая (!) глава романа, где Мастер впервые появляется перед читателем, названа "Явление героя":

"Иван [Бездомный - В.К.] спустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темно-волосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцать восьми... Тут увидел Иван, что пришедший одет в больничное. На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат.

- Вы - писатель? - с интересом спросил поэт.

- Я - мастер, - он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой "М". Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он - мастер".

Подобно Иешуа, Мастер пришел в мир со своей истиной: это истина о тех событиях, что произошли в древности. М. Булгаков как бы экспериментирует: что произошло бы, если бы в наши дни в мир вновь пришел Богочеловек. Какой была бы его земная судьба? Художественное исследование нравственного состояния современного человечества не позволяет М. Булгакову быть оптимистически настроенным: судьба Иешуа осталась бы прежней. Подтверждение тому - судьба романа Мастера о Богочеловеке.

Мастер, как и в свое время Иешуа, также оказался в конфликтной, драматичной ситуации: власть и господствующая идеология активно противостоят его истине – роману. И Мастер также проходит свой трагический путь в романе.

В имени своего героя - Мастера¹ - М.А. Булгаков подчеркивает главное для него - способность к творчеству, способность быть профессионалом своего писательского дела и не изменять своему таланту. Мастер означает творец, создатель, демиург, художник, а не ремесленник². Булгаковский герой – Мастер, и это сближает его с Творцом - создателем, художником-архитектором, автором целесообразного и гармоничного устройства мира.

Но Мастер, в отличие от Иешуа, оказывается несостоятельным как трагический герой: в нем недостает той духовной силы, которую проявил Иешуа и на допросе у Пилата, и во время смертного часа. В самом названии главы ("Явление героя") заключена трагическая ирония (а не только высокая трагедия), так как герой является в больничном халате, в качестве пациента психиатрической лечебницы, и сам объявляет Ивану Бездомному о своем сумасшествии.

Воланд говорит о Мастере: "Его хорошо отделали". Истерзанный Мастер отказывается от своего романа, от своей истины: *"У меня больше нет никаких*

¹ Л.М. Яновская считает значимым совпадение инициалов М.А. Булгакова и двух начальных букв слова МАстер. - См. *Яновская Л.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 300.

² В 1934 году И. Сталин в телефонном разговоре с Б. Пастернаком спросил его о Мандельштаме, действительно ли тот является серьезным поэтом, *мастером*: "Но ведь он мастер, а? Мастер?" Очевидно, что слова, произнесенные мастером (а не конъюнктурным поэтом), имели для Сталина совсем другую цену – они были более опасными.

мечтаний и вдохновения тоже нет... Ничто меня вокруг не интересует, кроме нее [Маргариты – В.К.] ... Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал... он мне ненавистен, этот роман... Я слишком много испытал из-за него".

Мастер, как и Иешуа, имеет своего антагониста в романе - это М.А. Берлиоз - редактор толстого московского журнала, председатель МАССОЛИТа, духовный пастырь пишущей и читающей паствы. Для Иешуа в античных главах романа антагонистом является Иосиф Каифа, "исполняющий обязанности президента синедриона первосвященник иудейский". Каифа выступает от имени иудейского духовенства как духовный пастырь народа.

Каждый из главных героев - и Иешуа, и Мастер - имеет своего предателя, стимулом для которых является материальная выгода: Иуда из Кириафа получил свои 30 тетрадрахм; Алоизий Могарыч – квартиру Мастера в подвале.

4. Иван Бездомный, ставший Иваном Николаевичем Поньревым

Оба главных героя - и Иешуа, и Мастер - имеют в романе по одному ученику: Иешуа - Левия Матвея, Мастер - Ивана Бездомного. Причем исходное состояние и того и другого ученика было самым неподходящим, непрезентабельным: Левий Матвей был мытарем, то есть сборщиком налогов¹; Бездомный-Поньрев был вначале романа невежественным антирелигиозным поэтом, пишущим поэтические "изделия" на заказ. С ним мы встречаемся в первой главе романа, причем одел его Булгаков довольно пестро, что является отражением внутренней неупорядоченности, отсутствия вкуса, культуры у молодого поэта: это был *"плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке - был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках, "бойкие зеленые глаза"* (по деталям одежды - явно не "иностранец", так как появившийся тут же "иностранец" Воланд был, что подчеркнуто повествователем, *"в заграничных, в цвет костюма, туфлях"*).

Первоначальные варианты имени Ивана Бездомного - Антоша Безродный, Иванушка Попов, Иванушка Безродный².

Став учеником Иешуа, Левий бросил деньги на дорогу, а Бездомный отказался от привилегии быть членом писательского союза. Смысл метаморфозы того и другого очевиден: истина не закрыта для любого, у кого хватает мужества ее искать.

Но как Мастер оказался менее стойким, чем Иешуа, так и ученик Мастера – Иван Бездомный – "слабее" Левия Матвея и не может считаться истинным продолжателем дела своего учителя (как, впрочем, и Левий Матвей). Иван Бездомный не написал продолжения романа об Иешуа, как завещал ему Мастер. Напротив, Бездомный "вылечился" от порчи, напущенной на него преступными гипнотизерами и только "в весеннее праздничное полнолуние" ему открывается

¹ Иудеи упрекали Иисуса за то, что "он друг мытарей и грешников, ест и пьет с ними"; мытарей часто замечали в хищении, насилии, и им даже не позволялось входить в синагоги.

² Чудакова М.О. Архив М.А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя (Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Вып. 37. М., 1976). С. 67.

часть истины Мастера, которую он вновь забывает при пробуждении.

Один из исследователей – П. Палиевский – даже считает Ивана Бездомного главным героем романа: он один остается в этом мире после всех скандальных событий, все, что произошло в романе, привело его к исправлению, к очищению. Эта его эволюция выражена и в семантике имени, в перемене имени: в Эпilogue романа он уже не Иван Бездомный, а профессор-историк Иван Николаевич Поньрев.

Мотив *дома* занимает в произведениях М.А. Булгакова особое место как символ нравственной устойчивости человека, его причастности к культурной традиции, к Дому и Роду (вспомним дом - крепость Турбиных в "Белой гвардии"). Человек, лишенный дома, ощущения дома, лишается очень многого в этом мире. Перемена имени персонажа в данном случае свидетельствует о приобщении к культурным и нравственным истокам.

Купание Ивана Бездомного в Москве-реке у храма Христа Спасителя, где до разрушения храма был гранитный спуск к реке и гранитная купель ("Иордань") в память о крещении Иисуса Христа, – это как бы знак нового рождения персонажа, то есть речь может идти о крещении Бездомного. Но очевидно также, что это купание носит пародийный характер (как и антиобрядовый бал у сатаны в романе) – то есть оно является одновременно и пародией на крещение, устроенное для атеиста Ивана Бездомного нечистой силой¹.

Следствием такого двусмысленного "крещения" является и двусмысленное прозрение Ивана Бездомного – он не написал продолжения романа, он все забыл и только раз в год он ощущает смутную тревогу и беспокойство как напоминание о случившемся: "Ежегодно повторяется с Иваном Поньревым одно и то же... Перед нами – дурная бесконечность, движение по кругу. *"Так, стало быть, этим и кончилось?" – Этим и кончилось, мой ученик..."* С уходом Мастера утрачивается целостность его романа; никто не может не только продолжить его, но даже связно воспроизвести... Мастер уходит из романа вместе со своим словом о мире, другого же слова, ему наследующего, в эпилоге не слышно".²

Образ Ивана Бездомного также укоренен в литературе 1920-х годов: по мнению исследователей, прототипом его является известный поэт-атеист 1920-х годов Демьян Бедный (автор "поэмы"-пасквиля "Как четырнадцатая дивизия в Рай вошла", оскорбляющей религиозные чувства верующих). В двадцатые годы были распространены такие псевдонимы среди поэтов, как Бедный, Безыменский, Голодный и т.д. в противовес аристократическим фамилиям ушедшей буржуазной эпохи и как знак разрыва с "ненавистным" прошлым: предполагалось, что новый мир должен строиться заново и надо отречься от всего, что отягощает человека. Как писал поэт В. Луговской:

Хочу позабыть свое имя и званье,

¹ См.: Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Сб. статей / Сост. А. Нинов. - М., 1988. С. 299.

² Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. - 2-е изд. М., 1988. С. 464.

На номер, на литер, на кличку сменять.

Эта идея безымянности, стремление стать одним из многих, воспевание массы в ущерб личности было поставлено, как мы знаем, в центр романа Е. Замятина "Мы". Отказ от опыта предшествующих поколений, по Булгакову, безусловно является гибельным и к пониманию этой мысли приводит в финале своего романа Иванушку Бездомного М.А. Булгаков.

5. Эпиграф к роману. Необычный дьявол

Как это ни покажется на первый взгляд неожиданным, образ Воланда в романе М. Булгакова также является в чем-то, и очень важным, автобиографичным. В свое время И. Гете признавался, что не только "неудовлетворенные стремления главного героя [Фауста - В.К.], но также издевательство и горькая ирония Мефистофеля составляет часть его собственного существа"¹. Безусловно, Воланд с его скепсисом, иронией, склонностью к театральности - это также часть "собственного существа" автора романа "Мастер и Маргарита". Ирония и скепсис писателя проявились уже в ранних его сатирических произведениях, в романе "Белая гвардия", а страсть М. Булгакова к импровизации, театральности общеизвестна, она зародилась в детские годы, со сценой была связана вся жизнь писателя. Перефразируя М. Цветаеву, можно сказать, что актера далеко заводит дар лицедейства, и даже такое сакральное событие, как смерть, которую Булгаков в 1939 году, по словам Елены Сергеевны Булгаковой, почувствовал, в его импровизации не выглядела ужасной: в последний год жизни часто в узком кругу друзей "он начинал говорить о своей предстоящей смерти. Причем говорил до того в комических, юмористических тонах, что первая хохотала я. А за мной и все, потому что удержаться нельзя было. Он показывал это вовсе не как трагедию, а подчеркивал все смешное, что может сопутствовать такому моменту."² "Собственное существо" М. Булгакова придавало то обаяние (как это ни странно и даже кошунственно звучит) его герою - Воланду, которое ощущают читатели романа. Кроме того, мы помним слова М.А. Булгакова из его Письма к правительству СССР: "*Я - мистический писатель*".

* * *

Образ дьявола в романе М.А. Булгакова не является воплощением безобразного ни в этическом, ни в эстетическом плане, как, например, Люцифер в "Божественной комедии" Данте³. Воланд – от немецкого Faland – *черт*. Это слово встречается в "Фаусте" Гете. Булгаков дает свое авторское, новое имя

¹ Гете И.В. Стихотворения. Страдания юного Вертера. Фауст. М., 1997. С. 760.

² Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 305.

³ **Люцифер** у Данте - это ВОПЛОЩЕНИЕ зла и эстетического безобразия: он наполовину вмерз в лед, оброс шерстью, у него 6 крыльев, у него 3 лица (красный - олицетворение гнева, черный - олицетворение зависти, бело-желтый - бессилие) и в каждой кровавой пасти казнится по предателю (Иуда, Брут, Кассий. Предательство Христа и императора - самый страшный грех в представлении Данте, в то время поборника императорской власти). Люцифер - озлобленный, но послушный исполнитель свыше начертанных казней для соблазненных им людей. 3 лица Люцифера - это пародия на небесную Троицу, в которой сосредоточена вселенская любовь, могущество и доброта.

дьяволу, и сам образ дьявола в романе - оригинальный, сложный: в нем сочетается и трагическое, и театрально-игровое, карнавальное начало.

В его внешности, однако, сохранен традиционный отличительный признак дьявола - глаза разного цвета: *"правый глаз черный, левый почему-то зеленый"*, в другом месте - *"правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, а левый - пустой и черный, вроде как узкое угольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней"*. Это намеренное двойное подчеркивание различного цвета глаз предстает как пародия на сложившуюся традицию. У булгаковского Воланда, сверх того, не только глаза разного цвета, но еще и (игра, фантазия автора романа) коронки по обеим сторонам - из различных материалов, *"ни на какую ногу не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой - золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду - лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет.... Брови черные, но одна выше другой. Словом - иностранец..."*

В критической литературе о романе существуют различные, порой весьма оригинальные, интерпретации этого образа:

- в восприятии А.З. Вулиса, например, образ Воланда ассоциируется с реальным историческим лицом - И.В. Сталиным: такой же могущественный и окруженный ореолом таинственности¹. Причем исследователь подчеркивает: *"Не персонально Сталин, а неотвратимая угроза, жестокий (но мотивированный!) гнев небес - вот что такое Воланд... Прототип привлечен на сценическую площадку ради роли чисто посреднической"*².

- по мнению еще одного исследователя - А. Баркова, образ Воланда восходит к другой исторической личности - В.И. Ленину: Воланд затрудняется дать ответ на вопрос о том, немец ли он по национальности? (В Ленине, аргументирует булгаковед, текла кровь и немецкая, и русская, и калмыцкая). По свидетельству очевидцев странных событий в романе, зубы у Воланда то ли из золота, то ли из платины, то ли из обоих материалов вместе. Здесь якобы подразумевается орден Ленина, с 1934 года его изготавливали из золота, а с 1936 года барельеф стали чеканить из платины. И наконец, Воланд – это сочетание величия и скромности, это высший справедливый судья, как и В.И. Ленин³.

Версии литературоведов-интерпретаторов о прототипах того или иного литературного персонажа могут быть более или менее обоснованными, они могут быть более или менее далеки от текста (или близки к нему), но, конечно, для уяснения идейно-художественного содержания персонажа важен прежде всего сам художественный текст, его внутренняя логика. Что же касается про-

¹ Вулис А.З. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита". М., 1991. С. 86 и след.

² Вулис А.З. Указ раб. С. 88.

³ См.: Барков А. О чем говорят парадоксы // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 68; См. также о В.И. Ленине как "одном из ... многочисленных" прототипов Воланда: Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 258-259.

тотипов Воланда, обратим внимание читателя на слова М.А. Булгакова, который подчеркивал в письме С. Ермолинскому: *"У Воланда никаких прототипов нет, очень прошу тебя, имей это в виду"*¹.

Название "Мастер и Маргарита" уже в самом начале заявляет темы творчества и любви - центральные темы в романе. Но эти темы далеко не исчерпывают многослойного философского содержание произведения. М.А. Булгакову понадобился еще и эпиграф, чтобы ВВЕСТИ в текст философскую проблематику - тему противостояния добра и зла, а также ЗАЯВИТЬ еще одного главного героя - Воланда.

