

Глеб Бутузов

Шестой Аркан, или цена вечности

(заметки о последнем романе М. Булгакова)

От автора

По странному стечению обстоятельств – хотя, пожалуй, никакое *стечение* обстоятельств не бывает странным, – показанная в декабре прошлого года по российскому телевидению экранизация романа Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» вызвала гораздо более бурный резонанс, чем этого можно было ожидать от произведения, которое теперь относится, по сути, к разряду «классики», и которое давно утратило аромат *запретности*, весьма эффективной литературной специи в советский период. Почти одновременно с этим событием, а точнее, за несколько месяцев до него, автор этих строк вспомнил о романе, прочитав статью современного французского историка, посвященную жизни одного из графов Булонских и связанной с ним легенды. Сопоставление материалов статьи с несколькими другими исследованиями привело к тому, что мнение автора о так называемых «булгаковедах», и без того не слишком высокое, получило окончательный *coup de grace* и приняло заслуженную горизонталь. Однако идея сформулировать каким-либо образом свои мысли, и сделать их достоянием публики, в тот момент не казалась слишком привлекательной, поскольку ворошить угли потухшего костра только лишь ради того, чтобы вызвать возмущение или ненависть нескольких «исследователей», сделавших себе имя на том, в чём они так и не смогли разобраться, занятие неблагодарное. И вот, угли эти на поверку оказались не только ещё не остывшими, но их жар превысил все ожидания специалистов в области так называемых «средств массовой информации»; последующий месяц для периодической печати прошёл под знаком критических статей о фильме, о романе и о его авторе. Как верно заметил один журналист, о «Мастере и Маргарите» в те дни «не написал только ленивый». И ленивых было немного. Однако основная масса (это слово имеет особую пикантность в применении к печатной продукции) статей и обсуждений была по большей части сосредоточена на качестве экранизации, на деталях московского быта середины тридцатых годов прошлого века, на следовании стилю автора и возрасте актёров – то есть на вещах, весьма далёких от подлинного *содержания* произведения, каковое, надо заметить, далеко не очевидно, и должно иметь приоритет в любых подобных обсуждениях, как наивно казалось автору этих строк. Быть может, единственным исключением стала православная клерикальная среда, в которой предпринимались попытки в письменном виде обсудить богословские вопросы, поднятые в романе, однако то ли по причине невнимательного чтения, то ли по причине плохого знакомства с теологическими основами европейских ересей, даже этот аспект произведения Михаила Булгакова был раскрыт в самой минимальной степени. Итак, есть вполне определённый смысл в том, чтобы всё же попытаться детально разобрать образы героев и некоторые особенности сюжета этой интересной и талантливой книги, весьма опасной для тех, кто глотает её целиком, не пытаясь как следует понять, из чего именно сделано это весьма сложное блюдо, выдающее в своём создателе подлинного *connaisseur de cuisine*. Также есть смысл в том, чтобы предпринять эту попытку как можно позже, оглянувшись по сторонам и убедившись, что уже всё стихло, и только тогда позволить себе посмеяться – негромко, но по-настоящему хорошо.

1. Игральная карта

All'alta fantasia qui mancò possa:
Ma già volgeva il moi disio e 'l velle,
Sì come rota ch' igualmente è mossa,
L'amor che move il sole e l'altre stelle.
*Dante, "Paradiso", c. XXXIII.*¹

В 1450 г., три года спустя после смерти Филиппо Марии Висконти, герцога Миланского, фамилия Сфорца начала своё правление в Милане. Талантливый молодой художник по имени Бонифачио Бембо, любимец герцогини Бьянки, получил счастлившую возможность в полной мере проявить своё незаурядное мастерство, поручкой чему послужил его скромный, но весьма ценный и свидетельствующий об отменном вкусе подарок: колода игральных карт, уснащенная изображениями членов правящей семьи со всеми атрибутами, включая их геральдические знаки и пышные одеяния. Огромного размера карты, изготовленные из твёрдого картона с применением золотой и серебряной фольги, вряд ли были пригодны для игры в *тарокки*, каковая являлась их формальным предназначением; скорее, это был своеобразный фамильный альбом, на котором художник запечатлел аристократическую семью в образах героев карнавальных *триумфов*, что проходили перед ними в дни праздников и торжеств, и развлекали своими репризами и акробатическими трюками. Среди двадцати двух нумерованных карт, известных нам сегодня как Великие Арканы согласно источникам, в силу самодовольного невежества полагающих, что основной задачей этих карт является гадание, была одна, вероятно, наиболее дорогая для владельцев: этот Аркан, или *триумф*, как его называли тогда, известен нам под именем «Влюблённые». На золотом фоне обнажённый крылатый мальчик Купидон, стоящий на высоком пьедестале, держит в каждой руке по стреле, нацеленной на героев; его глаза закрыты повязкой. Стрелы любви слепы – по крайней мере, для разума; или, быть может, всегда попадают в цель именно благодаря его бессилию. Жертвы Купидона – молодая пара: невысокий блондин с детским лицом, камзол которого украшают перепончатые крылья дракона (символ семьи Сфорца) и светловолосая стройная девушка с солнечным узором на платье – Бьянка Мария Висконти. Молодые люди держат друг друга за руки; в их взгляде светится откровенное взаимное влечение – несомненно, отражающее действительное положение вещей, и, одновременно, отказ (по крайней мере, в рамках искусства) от средневековой куртуазности.