Эпиграф к роману, появившийся в 1938 году, взят из трагедии И.В. Гете "Фауст":

*...Так кто ж ты, наконец?
- Я – часть той силы, Что вечно
хочет зла И вечно совершает благо.
Гете. "Фауст"*

Эпиграф предопределяет универсальный жанр, жанровую структуру романа М. Булгакова, его философско-этическую проблематику, трагическое звучание. См. вывод А.И. Ванюкова о функции эпиграфа в романе: "Булгаковский эпиграф из "Фауста" Гете заключает в себе ориентацию на оригинальное двухчастное произведение, свободно сочетающее в себе землю и небо, день и ночь (Вальпургиева ночь), поле и кабинет, винный погребок и кухню ведьмы, девичью комнату и тюрьму, императорский дворец и древнюю Спарту, Фауста и Мефистофеля, Маргариту и Елену, телесное и духовное, театральное и мистическое, реальное и символическое. Таким образом, эпиграф к "Мастеру и Маргарите" М. Булгакова представляет собой в свернутом виде романский пролог..."² Роман М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" - это также, как и "Фауст" Гете, двухчастное произведение, свободно сочетающее в себе различные эпохи (античную и современную), землю и небо, мир реальный и трансцендентный, сцены трагические и комические, фарсовые и возвышенно-лирические, также грандиозно архитектурно-композиционное здание романа и оригинальна его философская концепция.

Но что значат в эпиграфе слова *"вечно хочет зла и вечно совершает благо"*? Одно из объяснений может заключаться в том, что по христианской эсхатологии в борьбе добра и зла конечный исход предопределен: добро, несмотря на многочисленные козни Сатаны, восторжествует, ср. строки Вл. Соловьева:

*"Бессильно зло, мы вечны; с нами Бог"
("Еммануил")
"Не властью внешнею, а правдою святою
Князь века осужден и все его дела"
("Ночь на рождество")*

¹ См.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова .. С. 462.

² Ванюков А.И. Заглавие и эпиграф в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Филология. Саратов, 1996. С. 76.

Кроме того, дьявол в русской литературе и изобразительном искусстве рубежа XIX-XX веков изображается как мятущийся, страдающий, трагический персонаж, например, "Демон" М. Врубеля или Дьявол в стихотворении З. Гиппиус "Божья тварь":

*За Дьявола Тебя молю,
Господь! И он – Твое создание.
Я Дьявола за то люблю,
Что вижу в нем – мое страданье.
Борясь и мучаясь, он сеть
Свою заботливо сплетает...
И не могу я не жалеть
Того, кто, как и я, - страдает.
Когда восстанет наша плоть
В Твоем суде, для воздаянья,
О, отпусти ему, Господь,
Его безумство – за страданье.*

Наверное, причиной того факта, что в русской литературе и искусстве не был создан образ дьявола, равный или хотя бы отдаленно напоминающий дантовского Люцифера, является знаменитая русская "всемирная отзывчивость", сострадательность. Ею объясняется и то, что "в истории православия не было инквизиции и христианское отношение к человеку проявилось и в отношении к Злому Духу"¹.

Глубоко трагическим также является сатана как евангельский персонаж в концепции религиозного мыслителя С.Н. Булгакова: "Здесь выражена и зависть, и ненависть, все его христорство, но все это, под своим отрицательным коэффициентом, имеет положительное содержание: отвергнутую, поруганную, но глубоко затаенную, непобедимую любовь к Нему, которая ждет своего урочного часа, вернее века, последнего в веке веков... Тогда покорится и "князь мира сего" не внешним насилием, но внутренним покорением. Это может свершиться через раскаяние сатаны в своем сатанизме"². Сложный и многозначный образ булгаковского Воланда, если говорить о христианской эсхатологии, вполне допускает такую возможность, поскольку за внешним противостоянием его Иешуа ясно ощущается загадка, недоговоренность, нечто внутренне близкое той божественной силе, которой он на поверхности антагонистичен. Воланд в романе – и традиционный дьявол-искуситель, и в то же время – символ возмездия, справедливости. Это образ и трагический, и пародийный, "игровой", как и весь роман в целом. Образу булгаковского Воланда – элегантного европейского джентльмена – свойственны обаяние и шарм, и это дало основание М. Дунаеву написать: "Воланд здесь – безусловный гарант справедливости, творец добра, праведный судия для людей, чем и привлекает к себе горя-

¹ Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр / Сб. науч. трудов. - Петрозаводск, 1994. С. 11.

² Булгаков С.Н.. Труды о Троичности. М., 2001. С.290.

чее сочувствие читателя. Воланд – самый обаятельный персонаж романа, гораздо более симпатичный, нежели малохольный Иешуа"¹.

Мотив зеркала в романе "Мастер и Маргарита". Мотив зеркала - один из ключевых и часто повторяющихся в романе. Зеркало есть везде, где появляется или исчезает свита Воланда или же происходят необъяснимые с точки зрения обыденной логики события².

С помощью зеркала нечистая сила проникает в реальный мир из "пятого измерения", как, например, появилась она на Патриарших прудах в самом начале романа: роль зеркала в данном случае выполняет водная поверхность (самое древнее "зеркало"). В старину вся округа была заболочена, называлась Козьим болотом. В XVII веке здесь была слобода (не резиденция) принадлежащая патриарху Филарету. Пруды были очищены и получили название Патриарших.

С помощью зеркала Воланд и его свита проникает в квартиру Степы Лиходеева:

"Тут Степа повернулся от аппарата и в зеркале, помещавшемся в передней, давно не вытираемом ленивой Груней, отчетливо увидел какого-то странного субъекта - длинного, как жердь, и в пенсне (ах, если бы здесь был Иван Николаевич! Он узнал бы этого субъекта сразу). А тот отразился и тотчас пропал. Степа в тревоге поглубже заглянул в переднюю, и вторично его качнуло, ибо в зеркале прошел здоровенный черный кот и также пропал". А вскоре после этого "прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком".

Если же зеркала нет в помещении, то он оказывается закрытым для ведьм, чертей и т.п. Например, при описании кабинета финдиректора Римского автор подчеркивает, что зеркала в нем не было (не было и печки или камина с трубой): *"Убранство кабинета, помимо письменного стола, заключалось в пачке старых афиш, висевших на стене, маленьком столике с графином воды, в четырех креслах и подставке в углу, на которой стоял запыленный давний макет какого-то обзрения. Ну, само собой разумеется, что кроме того была в кабинете небольших размеров потасканная, облупленная несгораемая касса".* В результате Гелла пытается проникнуть в комнату через окно:

"Та заспешила, всунула рыжую голову в форточку, вытянула сколько могла руку, ногтями начала царапать нижний шпингалет и потрясать раму. Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью. Наконец зеленые пальцы мертвой обхватили головку шпингалета, повернули ее, и рама стала открываться. Римский слабо вскрикнул, прислонился к стене и портфель выставил вперед, как щит. Он понимал, что

¹ Дунаев М. М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита". - См.: <http://www.wco.ru/biblio/books/dunaev1/>.

² См.: Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Сб. статей / Сост. А. Нинов. - М., 1988. С. 292-294.

пришла его гибель".

Зеркало появляется в ключевых эпизодах романа: в ожидании вечера Маргарита весь день проводит перед зеркалом; смерть Мастера и Маргариты сопровождается разбитое, изломанное отражение солнца в стеклах домов; пожар в "нехорошей квартире" и разгром Торгсина также связаны с разбитыми зеркалами: *"Зазвенели и посыпались стекла в выходных зеркальных дверях", "треснуло звездами зеркало на камине"*.

Человечество в романе. Роль массовых сцен. Внимание читателей прежде всего привлекают центральные персонажи романа: Мастер, Маргарита, Иешуа, Воланд, Пилат, Берлиоз, Бездомный. Это естественно.

Но булгаковский роман густо населен, и, кроме главных героев, его пространство заполняют сотни названных (имеющих имя) и безымянных персонажей, которых мы иногда вроде бы не замечаем, настолько они мастерски введены в текст, но без которых роман был бы неполон. По подсчетам исследователей, всего в романе 506 персонажей, 156 из их наделены именами собственными. Все вместе они создают обобщенный портрет человечества в его историческом движении: от начальной точки (прихода в мир Богочеловека две тысячи лет назад) до современности - булгаковской Москвы. Да, появилось после выхода романа в свет такое понятие - булгаковская Москва, и оно подразумевает не только определенную часть столицы с ее "романной" топографией, но и людские типы, для нее характерные.

Какими же видим мы москвичей в романе М.А. Булгакова?

Булгаков никогда не был излишне оптимистично настроенным в отношении нравственного прогресса человечества, и это придало определенный скепсис и его роману: писатель свидетельствует, что за две тысячи лет своего развития в лоне христианства (и романного времени) человечество мало изменилось. Две симметрично расположенные массовые сцены - в древней и современной частях романа - придают этой мысли особую наглядность.

В первой части романа - в древнем Ершалаиме - Иешуа приговорен к "повешению на столбе", предстоит мучительная казнь, казнь-пытка, которая, однако, привлекла множество любопытных, жадных до зрелищ людей: за повозкой с осужденными, за палачами и солдатами *"шло около двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище, к этим любопытным ... присоединились теперь любопытные богомольцы"*.

Разоблачению "московского народонаселения", то есть раскрытию его внутренней сути, очищенной от флера показных приличий и условностей, посвящена двенадцатая глава *"Черная магия и ее разоблачение"*. В ней, как мы помним, речь идет о скандальном представлении в Варьете, вызвавшем не меньший интерес, чем в свое время казнь Иешуа в древнем Ершалаиме: *"в два ряда летилась многотысячная очередь, хвост которой находился на Кудринской площади. В голове этой очереди стояло примерно два десятка хорошо известных в театральной Москве барышников..., к десяти часам утра очередь"*

жаждущих билетов [на представление в Варьете - В.К.] до того взбухла", что являла собою "змею длиною в километр". Современному человечеству свойственна та же жажда зрелищ, наслаждений, что и две тысячи лет назад.

Воланд прибыл в новую Москву за справкой о состоянии "московского народонаселения" и шире - всего современного человечества. Причем его, "конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая... - Аппаратура! – подсказал клетчатый..., сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?"

В свое время, мы помним, Базаров, герой романа И.С. Тургенева "Отцы и дети", требовал: "Исправьте общество, и болезней не будет". И вот общество в новой Москве "исправлено", стало "другим", но достаточно ли этого для того, чтобы и человек стал другим?

Вывод Воланда нам известен: человеческая природа не может так быстро переменится: *"они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было...человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота... Ну, легкомысленны...ну, что ж, и милосердие иногда стучится в их сердца...обыкновенные люди... квартирный вопрос только испортил их"*. Визит Воланда, как и гениальный роман Мастера, угадавшего события двухтысячелетней давности, ничего не смогли изменить в современной Москве. Все осталось по-прежнему.

Словом, можем мы заключить после прочтения романа, социальный эксперимент по созданию нового человека не удался. Та же мысль, но в острой памфлетной форме заключена в знаменитых сатирических повестях М. А. Булгакова – "Дьяволиада", "Роковые яйца", "Собачье сердце". В этом еще раз проявляется известная позиция М. Булгакова, противопоставлявшего эволюционный путь развития революционному.

6. За что наказан М.А. Берлиоз? Композитор Берлиоз и М.А. Берлиоз

*"По вере вашей да будет вам".
- Евангелие от Матфея, гл. 9: 29*

Фантастика и реальность (традиционное для романа сочетание) соединяются в описании смерти М.А. Берлиоза, председателя МАССОЛИТа:

"Трамвай накрыл Берлиоза, и под решетку патриаршей аллеи выбросило на бульжный откос круглый темный предмет. Скатившись с этого откоса, он запрыгал по бульжникам Бронной.

Это была отрезанная голова Берлиоза".

Сцена, конечно, ужасна, выписана натуралистически подробно. Но странно: эта жуткая сама по себе сцена не вызывает ощущения ужаса у читателя. Мало того, в ее ритмизованном повествовании, перечислительной интонации эпитетов (*круглый темный предмет*) нет никакого волнения, а содержится бесстрастное удостоверение случившегося: именно это и должно было произойти. Авторская отстраненность от несчастного Берлиоза выражена и во

внешне бесстрастной, но с едва скрываемым злорадством, интонации, и в подборе негативной в данном контексте лексики: голова (!) названа "круглым темным предметом", который "запрыгал по булыжникам". В итоговой финальной фразе процитированного описания - "Это была отрезанная голова Берлиоза", начатой с красной строки и представляющей собой, по сути, целый абзац с его законченностью мысли, звучит не удивление, не сочувствие, а спокойная, эпическая констатация факта, даже удовлетворение: каждое слово в ней произносится отдельно, четко, весомо.

У этого события, как мы помним, есть продолжение: из черепа Берлиоза Воланд пьет на балу кровь-вино предателя барона Мейгеля и произносит свой многозначительный диалог:

- Михаил Александрович, - негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. - Все сбылось, не правда ли? - продолжал Воланд, глядя в глаза головы. - Голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это - факт. А факт - самая упрямая вещь в мире... Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по вере его. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!

За что же так жестоко поплатился именно председатель МАССОЛИТа, а не рядовые литературные критики, поэты и писатели - члены МАССОЛИТа в романе?

Дело в том, что Берлиоз был не просто атеистом (вопрос о том, во что верить - каждый решает для себя сам и это сугубо личный вопрос), но воинствующим теоретиком атеизма, материалистического догматизма, ответственным за помыслы и реальные поступки других, - тех, кто поступал сообразно его теории, его наставлениям. В частности, за Иванушку Бездомного, которого председатель МАССОЛИТа наставлял на "путь истинный".

Вспомним спор Берлиоза и Бездомного с Воландом о Боге, о кантовском нравственном доказательстве бытия Бога, где М. Берлиоз говорит: "Доказательство Канта, - тонко улыбнувшись, возразил образованный редактор, - тоже неубедительно. И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством". Вместо аргументов здесь – начетнические ссылки, типично демагогические приемы полемики. Далее Иван Бездомный "совершенно неожиданно бухнул": "Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!". Но все дело в том, что "бухнул" Бездомный не неожиданно, он развил – на другом, примитивном уровне – логику своего учителя М.А. Берлиоза, мастера наклеивать ярлыки и упрощать понятия.