Здесь мы должны признаться, что судьба союза Висконти-Сфорца нас несколько не волнует; милый подарок художника Бембо гораздо важнее для нашего изложения, чем его покровители и заказчики. Но даже и его мастерство и редкая удача останутся навсегда в истории искусства в качестве автора одной из первых и наиболее ярких воплощений загадочной колоды карт, теряется по сравнению с величием и вневременностью запечатлённых на ней образов, какими бы случайными и незначительными они ни казались неискушённому взгляду. Ведь место Франческо и Бьянки могли бы занять Данте и Беатриче, Петрарка и Лаура, Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, наконец... Спустя много лет эта колода (и та традиция, которая лежит в её основе) получит вторую жизнь во Франции. Вновь заскачут разноцветные повозки триумфов, ведомые теперь уже более далёкими, условными и обезличенными героями – подобно тому, как чёртвов шут, легкомысленная служанка, и влюблённый мечтатель надели белые маски

¹ Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремила,
Как если колесу дан ровный ход,
Любовь, что движет солнце и светила. (Данте, *Рай*, XXXIII. – пер. М. Лозинского).

Арлекина, Коломбины и Пьеро, чтобы скрыть своё случайное человеческое обличье за вечными личинами породивших их сил. В этой новой французской колоде (можете называть её марсельской, или парижской, это сути не меняет) на интересующей нас карте появилась надпись *l'Amoureux* и римский номер VI. Безусловно, в этом есть определённый смысл, но не это главное: вместо одной женщины на аркане «Влюблённые» во французской колоде изображены две.

После того, как пытливый ум современного учёного открыл, что прототипом колоды карт, известной на протяжении долгого времени как «марсельское Таро» является колода, изготовленная в Париже минимум за полвека до марсельской, эта находка, именуемая «колодой Жана Нобле», приняла на себя тяжкую роль прототипа. Грубоватый, стилизованный под средневековую гравюру на дереве, рисунок. Купидон с завязанными глазами летит высоко в небе, лучи солнца упираются ему в спину. Его единственная стрела нацелена на стоящего внизу молодого человека, который пользуется вниманием двух женщин – одной слева от наблюдателя, чья голова увенчана лаврами (к ней обращён восторженный взгляд главного героя), и другой справа, что явно огорчена ходом событий, и скорее удерживает своего избранника, чем пытается овладеть им; в её волосы вплетён веночек из жёлтых (или, быть может, золотых) цветов. Нетрудно догадаться, что этот простой образ представляет собой выбор, ставший уделом мужчины от начала времён – выбор возлюбленной. Согласно Куру де Жебелену, образованному, но простодушному составителю энциклопедии «Первобытного мира», на Шестом Аркане представлен просто *Брак*, или «молодой человек и женщина, дающие обет друг другу»²; «человек, колеблющийся между пороком и добродетелью»³, согласно его консультанту и гораздо более искушённому учителю графу де Меле (этого же мнения придерживался Элифас Леви); *Распутье*, согласно Полю Кристиану; *Испытание*, по мнению МакГрегора Мазерса, *Любовники*, согласно Артуру Эдваду Уэйту, и *Братья*, как считал Алистер Кроули (тут при желании можно сделать весьма далеко идущие выводы, но все же справедливость требует признать, что в этом утверждении Кроули гораздо больше метафизики, чем его интерпретации тантры). Друг и ученик Станисласа де Гюайта, Освальд Вирт в начале своего комментария, так же, как и граф де Меле, повторяет историю инициации Геракла, когда учёный кентавр Хирон предложил последнему выбор между двумя женщинами, одна из которых символизирует *Добродетель*, а другая – *Слабость* («чтобы не сказать Порок»⁴, – добавляет Вирт). Католик Валентин Томберг, русский немец, анонимно написавший работу о Таро, которая стала настольной книгой Папы Иоанна Павла II и заслужила панегирик кардинала Ганса Урса фон Бальтазара, утверждает, что Аркан *L'Amoureux* представляет собой выбор между женской ипостасью, символизирующей три добродетели (Кротость, Смирение и Целомудрие), и женщиной, символизирующей три смертных греха (Гордыня, Алчность и Сладострастие)⁵, и что его практический смысл заключается именно в *Целомудрии*, то есть выборе аскезы как пути духовного совершенствования, и отказ от искушений плоти. То же самое подчёркивает Вирт: «Для того, чтобы наша воля позволила нам сравняться с Гераклом – а такое стремление не является запретным – нам необходимо следовать без оглядки суровым путём добродетели, именно потому, что в этом случае наши желания не будут растрчены на поиски удовольствий и на малые радости жизни. Можно считать, что мудро *уметь жить*, находя вкус в радостях жизни, и не рискуя ради геройства; однако такая мудрость –