С Берлиоза особый авторский спрос потому, что он не обычный рядовой критик, как Латунский и другие, а руководитель МАССОЛИТа, несущий моральную ответственность за тех, кто в это массовое литературное объединение входил – за наивных Иванов Бездомных, все понимающих Латунских, Лавровичей и др. Под его руководством литература становилась школой догматизма и конъюнктуры, школой упрощенчества многообразного, сложного мира.

М.А. Берлиоз, как и профессор Ф.Ф. Преображенский в повести "Собачье сердце", стоит у истоков действий других, таких, как Шариков, и на нем лежит ответственность особая.

Участь М.А. Берлиоза трагична, но заслуженна, ибо в романе последовательно проводится евангельское "каждому будет дано по вере его" или, как в случае с М.А. Берлиозом: "каждому по неверию его".

Любопытен вопрос о *прототипах* М.А. Берлиоза: были ли они? Загадочна и "музыкальная" фамилия председателя МАССОЛИТа: почему *Берлиоз* и связана ли как-нибудь его фамилия с именем композитора Гектора Берлиоза?

Образ М.А. Берлиоза, по мнению литературоведов и историков литературы, тесно связан с литературной действительностью 1920-30-х годов. В качестве прототипов называют поэта-атеиста А. Безыменского, редактора журнала "На литературном посту" Леопольда Авербаха, причастного к драматичным судьбам многих талантливых писателей того времени.

В качестве прототипа называют также Демьяна Бедного, который напечатал в 1925 году печально знаменитую пародию на Евангелие "Новый Завет без изъяна Евангелиста Демьяна". Памфлет (издевательский и пошлый пасквиль, по сути) был написан в грубой, недостойной форме. Эта поэма была напечатана в журнале "Безбожник" (1925 г., № 3) и в газете "Правда" (апрель-май). В журнале "Безбожник" был изображен и сам Бедный: в очках, в нимбе святого, на груди пятиконечная звезда, в руке длинное перо и с неба слетает к нему голубь. Свой "Новый завет..." Бедный начинал словами: "Введение, которое многих приведет в обалдение..." Распятие Христа изображено следующим образом:

*Даже разбойники сораспятые,
римлян враги заклые,
корили Иисуса, в его божество не веря:
"Жалкая ты тетеря!"*

Вывод "Евангелия" Бедного был в духе вульгарных атеистических статей 1920-х годов:

*Точное суждение о Новом Завете:
Иисуса Христа никогда не было на свете.
Так что некому было умирать и воскресать,
Не о ком было Евангелия писать.*

Из-за развязности и вульгарности "Нового Завета..." Д. Бедного номера "Правды", где была напечатана поэма, были запрещены в Англии к продаже.

Необходимо сказать, что и тогда не все были согласны с Ефимом Алексеевичем Придворовым (Д. Бедным), с его грубой агиткой. Ответом Сергея Есе-

нина¹ было "Послание к евангелисту Демьяну", в котором были строки:

*Не знаю я, Демьян, - в Евангелье твоём
Я не нашел правдивого ответа.
В нём много бойких слов, ох, как их много в нём,
Но слова нет, достойного поэта...
Христос, сын плотника, когда-то был казнен.
Пусть это миф, но все ж, когда прохожий
Спросил Его – "Кто ты?" – ему ответил Он:
"Сын человеческий", - а не сказал: "Сын Божий".
Пусть миф Христос, как мифом был Сократ,
И не было Его в стране Пилата,
Так что ж из этого? Не надобно подряд
Плевать на все, что в человеке свято!...
Хватило б у тебя величья до конца,
В последний час, по их примеру, тоже
Благословить весь мир, под тернием венца,
И о бессмертии учить на смертном ложе?
Но ты свершил двойной тяжёлый грех:
Своим дешевым балаганным вздором
Ты осквернил поэтов вольный цех,
И малый свой талант покрыл позором...*

В связи с фамилией Берлиоза возникают разнонаправленные ассоциации. В частности, интересными и оправданными с точки зрения художественной логики романа представляются **музыкальные аллюзии**². Вспомним сцену в клинике профессора Стравинского:

- Вы Берлиоза знаете? – спросил Иван многозначительно.

- Это... композитор?

Иван расстроился.

- Какой там композитор? Ах да, да нет! Композитор – это однофамилец Миши Берлиоза."

В центре у Булгакова – противопоставление двух "однофамильцев". В чем его смысл?

Французский композитор Гектор Берлиоз (1803-1869) вошел в историю искусства как "мистический композитор", автор сцен из "Фауста", ораториальной трилогии "Детство Христа", оперы-оратории "Осуждение Фауста", "Фантастической симфонии". Теофиль Готье в "Истории романтизма" о Берлиозе писал: "Никто не питал к искусству более абсолютной преданности, не посвятил ему столь полно жизнь... Его вера не терпела никаких покушений и даже в самые печальные дни, несмотря на равнодушие, несмотря на издевательство, не-

¹ См.: Лацис А. Ищем неизвестного поэта // Книжное обозрение. 1990. № 39. 28 сентября.

² См. об этом подробнее: Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Сб. статей / Сост. А. Нинов. - М., 1988. С. 300-302.

смотря на бедность, ему никогда не приходила в голову мысль купить славу вульгарной мелодией... Вопреки всему он остался верен своему пониманию искусства. И если можно еще спорить, был ли он великим гением, никто не посмеет отрицать, что он обладал великим характером".

Полной ему противоположностью является (и тут Иван Бездомный прав) М.А. Берлиоз - председатель МАССОЛИТа. Михаил Берлиоз в романе Булгакова – это человек, для которого важны не призвание, не талант, а личная выгода, чины, положение, награды. Этот Берлиоз, прав Иван Бездомный, "некомпозитор", он купил себе славу "вульгарной мелодией".

М.А. Берлиоз и писатели - члены МАССОЛИТа изображены в романе М. Булгакова резко сатирически. Вспомним описание "бала", напоминающего бал Сатаны, в ресторане Дома Грибоедова. Сколько иронии в описании внешности пляшущих массолитовцев, какими несуразными, дисгармоничными именами награждает автор этих механических кукол:

...и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда.

Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жуколов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках. Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова, кажется, режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку, плясали виднейшие представители поэтического подразделения МАССОЛИТа, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк, плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платье.

Имена выразительнейшие. Булгаков не дает развернутых характеристик (в них нет необходимости) своим пляшущим персонажам и их "творчеству", но и без того ясно, что "стихи", например, "представителя поэтического подразделения" (пляшут всем поэтическим подразделением) Адельфины Буздяк - такие же жуткие, неблагозвучные, претенциозные, как и ее имя и фамилия: "благородное" имя и дикая в фонетическом отношении фамилия порождают комический, сатирический эффект.

Резко сатирически изображены в романе писатель Петраков-Суховой с супругой, с удивлением и возмущением наблюдающие, сколько внимания уделяет шеф ресторана в Доме Грибоедова Арчибальд Арчибальдович странной парочке - Коровьеву и Бегемоту (как мы знаем, уже устроившим пожар на Садовой и разгромившим Торгсин):

"Обедающий за соседним столиком беллетрист Петраков-Суховой с супругой, доедающей свиной эскалоп, со свойственной всем писателям наблюдательностью заметил ухаживания Арчибальда Арчибальдовича и очень и очень удивлялся. А супруга его, очень почтенная дама, просто даже приревновала... к Коровьеву и даже ложечкой постучала... - и что ж это, дескать, нас задерживают... пора и мороженое подавать! В чем дело?"

Характеристика этого персонажа также заключена в его фамилии: он, как ветер Суховой, может менять направление в зависимости от обстоятельств, и его беллетристика такая же все иссушающая, лишенная живого дыхания жизни, как и этот несущий гибель ветер.

Безжалостен Булгаков и к писательским женам - к супруге Петракова-Суховой, *"доедающей свиной эскалоп"*. Причастие настоящего времени *"доедающий"* делает этот процесс бесконечным во времени, как бы постоянным, отличительным отталкивающим свойством персонажа, о котором идет речь. Выбранное Булгаковым в данном случае определение относится вроде бы только к эскалопу (*свиной эскалоп*), но срабатывает принцип семантического заражения, в результате чего негативную окраску приобретает весь процитированный фрагмент, в том числе и супруга Петракова-Суховой с ее сосредоточенностью на плотско-телесной, материально-физической, а не духовной, стороне жизни.

7. Понтий Пилат: "преступление", "наказание", "прощение"

"Вставная повесть о Пилате у Булгакова... представляет собой апокриф, весьма далекий от Евангелия. Главной задачей писателя было изобразить человека, "умывающего руки", который тем самым предает себя".
А. Мень¹

Понтий Пилат² - реальная историческая личность. Прокуратором Иудеи Понтий Пилат был в 26-36 гг. н. э. "Булгаковский Понтий Пилат сильно облагорожен по сравнению с прототипом, поэтому его взяточничество и стремление к наживе спрятанный в подтекст. Известно, что именно из-за непомерных поборов с населения Пилат и был смещен в конце концов со своего поста"³.

По средневековой германской легенде прокуратор был сыном короля-звездочета Ата и дочери мельника Пилы, живших в прирейнской Германии. Однажды Ат, находясь в походе, узнал по звездам, что зачатый им тотчас ребенок станет могущественным и знаменитым. Королю привели дочь мельника Пилу. Пилат получил имя от сложения их имен. Прозвище Золотое Копье прокуратор получил, очевидно, за меткий глаз и за любовь к золоту.

Посмертная судьба Пилата связана еще с одной легендой. В статье "Пилат" энциклопедии Брокгауза и Ефрона с судьбой пятого прокуратора Иудеи связывалось название одноименной горы в Швейцарских Альпах, где *"он будто*

¹ Мень А. Сын Человеческий // Волга. 1991. № 7. С. 188.

² См. об этом подробнее: Соколов Б.В. "Булгаковская энциклопедия". М., 1996. С. 382-387.

³ Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 387.

бы и доселе появляется в великую пятницу и умывает себе руки, тщетно стараясь очистить себя от соучастия в ужасном преступлении".

Повествование о Пилате восходит к евангельскому рассказу (см. Евангелие от Матфея, глава 27: 19) о предупреждении Пилата его женой, которая советует мужу не причинять зла виденному ею во сне праведнику, иначе ему, Пилату, придется пострадать за свои неосторожные действия. Символично, что болезнь прокуратора гемикрания (мигрень) усиливалась из-за розового масла - масла розы: красная роза – символ крестных мук и последующего воскресения Христа¹.

Мотив колебаний, страха Пилата, прямой угрозы ему со стороны иудеев - жителей ненавидимого прокуратором города Ершалаима - также содержится в некоторых Евангелиях, - в Евангелии от Иоанна, см. главу 19:

6. Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: распни, распни Его! Пилат говорит им: возьмите Его вы и распните, ибо я не нахожу в Нем вины.

7. Иудеи отвечали ему: мы имеем закон, и по закону нашему Он должен умереть, потому что сделал Себя Сыном Божиим.

8. Пилат, услышав это слово, больше убоялся...

12. С этого времени Пилат искал отпустить Его. Иудеи же кричали: если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю....

15. Но они закричали: возьми, возьми, распни Его! Пилат говорит им: Царя ли вашего распну? Первосвященники отвечали: нет у нас царя кроме кесаря.

16. Тогда наконец он предал Его им на распятие [подчеркнуто мной - В.К.].

М. Булгаков в своем романе разворачивает, по сути, глубинный евангельский сюжет сомнений, страха и, в конце концов, предательства Пилатом Иисуса. Речь уже в Евангелие от Иоанна идет именно о предательстве, поскольку Понтий "не находил в Нем [Иисусе] вины" и "искал отпустить его".

Понтий Пилат в изображении М.А. Булгакова – персонаж сложный, драматичный. Иешуа в романе проповедует: "Всякая власть является насилем над людьми...настанет время, когда не будет власти ни кесаря, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть". Из-за боязни доноса, боязни погубить карьеру Пилат утверждает приговор, и Иешуа казнят. Он совершает зло под давлением обстоятельств, которым не смог противостоять, а затем всю свою жизнь и далее - в течение "двенадцати тысяч лун" - раскаивается в этом. Символичны цвета одежды (см. вторую главу) Пилата: он вышел "в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого" "в белом плаще с кровавым подбоем". Само сочетание белого (цвет чистоты и невинности) и кроваво-красного цвета уже воспринимается как трагическое предзнаменование.

¹ См. пламенеющую мистическую розу в 3-й части – "Рай" - "Божественной комедии" Данте, на лепестках которой находятся души праведников и Богоматери.

Но прокуратор¹ пытается хотя бы частично искупить свою вину перед невинным бродячим философом. По приказу Понтия Пилата страдания Иешуа были сокращены: его пронзают копьем. По тайному приказу прокуратора убивают Иуду.

По просьбе Мастера и Маргариты Понтий Пилат в последней главе романа получает освобождение и прощение и вместе с Иешуа он, беседуя, уходит по лунной дороге. Идея прощения и милосердия, связанная с образом Пилата - одна из центральных в романе "Мастер и Маргарита", и она завершает последнюю - 32-ю главу романа: *"Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат [выделено мной - В.К.]"*.

8. Почему Мастер не заслужил света?

Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай - тупик; это ...вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос².

И. Бродский³

В 29-й главе романа "Мастер и Маргарита" Левий Матвей, посланник высшей божественной силы, предстает перед Воландом с просьбой:

"Он [Иешуа] прочитал сочинение Мастера ... и просит тебя, чтобы взял с собою Мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?"

- Мне ничего не трудно сделать, - ответил Воланд, - и тебе это хорошо известно... - Он помолчал и добавил: - А что же вы не берете его к себе, в свет?"

- Он не заслужил света, он заслужил покой, - печальным голосом проговорил Левий".

Этот диалог вызывает у читателей романа целый ряд вопросов: почему Мастер не заслужил света? Если Мастер "заслужил покой", почему Левий сообщает об этом "печальным голосом"? Почему Иешуа обращается с этой просьбой к Воланду, ведь Иешуа всемогущ? Куда должен взять с собою Мастера Воланд и разве может награда, о которой просит Иешуа, проходить по "ведомству" его антагониста? Как оценить в свете этой награды-наказания судьбу Мастера? Что значит "покой" и как он соотносится со "светом" и "тьмой" в ро-

¹ Образ Понтия Пилата у М.А. Булгакова оригинален, отличен от своего евангельского "прототипа", а также от других его литературных версий. Ср. интерпретацию этого образа в рассказе французского писателя Анатоля Франса "Прокуратор Иудеи" (1891), где Понтий Пилат - главный герой - абсолютно не помнит ни самого Иисуса Христа, ни его казни.

² Хронос - олицетворение времени; одно из начал мира наравне с Зевсом и Землей; порождениями Хроноса были огонь, воздух, вода... // Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. - М., 2003.

³ Бродский И. Послесловие к "Котловану" А. Платонова. - http://www.lib.ru/BRODSKIJ/br_platonov.txt

мане М. Булгакова?

Как видим, процитированный диалог носит концептуальный характер, однако его концептуальность требует расшифровки (интерпретации).

Описание "света" (то есть Рая), которого не удостоен Мастер, по сути, остается за рамками текста романа, и это дает основание думать, что в данном произведении подразумевается "свет" в его традиционном религиозном содержании: "Христос был свет истинный" – говорится в Евангелие от Иоанна (1,9). А. Белый, поэт и теоретик символизма, в статье "Священные цвета" так трактует символику *света* в отличие от его частного проявления – *цвета*: "Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы". Свет отличается от цвета полностью заключенных в него цветов... Цвет есть свет, в том или ином отношении ограниченный тьмой... Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему "Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы"¹.

Тьма соответственно символизирует богоборческие, сатанинские силы, о чем писал, в частности, и психолог Л.С. Выготский: "Что такое чистый черный свет? Это предел, переход за грань, провал в потустороннее"².

Как известно, классическое художественное воплощение эта символика получила в "Божественной комедии" Данте. Третья часть комедии посвящена описанию "Рая". В самом его центре Данте видит ослепительную Точку, "лившую такой острый свет, что вынести нет мочи". Ее составляют три огненных равновеликих круга, символизирующих Божественную Троицу. Данте не представлял себе жилища Бога в виде какого-либо конкретного чувственного образа, потому и поместил в девятом небе эту излучающую свет, любовь и жизнь Точку.

На некоторые из причин, по которым Мастер "не заслужил света", в разное время обращали внимание Л. Яновская, В. Лакшин, М. Чудакова, Н. Утехин, О. Запальская, В. Котельников и другие исследователи, предлагая ответы чаще этического, религиозно-этического плана. Очевидно, что спектр ответов должен быть расширен и они должны вытекать из анализа разных уровней, "зон" романа. При этом необходимо помнить, что "Мастер и Маргарита" – фантазмагорический, мистический, "обманный" роман – служит зыбкой почвой для любых рациональных построений. В нем одно может опровергаться другим, а это другое, в свою очередь, опровергаться третьим. И тем не менее...

Мастер не заслужил света потому, что это противоречило бы:

- *христианским канонам ("зона героев романа");*
- *философской концепции мира в романе ("зона автора");*
- *жанровой природе романа ("зона жанра");*
- *эстетическим реалиям XX века ("зона эпохи, времени и места написания и прочтения романа").*

¹ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 201.

² Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 460.

Разумеется, такое разделение условно и диктуется прежде всего задачей данного очерка.

Прежде всего обратимся к причинам религиозно-этическим, христианским. Они находятся в "зоне героев", вытекают из романских судеб героев, как если бы те жили "сами по себе", по своей воле, а не по авторской. И такой подход самый распространенный.

С *христианской* точки зрения Мастер не заслужил света, поскольку и за смертным порогом оставался слишком земным. Он не преодолел в себе человеческого, телесного начала. Это выразилось, в частности, в том, что он оглядывается назад, на свою земную грешную любовь – Маргариту, он хотел бы с нею делить свою будущую неземную жизнь. Классический прецедент в мировой литературе известен: Данте в "Божественной комедии" тем, кто был предан земной любви, отказал в свете, поместил в Ад или в Чистилище. Напомню, что во втором круге Дантова Ада – Парис, соблаздивший Елену Прекрасную и увезший ее от законного супруга, и несчастные Франческа да Римини и Паоло, "погубленные жаждой наслаждений", и многие, многие другие. Этот и подобные сюжеты в различных их вариациях восходят, в частности, к библейской притче о Лотовой жене, оглянувшейся назад, на город, гибнущий в огне, и превратившейся в соляной столп. По христианским представлениям земные заботы, печали и радости не должны отягощать покидающего грешную землю. Ситуация в романе, по сути, повторяет библейскую: Мастер также "оглядывается" на свое прошлое. Но Булгаков распорядился судьбой своего героя иначе: он если и не оправдывает Мастера полностью, дистанцируясь от него, то безусловно сочувствует ему.

По христианским представлениям истинный верующий, жаждущий спасения, должен отказаться от всего земного, тем более его не должна тяготить земная грешная любовь. Земные узы родства христианство ставит ниже уз духовных. См. Евангелие от Луки: Иисус говорил с народом, когда "пришла к нему мать и братья его, и не смогли подойти к нему по причине народа. И дали знать ему: Мать и братья твои стоят вне, желая видеть тебя. Он сказал им в ответ: Мать моя и братья мои суть слушающие слово Божие и исполняющие его" (Лк, 8:19-21).

Мастера можно упрекнуть в унынии, капитуляции. Да, Мастер устал, он до конца испил чашу страданий, мы далеки от мысли осуждать его. Но уныние, отчаяние также греховны, и не только по христианским канонам. Мастер отказывается от угаданной им в его романе истины, он признается: *"У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет...ничто меня вокруг не интересует, кроме нее [Маргариты] ... Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал... Он мне ненавистен, этот роман... Я слишком много испытал из-за него"*. Сожжение романа – это своего рода самоубийство - творческое. Можно предположить, что Воланд потому и появился в Москве, что уничтожение романа послужило как бы апелляцией к нему, к силам зла. Воланд – повелитель теней,

а "тень" романа, сожженный роман теперь проходит по его ведомству.

Перечень грехов Мастера, при желании, можно было бы продолжить, если бы можно было утверждать, что он осознавал себя частицей христианской системы мира. Но верил ли Мастер, стремился ли он, как герой поэмы Данте, к благостному свету? Роман не дает оснований для утвердительного ответа. Система ценностей Мастера – иная. Насколько она универсальна – это другой вопрос, не менее важный для романа Булгакова.

Эта причина – отсутствие веры и стремления к свету – важнейшая, и она связана, в частности, с концепцией образа Иешуа в романе. Хотя автор не отказывается от божественной ипостаси Иешуа, он [Иешуа] предстает перед читателем прежде всего нравственно прекрасным человеком, незаслуженно пострадавшим. В романе нет воскресения Иешуа, он и не похож на того, кто должен воскреснуть. Мастер "угадал" то, что произошло две тысячи лет назад, когда в мир пришел Иешуа, но с точки зрения верующего человека он угадал не все. Ему открылась истина как историческая правда, как притягательный в нравственном отношении образ Иешуа, но не полная истина подлинного христианина.

Жизнеописание Иешуа, данное Мастером, представляет собой художественное воплощение доказательства бытия Бога, данное Кантом – *нравственного* доказательства, или "идеи нравственного возмездия", как она изложена, в частности, в словарной статье "Богъ" в энциклопедии Брокгауза и Ефрона: "Соединение добродетели со счастьем не зависит от нас самих, и опыт показывает, что в этой жизни добродетель не вознаграждается заслуженным счастьем. Есть другое - нравственное существо, которое и может, и хочет сделать это, то есть наградить добродетель достойным ее счастьем. Такое существо и есть единый Бог". Здесь содержится сюжет романа Мастера об Иешуа. Но с христианской точки зрения роман построен не на самодостаточном основании, поэтому сам Иешуа наградить Мастера не может ни светом, ни, тем более, покоем.

Сказанного уже достаточно, чтобы отказать Мастеру в "свете". Но все же причины религиозно-этического порядка носят ограниченный характер и не могут быть признаны исчерпывающими. Христианские критики называют роман Булгакова еретическим, но только с религиозными требованиями к роману подходить, разумеется, неправомерно.

"Свет" (Рай) как награда пострадавшему, уставшему Мастеру не соответствовал бы и *художественно-философской* концепции романа и был бы односторонним решением проблемы добра и зла, света и тьмы, был бы упрощением диалектики их связи в романе. Эта диалектика заключается в том, что добро и зло не могут существовать порознь. Не случайно Левий Матвей отказывается спорить с Воландом, спрашивающим: "*Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получают 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? Ты глуп.*"

- Я не буду с тобой спорить, старый софист, - ответил Левий Матвей".

Очевидно, что каких-либо контраргументов, "указаний" на этот счет того, кем был послан Левий, верный "раб" (фанатик), не имел, их и не может быть в романе Булгакова. "Быть может, высказывает предположение один из исследователей, существует "глубинное единство и таинственная связь Иешуа-Иисуса и Воланда-Сатаны"¹. В чем она выражается?

Как известно, христианская церковь исповедует единобожие, где дьявол занимает подчиненное положение². Очевидно, что взаимоотношения Иешуа и Воланда нетрадиционные, они, скорее, партнерские. Модель мира в романе, несмотря на ее намеренную незавершенность, "открытость", может быть с большим основанием охарактеризована как дуалистическая. Она напоминает еретическое учение Оригена, выдвинувшего идею о примирении (а не поражении) Дьявола с Богом в конце всемирной истории, а также учение альбигойцев, манихеев и т.д., утверждавших, что земля (в отличие от неба) неподвластна Богу, а находится в ведении Дьявола. Интересно, что в ранних редакциях романа в соответствии с христианской традиционной космологией Воланд получал "распоряжение" от Иешуа относительно судьбы Мастера. "Разве вам могут велеть?" – удивленно спрашивал Воланд Мастер, зная о его могуществе³.

В окончательном варианте романа, с одной стороны, как бы проводится граница между владениями Иешуа и Воланда, а с другой – явно ощущается их единство противоположностей. В дуалистических мифах сформировалось противопоставление добра и зла как полярных начал, но очевидно также, что эти понятия могут существовать лишь относительно друг друга. В романе это косвенным образом подтверждается и символикой треугольника Воланда, которая трактуется булгаковедами неоднозначно. Так, Л.М. Яновская видит в треугольнике начальную букву слова "Дьявол"⁴. И.Ф. Бэлза считает, что речь идет о божественном треугольнике: "Достаточно хорошо известно, что треугольник, изображавшийся на царских вратах и на порталах храмов, всегда был символическим изображением "Всевидающего ока" – иными словами, первой ипостаси Троицы"⁵. Вручение Воланду божественного треугольника есть, таким образом, подтверждение его могущества, всеведения, как и Иешуа⁶.

Здесь необходимо уточнение. Известно, что "Святая Христова церковь допускает изображение Пресвятой Троицы фигурой равностороннего треугольника, обращенного вершиною вверх. По Откровению диавол возомнил о себе,

¹ Гаврюшин Н. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. – М., 1991. – № 8. – С. 78.

² В средневековых мистериях Иисус Христос спускался в Ад и побеждал силы зла во главе с Сатаной. Этот сюжет не являлся каноническим евангельским сюжетом, но он и не отвергался Церковью.

³ Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Вопросы литературы. – М., 1976. – № 1. – С. 240.

⁴ Яновская Л. Треугольник Воланда (Главы из книги) // Октябрь. – М., 1991. – № 5. – С. 195.

⁵ Бэлза И. Генеалогия "Мастера и Маргариты" // Контекст. – М., 1978. – С. 192.

⁶ Ср. Немцев В.И.: "И треугольник, и золото, как и свет, нисходящий с небес, - все это символы божества. Таким образом противоречивый "дух зла" как бы приравнен в рамках произведения к высшей инстанции романа – автору-творцу. А по христианской терминологии Воланд можно было б по праву назвать "духом святым". – Немцев В.И. Михаил Булгаков: Становление романиста. С. 123.

что он подобен Всевышнему (Ис., XIV, 14). Кабалистическая тетраграмма, или масонская печать, посему и изображает диавола тоже равносторонним треугольником, равным первому, но только обращенным вершиною вниз, а не вверх, обозначая тем самым полную противоположность Сатаны Богу, не без свидетельства о том, что Божий противник низвергнут с неба"¹. Конечно, в романе не говорится, как именно расположен "бриллиантовый треугольник" на портсигаре Воланда, а затем "алмазный треугольник" на крышке его золотых часов, - это было бы прямой подсказкой читателю. Но именно в связи с принятой символикой (причем безотносительно к масонству) имеет смысл фиксировать внимание читателя на треугольнике Воланда. Вместе с тем, полярная устремленность вершин обоих треугольников (Троицы и Дьявола) в романе предстает как их тяготение друг к другу, невозможность существовать порознь.

В булгаковском романе Воланд оказывается даже значимее, чем Иешуа, по крайней мере в художественном отношении, на что исследователи уже не раз обращали внимание. Булгаковский Воланд не просто Дьявол, с существованием которого Иешуа вынужден временно мириться, но он необходимый, равноправный элемент модели мира². Странный же "покой" в романе Булгакова – это своего рода "соглашение", попытка не противопоставлять "свет" и "тьму" в трансцендентном мире, как и в реальном земном.

Устроить судьбу Мастера и Маргариты просит Иешуа, но об этом же "догадался" и Воланд. "Примириет" их творческий подвиг Мастера, пусть и непоследовательный, примиряет человеческая земная любовь – "настоящая, вечная, верная". И в этом смысле название романа имеет философско-этический подтекст: оно утверждает любовь в качестве высшей ценности. Булгаков говорил о себе, что он – "мистический" писатель. Наверное все же, мистический – внешне, но внутренне, судя по дорогим ему идеям, – он насквозь земной писатель.

И конечно, высшей ценностью для автора романа является творчество. При решении судьбы Мастера любовь и творчество уравнивали на чаше весов отсутствие веры. Понадобилось компромиссное решение – наградить-наказать Мастера "покоем". В этом решении прочитывается одобрение высшей земной правды – правды творчества и любви. Но опять же надо сказать, что это одобрение в финале оборачивается своей неожиданной стороной.

Мы помним, что о покое-награде Левий Матвей сообщает "печальным голосом". О. Запальская, оценивая судьбу Мастера как религиозный читатель романа, утверждает, что "покой" – это не награда, это беда Мастера, который отказался сделать выбор между добром и злом, светом и тьмой"³. Отсюда и печаль Левия Матвея.

¹ *Антихрист в России* // Приложение к журналу "Гонец". – Саратов, 1993. – С. 29.