² Antoine Court de Gébelin, *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduit ce génie*, Paris, 1781, 8-ème liv., tome I, p. 371.

³ *Ibid.*, p. 399

⁴ Oswald Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, Paris, 1966, p. 146.

⁵ *Médiations sur les 22 Arcanes Majeurs du Tarot*, Paris, 1980, p. 160.

не мудрость Посвящённых, которые отождествляют жизнь с плодотворным действием, с полезным (геркулесовым) трудом»⁶. Однако, следуя дальнейшим рассуждениям Томберга, мы видим, что речь, оказывается, идёт *о единстве*, о соединении двух упомянутых им триад, каковое может быть представлено двумя пересекающимися треугольниками – интересное совпадение с утверждением Вирта о том, что Шестой Аркан символизирует *реализацию священной гексаграммы* и сферу Тифэрет⁷. Так в какой же степени «реализация» и «соединение», на котором настаивают эти два автора, может означать отказ от одного из принципов? В той степени, в какой он представляет собой осознанный волевой акт; другими словами, отказ как *взаимодействие*⁸. Не значит ли это, что «путь растворения» – треугольник, обращённый вершиной вниз, – своего рода попытка *выйти сухим из воды*, и она (в определённых обстоятельствах) эквивалентна попытке *выйти влажным из огня*, подобно одному древнему и почитаемому герметиками земноводному? И не значит ли это, что оба упомянутых автора, верно понимая характер коллизии, символизируемой *триумфом Любви*, отдают предпочтение лишь одному из путей, который – если стать на место юноши на картинке – является путём *правой руки*? И что другой путь также может иметь смысл «реализации»? Однако, это, пожалуй, чересчур простое рассуждение можно представить иначе, опустившись ещё на одну ступеньку ниже по лестнице, что ведёт во тьму святая святых. Если перестать видеть в нашем «аркане» лишь плоскость, и попытаться сделать его объёмным, мы сможем рассмотреть то, что скрывает под собой рубашка карты – обратную сторону представленных на ней символов (поскольку символы никогда не бывают односторонними). Итак, стоящая слева от героя *земная* девушка – это, всё же, не столько «порок» и «грех сладострастия», как пытаются нас убедить граф де Меле, Освальд Вирт и Валентин Томберг, сколько теллурический символ *Mater Genitrix*, символ порождения и чёрной плодородной земли, который Ю. Эвола называет «принципом Деметры» и противопоставляет «принципу Афродиты»⁹, каковую в нашем случае представляет девушка, изображённая на картинке слева от наблюдателя. Эта последняя символизирует *живой огонь* (огонь «быстрых» или проточных вод), заставляющий душу, подобно цветку или дереву, тянуться вверх, к небу, солнцу и звёздам. В привычной нашему уху христианской терминологии этот аспект «принципа Афродиты» называется *Святым Духом*; однако, он не единственный, и у этой юной девы, для которой, по мнению многих авторов, столь характерны Кротость, Смирение, и Целомудрие, есть и другая сторона. Эта тёмная изнанка более всего соответствует индийской богине *Durgā*, имя которой на санскрите означает «недостижимая». Это чернота бездонной пропасти *Materia Prima*, не знающей формы (по каковой причине её называют *девственной*). Её образ идентичен образу *Небесной Блудницы*, или *Нашей Шлюхи* алхимиков, именно потому, что небо (наиболее чистый мужской принцип) может, овладев ею, придать ей любую форму. Этот священный акт реализуется в древнем индийском ритуале соития архата (т.е. аскета, достигшего святости) с проституткой – соединение *чистого* мужского принципа с *девственной*, т.е. безликой женственностью, каковая от начала времён

⁶ *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, p. 147 (пер. авт.).

⁷ *Ibid.*

⁸ Для того, чтобы прыгнуть со скалы, надо от неё оттолкнуться; чтобы пройти через огонь, нужно иметь огонь. В связи с этим нелишне вспомнить слова из Послания Иакова: «Блажен человек, который переносит искушение, потому что, быв испытан, он получит венец жизни, который обещал Господь любящим Его» (1:12). Святой Пётр говорит: «Возлюбленные! огненного искушения, для испытания вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного, но как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь, да и в явление славы Его возрадуетесь и восторжествуете» (1 Петр 4:12-13).

⁹ См. Julius Evola, *Metafisica del Sesso*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1988, p.p. 185-195.

символически связывалась с сакральной проституцией¹⁰. И всё же, сколько бы небесный огонь не овладевал ей, она остаётся неисчерпаемой, «недостижимой», всегда ускользающей от того, кто думает, что окончательно овладел ею; она – тёмные воды бездны, которые поглощают без следа одиноких пловцов, корабли, города и цивилизации. Она – царица неутолимой жажды, омут желаний и страстей, *обнажённость* изначальной тьмы. Всякий образ средневековой возлюбленной, которому поклонялись трубадуры, а за ними Данте и Петрарка, несёт в себе оба аспекта нашего «принципа Афродиты»: чистоту живого огня, в котором вечно сгорает сердце поэта, и холод неприступности его идеала; белое пламя надежды и тёмные воды отчаяния.

Здесь читателю может показаться, что автор успел забыть о другой девушке, с жёлтыми цветами в волосах. Спешим вас уверить, что это невозможно: нельзя забыть о *нашей* земле. Её чёрная твердь является также *небесной твердью*; она, что движет кольцом земных перерождений, одновременно выполняет функции *Magna Mater Deorum*, прародительницы богов и их супруги. Она – *состоявшаяся*, принявшая форму, она мать и жена. Как выглядит её изнанка? Нетрудно догадаться. Всё, что сделано из праха, возвращается в прах. Покой могилы, тьма глубоких пещер и склепов – вот мир, который открывает нам обратная сторона этой юной девы. Её внешний характер так же переменчив, как лик луны, которая является символом Гекаты, богини подземного мира. Луна, ночное светило, пребывает в нескончаемом движении – от худого серпа к бледной копии солнца, от полноты света к пустоте ничто; в этом смысле она – тоже *текущие воды*. Однако обратная её сторона *всегда* остаётся во тьме.

Если мы сравним свойства двух вышеупомянутых принципов, то легко заметим, что они, хотя и в разной степени, присущи всем женским божествам, и архетипу¹¹ женственности в целом; нам может показаться, что отличия двух девушек, изображённых на Шестом Аркане «марсельского» Таро, не столь уж принципиальны, и что гораздо сильнее различаются их внутренние аспекты. Более того, у нас есть основания заключить, что каждая из этих девушек на самом деле содержит две, но при этом все четыре фактически являются одной. Этот краткий и внешне парадоксальный вывод соответствует действительности гораздо больше, чем пространные рассуждения гадателей на Таро; он отвечает на многие важные для нас вопросы. На самом деле, все приведённые выше доводы совершенно очевидны в рамках своей специфики: они в общих чертах определяют *выбор пути* и особенности последующих действий ставшего на путь человека – что, строго говоря, является технической проблемой. И было бы несправедливо по отношению к читателю оставить его в этом месте наедине с задачей, причина возникновения которой ему неясна, равно как и неясна цель её решения.

Итак, изображённый на карте юноша, делая условный «выбор» в пользу девушки, стоящей слева от него, в этой ипостаси выступает как мужской принцип по отношению к *Mater Genitrix*. Он принимает образ Осириса, каковой есть животворные воды Нила, орошающие и оплодотворяющие *зем*, чёрную почву Египта, представленную Исидой. Таким образом, герой здесь играет роль *влажного* принципа порождения формы. В другом же случае он может выступать в одной из ипостасей *огня* – как чистой, аполлонической его разновидности, так и смутного теллурического огня Вулкана, или свободного от земных нечистот, но всё же полного страсти пламени Ареса. В каждом из этих случаев будет свой

¹⁰ Дело в том, что метафизическое понятие *девственности* связано не с особенностями женских половых органов, а с потенцией *Materia Prima* принимать форму, т.е. с изначальным и «чистым» отсутствием у неё *статуса*. Этому требованию в человеческом обществе наиболее точно соответствует проститутка.