² М. Дунаев заключает еще категоричнее: "Иешуа и Воланд – не что иное, как две своеобразные ипостаси Христа? Да, в романе "Мастер и Маргарита" Воланд и Иешуа – это персонификация булгаковского осмысления двух сущностных начал, определивших земной путь Христа. Что это – своеобразная тень манихейства?" - Дунаев М. М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита". - См.: <http://www.wco.ru/biblio/books/dunaev1/>

³ Запальская О. Выбор и покой // Выбор. – М., 1988. - № 3. – С. 360

"Свет" (горный покой, Рай) как награда Мастера был бы немотивированным не только с религиозно-этической, философско-концептуальной точек зрения. Такое завершение вряд ли возможно в рамках *уникального жанра*, в котором написан роман - в рамках мениппеи (жанра одновременно философского и сатирического). "Мастер и Маргарита" – роман трагический и в то же время фарсовый, лирический, автобиографический. В нем ощущается ирония по отношению к главному герою, это роман философский и в то же время сатирико-бытовой, в нем сочетаются сакральное и смеховое начала, гротескно-фантастическое и неопровержимо-реалистическое. Примеры приводить было бы излишне – они у читателя в памяти.

В романе лирическая, доверительная атмосфера настолько захватывает (нам важны "современные главы"), что возникает эффект повествования от первого лица. Конечно, Булгаков и его герой не тождественны друг другу, автор порой иронизирует над своим героем, и тем не менее исповедальность, автобиографичность романа при явной ироничности (самоироничности) вне сомнения. В таком романе каноническое житийное завершение сюжета представляется очень мало вероятным.

Думаю, Л.М. Яновская очень верно чувствует тон и логику булгаковского романа, когда говорит о невозможности для Булгакова повторить финал "Божественной комедии" Данте и "Фауста" Гете: это "невозможно, - пишет она, - в мироощущении XX века. Наградить райским сиянием автобиографического героя? И вы, дорогой читатель, сохранили бы эту проникновенную доверчивость к писателю, так искренне рассказавшему все – о себе, о творчестве, о справедливости?"¹ Речь идет не столько о мироощущении человека XX века вообще, оно эклектично, сколько о том, как это мироощущение, в том числе с его эклектичностью, отразилось в романе М. Булгакова – истинном романе своего времени, хотя, разумеется, и не только своего.

Кроме "зоны героев", "зоны автора", "зоны жанра", есть еще "зона эпохи" – новые *эстетические реалии нового времени*. В XX веке идея достигнутого счастья, остановившегося времени, счастья-награды не бесспорна, - имеется в виду умонастроение эпохи.

Роман М. Булгакова создан в соответствии с известной тенденцией в искусстве XX века – секуляризацией евангельских мотивов и образов, "демистификацией" культуры, тенденцией, берущей свое начало в ренессансную эпоху. Это касается в первую очередь Иисуса Христа – в новое время на первом плане оказываются "поиски реалистических мотивировок его бытия"². Роман "Мастер и Маргарита" иногда называют "Евангелием от Воланда", и это действительно "Евангелие" XX века – каждая эпоха создает свое евангелие. Образ булгаковского Иешуа часто сближают с Иисусом Ренана, поскольку оба автора сосредоточены на человеческом, нравственно-этическом содержании образов. И это

¹ Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983. – С. С. 313.

² Немцу А.Е. Новый Завет и мировая литература. – Черновцы, 1993. – С. 8.

сопоставление имеет свое основание. Но тогда к роману М. Булгакова тоже относятся слова религиозного философа С.Н. Булгакова, который с раздражением отметил в книге "Жизнь Иисуса" "развеселый, разухабистый скептицизм Ренана с эстетически-религиозным гарниром и с бульварным романом вместо Евангелия"¹.

Роман М. Булгакова создан в эпоху, для которой, по словам С.Н. Булгакова, характерно разделение, разлад церковной жизни и жизни культурной, и контекст этой эпохи несомненно оказал влияние на автора "Мастера и Маргариты", еще большее влияние он оказывает на восприятие этого романа читателями.

Необходимо также отметить, что финал булгаковского романа определен не только внутренней логикой самого произведения, но и логикой развития творчества писателя в целом. Талант М. Булгакова – это талант по преимуществу сатирический, иронический, "земной". Еще по выходе "Белой гвардии" Г. Адамович писал о характерной особенности таланта начинающего писателя – о "суховатой и довольно грустной усмешке"², с которой Булгаков представляет читателю панораму человеческой жизни. Эта усмешка, скептицизм Булгакова чувствуется и в его последнем романе – в решении посмертной судьбы главного героя, заслужившего "покой", но не "свет". Однако "покой" в булгаковском романе ставит новые проблемы для читателя и исследователя романа.

9. "Покой", "свобода", "бездна" в финале романа

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

А. Пушкин

Я ищу свободы и покоя.

М. Лермонтов

Покой нам только снится...

А. Блок

Особый интерес, что вполне понятно, читателей и литературоведов вызывает финал романа - последний абзац 32-й главы, в котором слова "свобода" и "бездна" являются очень значимыми, они как бы подводят итог всему роману:

"Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпустил на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат".

Но какую все-таки "награду" получает Мастер - "покой" (о чем говорилось ранее), или "свободу", или "безвозвратно" уходит в некую "бездну"? И как

¹ Булгаков С.Н. Церковь и культура // Христианский социализм / Булгаков С.Н. Споры о судьбах России. – Новосибирск, 1991. – С. 70.

² Адамович Г. "Дни Турбиных" М. Булгакова // Литературное обозрение. – М., 1991. - № 5. – С. 42.

соотносятся между собой все эти понятия в финале романа? Здесь важны и самостоятельные лексические значения этих слов, и сопутствующие им эмоциональные коннотации (оттенки чувств), и те значения, которые эти слова обретают именно в этом тексте - то есть контекстные значения.

Исследователь творчества М. Булгакова А.З. Вулис основывает свой анализ финала романа "Мастер и Маргарита" на вычленении "опорных смысловых единиц"¹ произведения - ключевых слов, доминирующих в данной части текста и во многом определяющих его смысловое и эмоциональное содержание. Такой опорной смысловой единице в процитированном выше фрагменте исследователь считает слово "*свобода*". Очевидно, что, в свою очередь, выбор того или иного слова в качестве "опорного" обуславливается не только его собственно лексическим значением, но и многими факторами системного характера (т.е. существующими в образной системе всего произведения). И связь слова и текста здесь, естественно, двусторонняя. Попробуем "перепроверить", учитывая сложный, мениппейный характер романа, насколько правомерен выбор исследователем (А.З. Вулисом) в качестве опорного слова *свобода* в финале заключительной главы романа "Мастер и Маргарита".

Но прежде попытаемся уточнить, что же может означать "покой" как награда Мастеру в финале романа.

Мы закрываем последнюю главу последнего романа М.А. Булгакова с ощущением восторжествовавшей высшей справедливости: все счета сведены и оплачены, каждому воздано по вере его. Мастер, хотя и не удостоен света, но награжден покоем, и эта награда воспринимается как единственно возможная для многострадального художника.

На первый взгляд все, что мы узнаем об обещанном Мастеру покое, выглядит заманчиво и, как говорит Маргарита, «выдуманно» Воландом действительно замечательно. Вспомним сцену отравления Мастера и Маргариты:

«А, понимаю, - сказал мастер, озираясь, - вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя! Теперь я понял вас.

- Ах, помилуйте, - ответил Азазелло, - вас ли я слышу? (обратим внимание на снисходительную, розыгрышную интонацию - В.К.). Ведь ваша подруга называет вас мастером, ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы?

Великий Воланд! - стала вторить ему Маргарита, - Великий Воланд! Он выдумал гораздо лучше, чем я. Но только роман, роман, - кричала она мастеру, - роман возьми с собою, куда бы ты ни летел.

- Не надо, - отвечал мастер, - я помню его наизусть.

- Но ты ни слова... ни слова из него не забудешь? - спрашивала Маргарита...

- Не беспокойся! Я теперь ничего и никогда не забуду, - ответил тот (подчеркнуто мной - В.К.)».

Обратим внимание на употребление видовых форм глаголов «спрашива-

¹ См.: Вулис А.З. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». - М., 1991. С.108 и след.

ла» (несов. вид) и «ответил» (сов. вид), передающих сомнения Маргариты и, напротив, уверенность Мастера. На чем основана эта уверенность и подтвердится ли она впоследствии?

Вспомним, какие замечательные картины в трансцендентном мире рисует Воланд Мастеру: "...о, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером... Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят..."

Мы хорошо помним и слова Маргариты, обращенные к ее измученному возлюбленному уже в преддверии покоя: "Смотри, вон твой вечный дом, который тебе дали в награду... Я знаю, что вечером придут к тебе те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи... ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро... Беречь твой сон буду я..."

Покой¹ в «Мастере и Маргарите» осмыслен в духе романтической поэзии, как состояние некоего летаргического сна-бытия. Пожалуй, ближе всего ему покой М.Ю. Лермонтова из стихотворения "Выхожу один я на дорогу":

Я хочу свободы и покоя...

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,

Про любовь мне сладкий голос пел,

Надо мной, чтоб вечно зеленея,

Темный дуб склонялся и шумел.

В ближайший литературный контекст должен также войти Лимб из "Божественной комедии" Данте. Картины – описание Лимба и покоя у Данте и у Булгакова во многом совпадают: совпадает родник-ручей, зеленый луг, сад, виноград, уединенный замок – вечный дом... В Лимбе Данте находятся высочайшие из античных поэтов, чья слава "угодна богу": Гомер, Гораций, Овидий и др. Основным критерий для помещения в Лимб, по Данте – масштаб, значительность личности. Лимб представляет собой первый круг ада, в нем находятся те, кто не был крещен, но не грешил.

Вслед за своими предшественниками – Данте и Лермонтовым – Булгаков обращается к теме бытия после смерти, причем Булгакова интересует судьба художника, творческой личности. Мы воспринимаем покой Булгакова как идеальное, единственно достойное художника местопребывание в неземном пространстве.

Вначале может показаться, что М.А. Булгаков безусловно, всерьез и окончательно, завершает свой роман желанными для главного героя (и для ав-

¹ Ряд исследователей (Зеркалов А. Воланд, Мефистофель и другие; Абрагам П. Павел Флоренский и Михаил Булгаков) выводят идею покоя из трудов П.А. Флоренского. По Флоренскому, в загробном мире нет ада в его лубочном виде, но после телесной смерти все души помещаются в единое место, где каждая очищается самостоятельно и в меру совести.

тора) *покоем*¹ и *свободой*, реализуя, хотя бы за пределами земной жизни, право художника на особое, творческое счастье. Именно так чаще всего расценивают покой Мастера читатели и критики, например: «Покой, обретенный Мастером, - это награда, в чем-то более ценная, чем свет», потому что Воланд «не собирается лишать своего подопечного способности мыслить и творить»; «Лишь в потустороннем мире он находит условия для творческого покоя, которого был лишен на земле» (Б.В. Соколов); И.Ф. Бэлза также положительно оценивает идею покоя: "в том подвальчике, куда Мастера и Маргариту вернул Воланд, они не могли бы уже жить, ибо "память мастера, беспокойная, исколотая память" не позволила бы автору "романа о Пилате" продолжать писательский труд"²; «Но нужно ли, размышляя о неполноте обещанной Мастеру награды, искать, в чем неполон подвиг Мастера, невольно подменяя заслугу воображаемой виной и рассматривая награду как наказание? Мастер получает у своего автора награду, а не упрек. И награда эта связана с тем главным, что он сделал в своей жизни - с его романом» (Л.М. Яновская)³.

Г.А. Лесскис отказывается видеть в "покое" концептуальный смысл, расценивая его просто как "художественный образ": "Представление о "покое" в христианстве давно связано с представлением о смерти (вспомним "Упокой, Господи душу..."; "Со святыми упокой..."; у Пушкина: "В сиянии и в радостном покое, // У трона вечного Творца..."). Перед нами художественный образ, а не философская теза, и "покой" здесь понимается как неполнота посмертного бытия души - и более ничего"⁴.

В то же время существует и противоположная - негативная - оценка посмертной судьбы Мастера: "покой Мастера – это не просто уход от жизненных бурь усталого человека, но реализация внутреннего состояния "вне выбора", это беда, наказание за отказ сделать выбор между добром и злом, светом и тьмой (О. Запальская)⁵, покой в романе М. Булгакова - это «тонкое и остронаправленное отрицание... христианского покоя» с его религиозно-метафизическим содержанием, то есть покоя горнего, божественного⁶.

Появление различных истолкований романа, особенно его финала, пра-

¹ "Покой" для Булгакова – очень важный мотив, об этом свидетельствуют и его письма, и его произведения: "Сквозной мотив всего творчества Булгакова, - пишет М.О. Чудакова, - покой бессмертия как конечная цель бытия". Например, эпитафией к пьесе М. Булгакова "Бег" стали строки В.А. Жуковского ("Певец во стане русских воинов"): "Бессмертье – тихий, светлый брег, // Наш путь – к нему стремленье, // Покойся, кто свой кончил бег!"

² Бэлза И.Ф. Генеалогия "Мастера...". С. 203.

³ Булгаков М. Мастер и Маргарита. - М., 1989. С. 557; Л.М. Яновская. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983. С. 311.

⁴ Лесскис Г.А. Триптих М. Булгакова о русской революции: "Белая гвардия", "Записки покойника", "Мастер и Маргарита". - М., 1999. С. 381.

⁵ Запальская О. Выбор и покой // Выбор. 1988. № 3. С. 360. На вопрос: Почему Мастер не заслужил света? О. Запальская отвечает: потому что «позиция Мастера не является христианской, поскольку христианская позиция определяется не признанием реального существования Иисуса и не благоговейным преклонением перед моральной красотой этого образа, но верой в него как в бога, спасителя и исповителя». С. 353

⁶ Котельников В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С.34..

вомерно и даже неизбежно, поскольку и сам роман Булгакова дает к тому повод, и, что не менее важно, исходные позиции самих толкователей разные. И все же представляется, что ближе к истине утверждение на первый взгляд неожиданное: «покой» в романе не является наградой - воплощенной мечтой, он - наваждение, мистификация, и разговор о нем должен вестись в плане осмысления его скептико-иронической, игровой природы. В спектре интерпретаций булгаковского покоя более соответствующим романной логике является мысль В.В. Химич: " автор "с горечью разыгрывает в событиях судьбы Мастера парность значения слова "покой", где творческий покой - синоним "тайной свободы", заменяется покоем внешним, образ которого, подсвеченный скептической авторской иронией, возникает в словах Маргариты, утешающей Мастера"¹.

Вернемся к финалу романа - последнему абзацу 32-й главы - логическому завершению романа. Он многое проясняет в посмертной судьбе Мастера. В самом конце 32-й главы, после слов Маргариты об ожидающем ее и Мастера приюте-покое вступает автор - всезнающий автор-повествователь, голос которого явно и не случайно выделен:

"Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я.

Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпустил на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат (выделено мной - В.К.)».

От выбора ключевого слова здесь и уяснения его контекстного значения зависит интерпретация всего романа. В соответствии с распространенной трактовкой финала романа "опорной смысловой единицей" здесь признается слово «свобода» (А.З. Вулис)², обладающее для русского читателя особым притягательным смыслом.

И все же в интонационном, эмоциональном, логическом плане "свобода" уступает другому слову - "потухать" ("память стала потухать"). С психологической точки зрения большую значимость приобретает информация, находящаяся в начале или в конце строки, предложения, именно на находящееся в конце фразы слово "потухать" падает логическое ударение, именно оно является доминантой. "Свобода" здесь обусловлена здесь утратой памяти и теряет, таким образом, существенную часть своего положительного значения, обретая горько-иронический, трагический смысл: свобода оказывается возможной лишь в потустороннем мире. Это и не земная желанная свобода, и не умиротворяющая

¹ Химич В.В. Творчество Михаила Булгакова. Екатеринбург, 1996. С. 31.

² Вулис А.З. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». - М., 1991. С.108.

свобода творящего духа¹.

Память потухает, когда позади у Мастера и Маргариты остается ручей, выполняющий здесь роль мифологической реки Леты в царстве мертвых, испив воду которой, души умерших забывают свою земную былую жизнь. (Перед этим Воланд (?) говорит Маргарите: "... ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы?") "Кроме того, мотив «потухания», как бы подготавливая финальный аккорд, уже дважды встречался в этой главе: «потухло сломанное солнце» (здесь - предвестие и знак смерти, а также вступления в свои права Воланда, князя тьмы); «свечи уже горят, а скоро они потухнут». Вот уж действительно окончен бал, погасли свечи, если иметь в виду мениппейный, игровой характер романа². Этот мотив смерти - окончания игры - "потухания свечей" можно считать автобиографическим. Метафора *жизнь - игра* для лицедея Булгакова всегда была одной из определяющих его судьбу и творчество и, например, он сообщал в 1930 году брату Николаю о своем письме "Правительству СССР": *"В случае если мое заявление будет отклонено, игру можно считать оконченной, колоду складывать, свечи тушить* [выделено мной - В.К.]".

"Покой" в романе является как бы продолжением бала Сатаны, поскольку в булгаковском романе и «бал» не бал, и «покой» не покой, это игра теней в театре повелителя теней. Об этом, отвечая на реплику Бегемота о великолепии бала, говорит и Воланд: «Никакой прелести в нем (бале - В.К.) нет и размаха тоже». Перефразируя, по сути это же должно сказать и о покое: **никакой награды в нем нет и условий для творческого покоя тоже.**

Мотив «потухания» подавляет оптимистическое восприятие «свободы» и «покоя». Ведь Мастер обещал Маргарите, что он «никогда не забудет» свой роман и «ничего не забудет». Память о романе, о земной любви - это единственное, что у Мастера оставалось, чем он дорожил. Последний же абзац последней главы развеивает романтический сон-покой, и наступает еще одна смерть Мастера - «действительная» - после его смерти-игры, «выдуманной» и разыгранной Воландом в соответствии с творческой фантазией автора романа. "Покой" в романе Булгакова - лишь игра теней (он и находится не на востоке, а на западе).

"Память стала потухать", а значит, невозможным становится и творческий покой, который так завораживает читателя. В ранних вариантах романа М. Булгаков разграничивал понятия "помнить" и "мыслить". Так, Воланд говорил Мастеру о его будущей неземной жизни: *"...будешь ходить гулять и мыслить.., но и исчезнет мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. Ты никогда не поднимешься выше. Ешуа не увидишь, ты не покинешь свой приют. Он шел к дому, и гуще его путь и память оплетал дикий виноград"*³.

В окончательном варианте это разграничение отсутствует, глагол «мыслить» Булгаковым опущен. В окончательном варианте романа инобытийному существованию Мастера Булгаков намеренно придает неясность, размыкая фи-

¹ См. о мотиве покоя в русской литературе указ. работу В.А. Котельникова.

² Письмо цит. по.: Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 103.

³ Булгаков М. Великий канцлер. - М., 1992. С. 328.

нал в *бездну*.

Заключительными мотивами романа являются мотивы *свободы* и *бездны*. Причем *свобода* в финале связывается не столько с *покоем*, что было бы вполне в духе литературной традиции (см., например, у Лермонтова: «*Я ищу свободы и покоя*»), сколько с *бездной* - космическим бескрайним пространством. Автор романа о Пилате, очевидно, как и его герой, должен уйти в *бездну*. Но какую?

В.А. Котельников теокосмическую *бездну* в данном случае понимает как теокосмическую сферу - сферу Воланда: «теокосмическая сфера - сфера сверхэмпирических сущностей, но сущностей относительных, не абсолютных; это сфера Воланда. Она не может вместить абсолютное благо, в ней нет истинного богопознания, она не знает горнего света и покоя», «старый софист», «повелитель теней», он дает Мастеру место в своем царстве теней»¹. Но тождественны ли друг другу в романе *бездна* и *царство теней - сфера Воланда*? То есть какова природа *бездны* в романе?

Очевидно, что здесь сталкиваются разные значения слова *бездна*. При толковании его содержания необходимо учитывать, помимо словарного значения, и религиозный апокалиптический его смысл, и логику развития романного сюжета.

Первое значение слова *бездна* (*Большой академический словарь*) - «пропасть, глубина, кажущаяся неизмеримой, не имеющая дна». Одной из составляющих это значение сем является следующая: «Беспредельное, неизмеримое пространство».

В христианской же системе мира *бездна* - это место, где сосредоточены силы зла. См. Откровение Иоанна Богослова: «*И увидел я Ангела, нисходящего с неба, который имел ключ от бездны...*» (20:1). Ср. также употребление этого слова в богословских сочинениях: «*Отход от Него (Бога - В.К.) влечет к провалу в бездну небытия*»². То есть сложилась антонимическая пара *пресветлый покой - бездна*. В восприятии религиозно настроенного читателя *бездна* в финале булгаковского романа может быть, действительно, только сферой Воланда.

Но представляется, что в рамки христианской эсхатологии значение слова *бездна* в данном случае не укладывается. Необходимо учитывать, что в романе нет строгой маркированности *света* и *тьмы*. *Свет (Рай)*, по сути, остается вне романа, вне оценок, вне желаний. И наоборот, силы зла, тьмы предстают перед нами как бы в карнавальных масках и не выглядят безобразными и отталкивающими ни в эстетическом, ни в этическом планах, они даже симпатичны, если говорить о плане эмоционально-психологическом. Очевидно, что нетрадиционно религиозной по содержанию здесь должна быть и *бездна*.

В романе рядом оказываются слова *свобода* и *бездна*. И *свобода*, таким образом, сообщает *бездне* часть своей положительной коннотации, сама утрачивая ее (принцип семантического заражения). Актуализируется внутренняя форма слова *бездна* - то, что *без дна*, беспредельное пространство, вмещающее в себя и божественную сферу и сферу Воланда. Это пространство и является

¹ Котельников В. А. Указ. соч. С. 35.

² Мень А. Сын Человеческий // Волга. 1991. № 7. С. 68.

авторским пространством, ибо точка зрения автора - вне конкретной сферы, автор оперирует (играет) разными сферами, пространствами, измерениями. Эпilog романа также поддерживает значение *бездны* как безмерного космического, лишенного иерархической дантовской выстроенности пространства, где обитают мифологические персонажи, герои романа¹. Иешуа просит Воланда наградить Мастера покоем не столько потому, что эта награда проходит по ведомству князя тьмы, сколько с целью избежать однозначности финала: Воланд, по традиции, отец лжи, и его награда заведомо двойственна.

Последний абзац 32-ой главы важен и потому, что он имеет особый повествовательный статус. Повествование в романе ведут Мастер в античных главах и рассказчик в современных, но иногда мы слышим голос автора – "создателя литературного произведения, налагающего свой персональный отпечаток на его художественный мир" (Литературный энциклопедический словарь). Очевидно, что в финале романа мы имеем дело с "авторским голосом", выводящим нас на уровень авторской действительности. Ведь ни рассказчик, ни Мастер о событиях в трансцендентном мире знать не могли, о них мог знать только автор, которому принадлежит высшее знание о романном мире, о судьбах героев. Он и автор, а значит – "судья". М.А. Булгаков писал Е.С. Булгаковой 15 июня 1938 года: "суд свой над этой вещью я уже завершил". О каком суде речь? Видимо, имеются в виду прежде всего последние страницы романа, "приговор" героям. Событийно завершая роман, в космологическом плане М. Булгаков оставляет финал открытым, и в этом плане финал романа - это отказ идти дальше запретной черты, утверждать что-либо наверное: *«Мне мерещится иногда, - делился М. Булгаков с С. Ермолинским, - что смерть - продолжение жизни... Мы только не можем себе представить, как это происходит. Я ведь не о загробном говорю, я не церковник, не теософ, упаси боже. Но я тебя спрашиваю: что же с тобой будет после смерти, если жизнь не удалась тебе? Дурак Ницше... Он сокрушенно вздохнул. - Нет, я, кажется, окончательно плох, если заговорил о таких заумных вещах... Это я-то?»*²

Это признание М. Булгакова побуждает еще раз обратиться к загадочному "покою": каково его положение в "космологии" романа? "Окончательный" ответ вряд ли возможен, предположения высказываются различные. А.А. Гапоненков приходит к выводу: "Общее толкование мифологемы "покой" как бестелесного существования души Мастера в тех сферах, куда проникает дьявол, нам кажется вполне приемлемо"³. Б.В. Соколов отводит место *покою* на границе *света* и *тьмы*, или на границе "земного и внеземного бытия": "Но награда героя здесь - не свет, а покой, и в царстве покоя, в последнем приюте у Воланда

¹ Ср.: "И слово "бездна" и окончательное "ушел безвозвратно" в следующем предложении бросают обратный скорбный свет на сообщение о полученной свободе". - В.В. Химич. Творчество Михаила Булгакова. - Екатеринбург, 1996. С. 32.

² Цит. по: *Альми И.Л.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. - Владимир, 1979. С. 27

³ *Гапоненков А.А.* "Мастер и Маргарита" М.А. Булгакова: жанровое своеобразие романа. Саратов, 1997. С.50.

или даже, точнее, на границе двух миров - света и тьмы, Маргарита становится поводырем и хранителем своего возлюбленного"¹; "Творческий покой"... булгаковский герой может обрести только в последнем приюте на границе света и тьмы, земного и вневременного бытия [подчеркнуто мной - В.К.]"².

В связи с этим представляется не лишним замечание Б.В. Соколова о том, был ли писатель верующим человеком: "Нельзя исключить, что Булгаков верил в Судьбу или Рок, склонялся к деизму, считая Бога лишь первотолчком бытия, или растворял Его в природе, как пантеисты. Однако последователем Христа автор "Мастера и Маргариты" явно не был, что и отразилось в романе"³. К неконкретности, неопределенности намеренно шел писатель в романе, в том числе и в финале, и эта неопределенность нашла лексическое выражение в последнем абзаце 32-ой главы: "*Кто-то* [Рок? Судьба? но уже не Воланд и не Иешуа - В.К.] *отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя*". Космология М. Булгакова намеренно не структурирована, лишена иерархических отношений, и она свидетельствует об отказе писателя идти дальше запретной черты, утверждать что-либо в сфере, для него не открытой.

Покой в «Мастере и Маргарите» характеризуется отсутствием единого взгляда на него. Для Мастера *покой* - это награда, для автора - это желанная, но вряд ли достижимая мечта, для Иешуа и Левия это то, о чем следует говорить с печалью. Полагалось бы Воланду не скрывать своего удовлетворения, но этого нет, так как он знает, что никакой прелести и размаха тоже в этой награде нет.

Оставляя за пределами романа *покой* в христианском понимании, Булгаков утверждает и в иномирном бытии близкий, дорогой ему покой, освященный творчеством и любовью, но и в отношении его проявляет скепсис. Действительно: «Покой нам только снится...» Потому и просит Иешуа устроить посмертную судьбу Мастера и Маргариты своего антагониста-союзника Воланда, а не делает этого сам: слово Иешуа-Иисуса являло бы собой характер окончательной истины, которая уже не подлежала бы коррекции (не говоря уже о том, что речь должна была бы идти о другой награде, о другом *покое*). Роман в таком случае лишился бы многодонности, игрового, скептического начала, в том числе был бы невозможен и загадочный, амбивалентный Эпилог романа.

10. "Мастер и Маргарита" М. А. Булгакова и "Божественная комедия" Данте

*Луна властвует и играет, луна танцует и шалит.
М. Булгаков. Мастер и Маргарита*

"Мастер и Маргарита" - это явление мировой культуры, и роман глубоко

¹ Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 266.

² Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. С. 298.

³ Соколов Б.В. булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 511.

укоренен в толще мировой культурной традиции. В частности, чрезвычайно велика в романе роль литературных переключек, реминисценций и аллюзий из произведений мировой литературы, а круг произведений отечественной и зарубежной классики, привлекаемых для сопоставления, широк и многообразен: от "Евгения Онегина" А.С. Пушкина (М. Чудакова) до "Божественной комедии" Данте (И. Бэлза, М. Чудакова)¹. Такие сопоставления помогают увидеть в булгаковском романе новые грани, новые смыслы.

Сопоставление с "Божественной комедией" Данте особенно плодотворно, так как дантовские реминисценции в романе носят последовательный характер, на что первым обратил внимание И. Бэлза в статье "Дантовская концепция "Мастера и Маргариты". В поэме Данте, как мы знаем, описан весь мир, в ней действуют силы Света и Тьмы, Рая (святые Рая) и Ада (Люцифер, демоны), дана универсальная картина мира, какой ее представлял себе человек средневековья. Поэма Данте - это гениальное, совершенное (и потому божественное) произведение, написанное в возвышенном аллегорическом стиле в соответствии с христианской традицией, космологией.

Роман М. Булгакова также универсален, общечеловечен, но он написан в XX веке, несет на себе печать своего времени, и в нем дантовские религиозные мотивы предстают в преображенном виде - при явной их узнаваемости становятся объектом эстетической игры, обретают неканоническое выражение и содержание.

Обратимся к Эпилогу, по отношению к которому "Божественная комедия" может служить интерпретирующим (объясняющим) контекстом. В Эпилоге Ивану Николаевичу Поныреву, ставшему профессором истории, в полнолуние, снится один и тот же сон: *"является непомерной красоты женщина"*, выводит к Ивану за руку *"пугливо озирающегося обросшего бородой человека"* и *"уходит вместе со своим спутником к луне"*.