¹¹ В этой статье все термины употребляются в их традиционном значении, и не имеют отношения ни к современной психологии, ни к другим профанным наукам.

результат, но всякий результат, как бы его не воспринимал профан, имеет вполне определённое значение в качестве составляющей части духовного пути. При этом, конечно, каждая из описанных ситуаций таит в себе множество ловушек – ведь «ставший на Путь всегда в опасности», как сказано в Дао-Дэ-Цзин. В целом, можно заключить, что «выбор», который будто бы представляет собой мизансцена Шестого Аркана, при чуть более углублённом рассмотрении оказывается не столько развилкой дорог, сколько намёком на двойственный аспект женственности: изображенные на ней девушки одновременно являются двумя, четырьмя и одной – Эпинойей, *вторичностью*, корнем всякого порождения.

Оккультная традиция, а точнее, отражение Традиции в кривом зеркале оккультизма, начиная со второй половины XVIII века, с удивительным упорством, если не сказать упрямством, предпринимает попытки установить связь между Таро и каббалой, Таро и алхимией, Таро и астрологией, Таро и египетскими мифами. Несмотря на то, что такая связь (а точнее, *сходство*), конечно, существует, для того, чтобы более-менее правдоподобно её сформулировать, как минимум следует понять суть традиции триумфов, что никому из оккультистов – по крайней мере, пока – сделать не удалось¹². В то время, как иудейская каббала всё ещё жива как ветвь традиционного учения, и (до определённого уровня) легко доступна заинтересованному исследователю, в то время, как алхимия – хоть зачастую и в искажённом виде – всё ещё несёт свои подлинные откровения по волнам времени, традиция Таро, похоже, оказалась формой сакрального знания, наиболее защищенной от профанации, и её тайны (а в их существовании наивно сомневаться) нашли наиболее надёжное и неподвластное времени убежище в колоде игральных карт.

Теперь постараемся забыть о буквах еврейского алфавита, планетах, стихиях, алхимических субстанциях и других атрибутах рассуждений тех учёных фантазёров, которые хотят придать своим манипуляциям с картами внешнюю осмысленность. Забудем ненадолго и о выборе, и о двойном аспекте женственности. Вернёмся к влюблённым на старинной карте Бонифачио Бембо и вспомним слова Боэция:

«Круговорот предвечный любовью
Держится только, гнев и раздоры
Вон изгоняя из мирозданья.
Это согласие нужную меру
Всем уделяет, чтоб уступали,
Веря друг другу, силы природы, –
Суша и воды, пламя и холод...»¹³

Этот простой, но очень точный стих говорит нам, что любовь является тем движителем, который вращает колесо мироздания, и что именно она определяет меру взаимодействия вещей и природных стихий. Она также вращает колесо воли и душевной страсти автора «Божественной Комедии», каковой факт он признаёт в приведённом выше эпиграфе. «Крепка, как смерть, любовь», и «стрелы её – *стрелы огненные*; она – пламень весьма сильный»¹⁴, – говорит царь Соломон в самом поэтическом произведении Ветхого Завета. Итак, любовь, как и смерть, «крепка», – то есть, с одной стороны, погасить это пламя, когда оно разгорелось, не легче, чем оживить мёртвого, а с другой – любовь всегда смерть, это «...инстинктивная жертва

¹² Хотя это отчасти удалось некоторым французским алхимикам, среди которых в первую очередь заслуживают упоминания Керданек де Порник, Фулканелли, и Андре Куайа-Гатье.

¹³ Боэций, *Утешение Философией*, кн. IV.

¹⁴ Песнь Песней 8:6 (курсив авт.).