В одной из рукописных редакций роман заканчивался иначе: *"Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресения пятый прокуратор Иудеи"*². Окончательный вариант финала, как мы видим, приобретает иной характер. Изменение было неожиданным и для Елены Сергеевны Булгаковой, жены писателя: "Мне так нравились последние слова романа! говорила она. – Я не понимала, зачем что-то добавлять после них"³.

Действительно, Эпилог кажется немотивированным, а символика, и в первую очередь символика луны, - непонятной. В работах о Булгакове симво-

¹ 1) Чудакова М.О. Евгений Онегин, Воланд и Мастер // Возвращенные имена русской литературы: аспекты поэтики, эстетики, философии / Межвуз. сб. Отв. ред. В.И. Немцев. Самара, 1994. С. 5-10; 2) "И книги, книги..." // "Они питали мою музу": Книги о жизни и творчестве писателей. М., 1986. С. 219-247; Бэлза И.Ф. Дантовская концепция "Мастера и Маргариты" // Дантовские чтения. 1987. М., 1989. С. 58-90.

² Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 450..

³ Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 463. Одновременно с Эпилогом была продиктована та страница романа, где появляется Левий Матвей с окончательным решением судьбы Мастера – с просьбой наградить Мастера покоем.

лика луны и лунного света в финале романа получает следующее объяснение: "...один из главных символов в романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" – луна, символ вечной, духовной жизни. Луна становится как бы индикатором, выявляющим сущность героев, понимание (или непонимание) ими вечных истин. Поэтому способность героев увидеть истинный свет (а символ его – свет луны) является критерием авторского отношения к ним"¹.

Но луна в романе, как и все другие образы и мотивы, играет нетрадиционную, неоднозначную роль, и она служит не только "символом вечной, духовной жизни". В мифологии луна предстает прежде всего как "мифологический символ, используемый при гаданиях, в магических обрядах и т.п. (традиция, продолженная в западноевропейском искусстве от романтизма и постромантизма, вплоть до символизма...)", с "луной связывались разные теории в астрологии и демонологии"².

Символика луны на протяжении романа не остается неизменной. Критики писали о луне как о тревожном предвестии гибели и средстве катарсического разрешения финала;³ Н.П. Утехин сожалел, что за рамками исследований остались "праздничная ночь новолуния" и колдовской "обманчивый лунный свет"⁴. Помочь расшифровать колдовскую, обманчивую символику луны в финале романа может также "Божественная комедия".

Финал "Мастера и Маргариты" содержит явную параллель с третьей частью "Божественной комедии" Данте - "Рай". В Раю путеводительницей Данте является женщина необыкновенной красоты – его земная возлюбленная Беатриче, которая утрачивает в Раю свою земную сущность и становится символом высшей божественной мудрости. В Раю, в его центре – Эмпирее (эмпирей в переводе с греческого – "огненный") струятся потоки лучезарного света, исходящие из ослепительной Точки. В Эмпирее пребывают Бог, ангелы и блаженные души.

В Эпilogue булгаковского романа мы встречаем многое из того, что было у Данте: в романе также есть женщина "непомерной красоты" – Маргарита, есть ведомый к свету – Мастер, есть свет, потоки света. Но все это представлено в странном виде и является как бы противоположным, зеркальным отражением финала дантовой поэмы.

Булгаковская "Беатриче" – Маргарита – женщина "непомерной красоты". "Непомерный" – значит "чрезмерной". Избыточность, чрезмерность красоты воспринимается как неестественная, ассоциируется с демоническим, сатанинским началом. Мы помним, что в свое время Маргариту преобразил крем Азазелло. Проводя параллель между Маргаритой М. Булгакова и Беатриче Данте, М.Л. Андреев утверждает: "Начавшись ангелом, классическая литература за-

¹ Бессонова М.И. Символ луны как форма выражения образа автора в романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Межд. юбилейная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения акад. В.В. Виноградова. Тезисы докладов. М., 1995. С. 260.

² Мифы народов мира. М., 1992. С. 80, 79.

³ Бэлза И.Ф. Генеалогия "Мастера и Маргариты" // Контекст-1978. М., 1978. С. 244.

⁴ Утехин Н.П. "Мастер и Маргарита" м. Булгакова (об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. 1979. № 4. С. 108.

канчивается ведьмой"¹.

В Эпilogе булгаковского романа главный герой тоже восходит к свету, но образ Мастера, "пугливо озирающегося обросшего бородой человека", также сниженный в сравнении с жаждущим мудрости Данте в "Божественной комедии". Иначе и не могло быть, ведь путь Данте – это путь религиозно-нравственного прозрения, путь Мастера – это путь творческого, художнического подвига, но не христианского просветления (он "не заслужил света").

Свет в романе М. Булгакова, в отличие от "Божественной комедии", лунный, двойственный - не свет божественной мудрости и неопровержимой высшей истины. Лунный свет в романе связан и с Иешуа: *"...протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотят о чем-то договориться"*², но лунный свет связан также и с Воландом, смотри, например, характерную деталь: *"Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита. Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Еришалаима не стало вокруг"*. Исчез Воланд – исчезла лунная дорога. Именно в потоке лунного света *"складывается непомерной красоты женщина"*. Это шалости луны: *"Луна властвует и играет, луна танцует и шалит"*.

Обращаясь к структурному аспекту сюжетной линии Мастера и Маргариты, М.Л. Андреев в статье "Беатриче Данте и Маргарита Булгакова" справедливо утверждает, что линия Мастера и его возлюбленной "складывается во вполне твердо очерченную "дантовскую" ситуацию, которая к тому же и развивается по дантовской модели", и "Мастер с Маргаритой обретают вечный приют в булгаковском Лимбе, царстве не света, но покоя"³.

Однако содержание этих двух моделей не тождественно не только потому, что в одном случае герою открывается свет, а в другом "он не заслужил света, он заслужил покой". Сама реальность "покоя" оказывается под сомнением, в частности, потому, что структурное сходство, сходство ситуаций "герой и его возлюбленная" у Булгакова и у Данте носит внешний характер, но не внутренний, что во многом определяется характером повествования: если в "Божественной комедии" повествование носит "достоверный" характер, ведется от лица автора-героя и возможность коррекции его точки зрения не предусмотрена, то в финале булгаковского романа повествование как бы двоятся и даже троится. Форма повествования – разделение голосов автора и его персонажей - приобретает у Булгакова содержательное, концептуальное значение:

- "покоем" Мастера награждает Воланд и дан покой в восприятии Маргариты; и он слишком прекрасен и литературен в философско-ироническом, фантазмагорическом романе, чтобы его можно было принять всерьез, как идею Рая

¹ Андреев М.Л. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. М., 1993. С. 154.

² С религиозной точки зрения это совершенно невозможно: о чем могут "разговаривать с жаром, спорить, хотеть о чем-то договориться" Богочеловек и казнивший его прокуратор Иудей!

³ Андреев М.Л. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. 1, 1993. С. 154.

в "Божественной комедии" Данте;

- шествие к луне дано в сне Ивана Николаевича. И сам сон его носит болезненный характер - смутные полнолунные грезы являются к Ивану Николаевичу после успокоительного укола ("ампула с жидкостью густого чайного цвета"). Сон заведомо неоднозначен;

- утверждение же о потухающей памяти и о бездне (см. финал 32-й главы) – это утверждение автора. Характер повествования в последнем абзаце последней главы объективирован, речь автора, вступающего в свои права после Маргариты, четко обозначена и лексически, и интонационно: "Так говорила Маргарита...". Тем самым последнее слово остается за автором, знающим больше, чем его герои, скептически настроенным к "свету" и даже к "покою" и отказывающимся, в противоположность Данте, давать завершённую картину мира и патетический финал. От финальной фразы финальной 32-й главы веет холодом небытия, отменяющего умиротворенность "покоя". В финале говорится о Пилате и Мастере, отпущенном "на свободу" вслед за его героем. Напомним, что прокуратор был язычником и, с христианской точки зрения, к истинному свету причастен быть не мог. *"Этот герой ушел в бездну, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат"*. Мотив бездны, безвозвратности, придающий финалу патетическую двойственность, появился в последней редакции романа. Булгаков последовательно шел к неоднозначному игровому Эпилогу, являющемуся логическим завершением всего романа. Сказанное позволяет утверждать, что дантовская модель мира и патетический финал "Божественной комедии" являются предметом эстетической игры М. Булгакова в романе "Мастер и Маргарита".

Идея игрового начала, преобладания философской иронии в булгаковском романе уже была заявлена. Представляется очень плодотворной мысль А.П. Казаркина о ведущем характере философской иронии в романе, которая "предполагает постоянное опровержение взглядов и дел героев, а главное – остранение привычного мировоззрения: доказательство его односторонности, недостаточности или ненормальности"¹. "Божественная комедия" и философско-религиозный контекст, ею представляемый, вовлекаются в зону действия иронии, причем это касается и таких понятий, как "покой", "свет". Правомерно также говорить о том, что это качество романа М. Булгакова находится в русле известной тенденции искусства XX века – секуляризации евангельских образов и мотивов, "демистификации" культуры.

Говоря о позиции Булгакова-художника, О. Запальская пишет: "В произведении "Мастер и Маргарита" автор выступает с позиции "чистого художника", воспроизводящего мир как своего рода театр"².

Театрализуется в "Мастере и Маргарите" и земное, и иномирное пространство, которое намеренно предстает в неясном, двойственном освещении. За пределами мира земного автор романа отказывается утверждать что-либо

¹ См.: Казаркин А.П. Истолкование литературного произведения (Вокруг "Мастера и Маргариты" М. Булгакова). - Кемерово, 1988. С. 51.

² Запальская О. Выбор и покой // Выбор. М., 1988. № 3. С. 360.

наверное, давая скептический амбивалентный финал вместо торжественно-патетического у Данте.

11. И вновь о загадке Фиолетового рыцаря

Е.С. Булгакова свидетельствует: "Верил ли он [М.А. Булгаков - М.А.]? Верил, но, конечно, не по церковному, а по своему. Во всяком случае, в последнее время, когда болел, верил – за это я могу поручиться"¹.

Автор "Мастера и Маргарита", если он верующий человек, должен был бы отдавать себе отчет в опасности (с религиозной точки зрения) той эстетической игры, которую он позволял себе в романе. И правомерным было бы присутствие в романе рефлексии (размышлений, переживаний) по этому поводу, поскольку долг христианина должен был вступить в противоречие с логикой романа. Действительно, с позиций религиозных такой роман, как "Мастер и Маргарита" ("Евангелие от Воланда"), с таким финалом – опасная игра, и М. Булгакова это не могло не беспокоить. Вспомним в связи с этим Коровьева – Фагота, в последней главе романа предстающего в своем истинном обличье темно-фиолетового рыцаря с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом. На вопрос Маргариты Воланд отвечает: "*Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил... его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме (? – В.К.), был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого проштутить немало больше и дольше, нежели он предполагал*". Но теперь "*рыцарь свой счет оплатил и закрыл*". О "шутке" темно-фиолетового рыцаря мы можем только догадываться. И.Л. Галинская, например, объясняет этот образ альбигойскими ассоциациями, видит в нем анонимного автора "Песни об альбигойском походе"². Л.М. Яновская связывает происхождение загадочного рыцаря с "Шестикрылым Серафимом" (или "Азраилом") М. Врубеля, картину которого М. Булгаков мог видеть в Ленинграде в 1933 году. Фиолетовый рыцарь впервые появился в рукописях Булгакова в 1934 году и, по мнению исследовательницы, стал для автора духом ночи, вечным спутником Воланда³.

Сама "неудачная шутка" темно-фиолетового рыцаря отсутствует в романе, и литературоведам остается только выдвигать различные версии относительно ее происхождения, черпая аргументы за рамками булгаковского текста. Впрочем, вполне может быть, что ключ к образу Фиолетового рыцаря находится в самом тексте романа, только он еще не найден. Поиски продолжаются, и в своей недавней книге о М. Булгакове Л.М. Яновская, например, находит ее ("шутки" рыцаря) набросок в булгаковских пометах, сделанных в тексте гетевского "Фауста", и в черновой тетради М. Булгакова, то есть за пределами произведения: в личном экземпляре "Фауста" (пер. А. Соколовского. СПб, 1902 г.) М. Булгаков отчеркнул фрагмент монолога Мефистофеля: "Я часть той тьмы,

¹ Лакишин В.Я. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 65.

² Галинская И.Л. Загадки известных книг. М., 1986. С. 105.

³ Яновская Л.М. Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь: о тайнах романа "Мастер и Маргарита" // Таллин. 1987. № 4. С. 108.

из которой родился свет, гордый свет, оспаривающий в настоящее время у своей матери, тьмы, и почет, и обладание вселенной, что, впрочем, ему не удастся, несмотря на все его старания" и начертал две буквы "к-в" (Коровьев?). Следующую непонятную запись из черновой тетради писателя Л. М. Яновская истолковывает как ответ-каламбур фиолетового рыцаря Мефистофелю-Воланду: "Свет порождает тень, но никогда, мессир, не бывало наоборот". Исследовательница утверждает, что "каламбур Коровьева, намеченный, но так и не сложившийся окончательно, - след незаконченности романа", и эпизод этот так и остался за рамками окончательного текста "Мастера и Маргариты"¹.

Возможно, это и так, то есть первоначальный импульс, набросок для шутки-каламбура темно-фиолетового рыцаря найден исследовательницей - Л.М. Яновской - верно. Но почему все-таки этот эпизод не включен в окончательный текст: М. Булгаков не успел его включить или намеренно отказался его включить в текст по каким-то причинам? Думается, второе можно утверждать с не меньшим основанием, чем первое. Загадочный рыцарь, появившийся в черновиках еще в 1934 году, вполне мог быть автором при необходимости расшифрован, а во-вторых, Булгаков намеренно шел и к "приподнятому финалу"², и в то же время *неоднозначному*, предполагающему различные варианты интерпретации. Словом, возможны и иные ассоциации в связи с этим загадочным образом и загадочной шуткой-каламбуром о свете и тьме.

Как известно, в своей художественно-философской модели вселенной Данте определил место и для себя: он отнес себя к гордецам, очищение которых происходит в Чистилище. По Данте, гордость, гордыня, выражающаяся, в частности, в стремлении к полному знанию – это и порок, но и качество, достойное уважения. Не имеем ли мы дело с аналогичной ситуацией в "Мастере и Маргарите", намеренно зашифрованной? Булгаковский роман с его двойственным финалом, возможно, и есть каламбур на тему религиозного "света" и "тьмы"? В рыцаре, не имеющем имени, с мрачнейшим лицом, никогда не улыбающимся, вероятно, имеющим земное прошлое ("неудачно пошутил") и в прошлом, видимо, поэта (фиолетовый цвет - цвет поэтов, писателей), не угадывается ли (как и в случае с Мастером) нечто сокровенное, близкое самому автору романа-шутки, романа-комедии, "божественной комедии" XX века?

* * *

Сложность романа "Мастер и Маргарита", "многоликость" его содержания побудили одного из исследователей, пишущих о М.А. Булгакове - М.Л. Гаспарова заявить: "Мы не ставим своей задачей ни исчерпывающий анализ мотивных связей в структуре романа, ни сложение этих связей в единую абсолютно-целостную и целостно-определенную концепцию. Решение такой задачи пред-

¹ Яновская Л.М. Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь: о тайнах романа "Мастер и Маргарита" // Таллин. 1987. № 4. С. 107; Она же: Заметки о Михаиле Булгакове. Израиль, 1997. С. 107-109.

² М.А. Булгаков в письме Елене Сергеевне от 15 июня 1938 года писал о своем романе: "Суд свой над этой вещью я уже завершил, и, если удастся еще немного приподнять конец..." (Цит. по: Яновская Л.М. Указ соч. С. 107).

ставляется невозможной не только в рамках одного исследования, но и в принципе"¹. Да, безусловно, авторитетный ученый прав: *исчерпывающее прочтение* текста "Мастера и Маргариты" *невозможно*, при новом к нему обращении в нем открываются новые грани и смыслы.

И все-таки, закрывая последнюю страницу булгаковского романа, читатель явственно ощущает его целостность, его абсолютно-целостную концепцию. Эта концепция заключается в утверждении М.А. Булгаковым выстраданных им идей *творчества, любви, милосердия*. Именно в них заключается основной пафос, они задают высокую лирическую авторскую интонацию многим лучшим страницам произведения, см., например, начало второй книги романа: *"За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!"*

Творчество, любовь и милосердие для автора и его героев - тот земной "свет" и та земная "награда", которые побуждают читателя вновь и вновь обращаться к гениальному, загадочному, фантастическому, мистическому, сатирическому, философскому, "еретическому" роману "Мастер и Маргарита" - шедевр русской и мировой литературы.

ВОПРОСЫ

1. Творческая история и история публикации романа (варианты названий, эволюция замысла, различные редакции).
2. В какой степени название романа "Мастер и Маргарита" является "эквивалентом" текста романа (является выражением содержания романа)?
3. Жанровые особенности романа. "Мастер и Маргарита" как двойной роман.
4. Символическое содержание мотива грозы в "древней" и "современной" частях романа.
5. Кантовские мотивы в романе, нравственное доказательство бытия Бога, предложенное Кантом.
6. Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри: общее и различное.
7. Иешуа как трагический образ.
8. Иешуа Га-Ноцри и Мастер (романные судьбы героев).
9. Необычный Воланд. Эпиграф к роману и его смысл.
10. Воланд и его предшественники в мировой литературе: Люцифер в "Божественной комедии" Данте и Мефистофель в "Фаусте" И. Гете.
11. Мотив зеркала и его художественная функция в романе.
12. Массовые сцены в романе и их художественная функция.
13. Иешуа и Воланд: диалектика добра и зла, света и тьмы в романе.
14. За что наказан М.А. Берлиоз? Гектор Берлиоз и М.А. Берлиоз.
15. Прототипы М.А. Берлиоза.
16. Можно ли провести параллель между двумя балами: балом Воланда и балом в Доме Грибоедова?
17. Путь Ивана Бездомного в романе.

¹ Гаспаров М.Л. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 32.

18. *Понтий Пилат: преступление, наказание, прощение.*
19. *Почему Мастер "не заслужил света, а заслужил покой"?*
20. *Авторские ценности в романе "Мастер и Маргарита".*
21. *Покой, свобода, бездна в финале романа.*
22. *Загадка Эпилога. Эпилог романа "Мастер и Маргарита" и "Божественная комедия" Данте (часть 3-я - "Рай").*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Произведения М.А. Булгакова

1. *Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10 т. / Сост., предисл., подг. текста В. Петелина. - М., 1995-2000.*
2. *Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. / Редкол.: Г. С. Гоц, А.В. Караганов, В. Я. Лакшин, П.Н. Николаев, А.И. Пузиков, В.В. Новиков. Вступ. ст. В. Лакшина. М., 1989-1991.*
3. *Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11.; 1967. № 1. (Первая публикация романа).*
4. *Булгаков М. Мастер и Маргарита. - М., 1997 (Школа классики).*
5. *Булгаков М.А. Великий канцлер: Черновые редакции романа "Мастер и Маргарита" / Публ., вступит. ст. и коммент. В. Лосева. М., 1992. 544 с.*
6. *Булгаков М.А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Романы. М., 1973. (Первое книжн. изд. романа в России).*
7. *Булгаков М.А. Неизвестный Булгаков. М., 1993.*
8. *Булгаков М.А. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.*
9. *Булгаков М.А. Дневник. Письма: 1914 - 1940. М., 1997.*

10. *Воспоминания о Булгакове: Сб. / Сост. Е.С. Булгаковой и С.А. Ляндресом. М., 1988.*
11. *Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М., 1989.*
12. *Дневник Елены Булгаковой / Гос. библиотека СССР им. В.И. Леина. Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской. М., 1990.*

Критическая литература

1. *Абрагам П. Павел Флоренский и Михаил Булгаков // Философские науки. 1990. № 7.*
2. *Агеносов В.В. "Трижды романтический мастер": Проза Михаила Булгакова // Агеносов В.В. и др. Литература народов России XIX-XX веков. М., 1995.*
3. *Альми И.Л. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. - Владимир, 1979.*
4. *Андреев М.Л. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. 1, 1993.*
5. *Арсланов В. За что казнил М. Булгаков М.А. Берлиоза? // Вопросы литературы. 1989. № 8.*
6. *Барков А. Кто они - Мастер и Маргарита? // Наука и жизнь. 1991. №9, 10.*
7. *Барков А. О чем говорят парадоксы // Литературное обозрение. 1991. № 5.*
8. *Бессонова М.И. Символ луны как форма выражения образа автора в романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Межд. юбилейная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения акад. В.В. Виноградова. Тезисы докладов. М., 1995.*
9. *Блажеев Е. Роман Булгакова как опыт русской бездны // Грани. 1994. № 174.*

10. *Боборыкин В.Г.* Михаил Булгаков. - М., 1991
11. *Булгаков М.А., Маяковский В.В.* Диалог сатириков [Сб-к] / Сост., вступит. ст. и коммент. Е.А. Яблоков. - М., 1994.
12. *Бэлза И.Ф.* Генеалогия "Мастера и Маргариты" // Контекст-1978. М.: Наука, 1978.
13. *Бэлза И.Ф.* Дантовская концепция "Мастера и Маргариты" // Дантовские чтения. 1987. М., 1989.
14. *Ванюков А.И.* "Заглавие и эпитафия в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Филология. - Саратов, 1996.
15. *Вахитова Т.М.* Проблема власти в романе "Мастер и Маргарита" // Творчество Михаила Булгакова. – СПб, 1994.
16. *Виноградов И.* Завещание Мастера // Виноградов И.И. По живому следу: Духовные искания русской классики. М., 1987.
17. Возвращенные имена русской литературы. Самара, 1994.
18. *Вулис А.З.* Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». - М., 1991.
19. *Гаврюшин Н.К.* Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8.
20. *Галинская И.Л.* Загадки известных книг. М., 1986.
21. *Гапоненков А.А.* "Мастер и Маргарита" М.А. Булгакова: жанровое своеобразие романа. - Саратов, 2001.
22. *Гаспаров Б.М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Даугава. 1988. №№ 10-12, 1989, № 1; или: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
23. *Джулиани Рита.* Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // М.А. Булгаков - драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
24. *Дунаев М.* Истина в том, что болит голова // Златоуст. 1992. № 1.
25. *Дунаев М. М.* Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита"). - Пермь, 1999.
26. *Запальская О.* Выбор и покой // Выбор. – М., 1988. - № 3.
27. *Ионин Л.* Две реальности "Мастера и Маргариты" // Вопросы философии. 1990. № 2.
28. *Казаркин А.П.* Истолкование литературного произведения (Вокруг "Мастера и Маргариты" М. Булгакова). Кемерово, 1988.
29. *Кириллова И.* Литературное воплощение образа Христа // Вопросы литературы. 1991. № 8.
30. *Колесникова Ж.Р.* Страх и уход из жизни (гностическая традиция в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита") // Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 3.: Проблема страха в русской литературе XX века / Ред. Т.Л. Рыбальченко. - Томск, 2001.
31. *Кораблев А.* Тайнодействие в "Мастере и Маргарите" // Вопросы литературы. 1991. № 5.
32. *Кораблев А.А.* Время и вечность в "Мастере и Маргарите" М. Булгакова // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Л., 1988.
33. *Королев А.* Москва и Ершалаим: Фантастическая реальность в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // В мире фантастики. М., 1969.
34. *Котельников В.А.* «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1.
35. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов "Мастер и Маргарита" и "Доктор Живаго". Энн Эрбор, 1984.
36. *Крючков В.П.* Судьба Мастера и авторская позиция в романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Актуальные проблемы филологии и ее преподавания. Саратов, 1996.
37. *Крючков В.П.* "Он не заслужил света, он заслужил покой..." Комментарий к "Мастеру и Маргарите" М. А. Булгакова // Литература в школе. 1998. № 7.
38. *Крючков В.П.* «Мастер и Маргарита» и «Божественная комедия»: к интерпретации

Эпилога романа М. Булгакова // Русская литература. 1995. № 3.

39. *Крючков В.П.* "От смысла слова – к смыслу текста (на материале романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита") // Предложение и слово: парадигматический, текстовый и коммуникативный аспекты. Саратов, 2000.

40. *Крючков В.П.* Название "Мастер и Маргарита" как эквивалент текста романа М.А. Булгакова // Литература (Прил. к газ. "Первое сентября"). 2003. № 12. С.4.

41. *Кушлина О., Смирнов Ю.* Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" // М.А. Булгаков - драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988.

42. *Кушлина О.Б., Смирнов Ю.М.* Поэтика романа Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита": Методическая разработка к спецсеминару. Душанбе, 1987.

43. *Лакшин В.Я.* О Доме и Бездомье (Александр Блок и Михаил Булгаков) // Литература в школе. 1993. № 3.

44. *Лакшин В.Я.* Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Лакшин В.Я. Пути журнальные: Из литературной полемики 60-х годов. М., 1990.

45. *Лесскис Г.А.* Триптих М. Булгакова о русской революции: "Белая гвардия", "Записки покойника", "Мастер и Маргарита". - М., 1999.

46. *Лотман Ю.М.* Заметки о художественном пространстве // Труды по знаковым системам. 1986. Т. 19. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 720).

47. М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей / Под ред. В.В. Гудковой. Сост. А.А. Нинова. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988.

48. *Макаровская Г.В., Жук А.А.* О романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Волга. 1968. № 6.

49. *Менглинова Л.* Гротеск в романе "Мастер и Маргарита" // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991.

50. Михаил Булгаков: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения 1891-1991: Сб. обзоров / Под ред. и сост. Т.Н. Красавченко. М., 1991.

51. *Мягков Б. М.* Булгаков. Булгаковская Москва. М., 1993.

52. *Немцев В.И.* Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова. - Самара, 1999.

53. *Немцев В.И.* Михаил Булгаков: становление романиста. Саратов-Самара, 1991.

54. *Немцу А.Е.* Новый Завет и мировая литература. – Черновцы, 1993.

55. Палиевский П.В. Шолохов и Булгаков: Сб. статей. М., 1993.

56. *Паришин Л.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, и ли 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.

57. *Петелин В.В.* Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. М., 1989.

58. *Подгаец О.А.* Бездомный, Латунский, Рюхин и другие // Русская речь. 1991. № 3.

59. *Приходько И.С.* Традиции западноевропейской мениппеи в романе Булгакова "Мастер и Маргарита" // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. - Владимир, 1979.

60. *Проффер Э.* Художник и власть: По страницам романа "Мастер и Маргарита" // Иностранная литература. 1991. № 5.

61. *Соколов Б.* Булгаковская энциклопедия. - М., 1996.

62. *Соколов Б.В.* Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита": Очерки творческой истории. - М., 1991.

63. *Солоухина О.* Образ художника и время: Традиции русской литературы в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Москва. 1987. № 3.

64. Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы. Кн. 2 / Под ред. В.В. Бузник и Н.А. Грозновой. СПб., 1994.

65. Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 1 / Под ред. Н.А. Грозновой и А.И. Павловского. Л., 1991.

66. Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 3 / Под

ред. Н.А. Грозновой и А.И. Павловского. СПб, 1995.

67. Утехин Н.П. М.А. Булгаков: Исторические грани вечных истин // Утехин Н.П. Современность классики. М., 1986.

68. Утехин Н.П. "Мастер и Маргарита" Булгакова (Об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. 1979. № 4.

69. Химич В.В. "Странный реализм" М. Булгакова. Екатеринбург, 1995.

70. Химич В.В. Творчество Михаила Булгакова. Екатеринбург, 1996.

71. Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Вопросы литературы. 1976. № 1.

72. Чудакова М.О. Архив М.А. Булгакова: Материалы для творческой биографии // Гос. библиот. СССР им. В.И. Ленина. Отдел рукописей. Записки. М., 1976. Вып. 37.

73. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. Предисл. Ф. Искандера. 2-е изд. М., 1988.

74. Чудакова М.О. Творческая история романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Вопросы литературы. 1976. № 1; см. также: Чудакова М. "Последний закатный роман" // Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

75. Шенцева Н.В., Карнов И.П., Коссова Е.А. Новое о Булгакове: Учеб.-метод. пособие для учителей-словесников и учащихся ст. кл. Йошкар-Ола, 1993.

76. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

77. Яблоков Евг. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.

78. Яновская Л.М. Записки о Михаиле Булгакове. Израиль, 1997.

79. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М., 1983.

80. Яновская Л.М. Треугольник Воланда // Октябрь. 1991. № 5.

81. Яновская Л.М. Треугольник Воланда: К истории романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Киев, 1992.