индивидуального «я» синтетическому единству природы»¹⁵. Её огненные стрелы разжигают тот огонь, который *вращает колесо* бытия, и у нас нет никаких оснований сомневаться в том, что именно этот огонь, чей невидимы жар пылает в глубине сердца, древние Философы называли своим *тайным огнём*, без которого невозможно завершить Магистерий. Подлинное искусство магии, какой бы школой она ни была представлена и какие бы цели не преследовала, изначально опирается на состояние, называемое персами *mag*, когда оператор, разжигая в себе упомянутый огонь до степени могучего жара, сохраняет при этом полную власть над огненным потоком (это называется *оседлать дракона*). «Amour! Amour!» – кричала, рыдая в исступлении, обнажённая паства Эжена Вентра, многократно умножая его магическую силу, и на освящённых облатках для причастия проступала кровь – в свою очередь, погружая в «транс» растерянных медицинских экспертов, которые не могли объяснить это явление¹⁶. «Покажи мне дракона», – попросила хитроумная фея Морган влюбленного в неё Мерлина, и тот, не зная, что утратил над ним власть из-за своей земной любви, выпускает дракона на волю и оказывается побеждён и бессилён.

Итак, тайный огонь, в просторечии именуемый любовью, сжигает и становится причиной гибели, он даёт *свет*, благодаря которому существует жизнь на земле, он приводит к Богу¹⁷, он помогает завершить Великое Делание алхимиков, он лежит в основе могущества магов и составляет инициатическую суть имени священного города (*Roma* – это анаграмма *Amor*), в котором происходит сакральная встреча жара и холода¹⁸. Именно поэтому ученик в конце своей действительной инициации всегда оказывается перед выбором, определяющим *направление*, в котором он приложит этот огонь, и, следовательно, повернёт колесо своей судьбы. Однако, зная это, следует иметь в виду одну маленькую, но важную деталь: огонь горит только тогда, когда есть *горючее*. «Когда закончится то, что сгорает, не будет больше света»¹⁹, – лаконично замечает автор «Науки Магов» в коротком эссе, посвящённом Шестому Аркану.

Что ж, читатель, теперь ты вспомнил достаточно, чтобы впервые начать путь по следам странных персонажей романа Михаила Булгакова.

¹⁵ Giuliano Kremmerz, *La Scienza dei Magi*, t. II, p. 273.

¹⁶ См. Stanislas de Guaita, *Le Temple de Satan*, ch. VI.

¹⁷ Евангелист Иоанн выражает сущность христианства одним предложением: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4:16).

¹⁸ См. *La Scienza dei Magi*, II, p. 331.

¹⁹ *Ibid.*, p. 323.

2. Чёрный плащ, лунный подбой

Vexilla regis prodeunt inferni²⁰.
Dante, “*Inferno*”, с. XXIV.

L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons
Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'Arlequin Trismégiste²¹.
Guillaume Apollinaire, “*Crépuscule*”.

Банга, верный пёс Пятого Прокуратора Иудеи, согласно безымянному автору романа о Понтии Пилате, на всём свете боялся только одного: грозы. Многие дети и страдающие нервными расстройствами взрослые также боятся грозы, а точнее, звуковых и световых явлений, которые сопровождают ливень – молнии, разрывающей на куски небесный полог, и грома, сжимающего сердце в стальных тисках своих многопудовых раскатов. Природа этого страха может показаться банальной, но только если не знать, что стояло за подобными явлениями в понимании средневекового человека, и что, быть может, мы старательно пытаемся забыть; впрочем, современные люди весьма преуспели в искусстве *амнезии*, и те, кто приносит с собой наиболее неистовые весенние грозы, могут быть спокойны: никакой самый начитанный Берлиоз не узнает их, даже если столкнётся лицом к лицу.

Тем не менее, всё же попробуем извлечь из мрака забвения одну средневековую легенду.

Покидая озеро горячей смолы, Данте и Вергилий получили в сопровождение свиту демонов, которым было поручено вести их дальше по тропинкам Восьмого круга Ада:

«Эй, Косокрыл, и ты, Старик, в поход! –
Он начал говорить. – И ты, Собака;
А Борода десятником пойдёт»²².

Михаил Лозинский, следуя традиции французского перевода «Божественной Комедии», нашёл для значащих имён демонов русские эквиваленты. Так *Alichino* стал Косокрылом (фр. *Aile-clin*), что вполне оправдано; однако, это имя скрывает в себе нечто гораздо большее. Действительно, роль упомянутого персонажа в комедии Данте скромна – просто один из рядовых ангелов преисподней; однако так было не всегда. Если мы покинем мир Данте и продвинемся немного дальше во времени и пространстве, то в сердце европейского средневековья обнаружим легенду, которая присутствовала в фольклоре многих, если не всех народов, населявших Европу. Речь идёт о группе всадников в чёрном, на вороных конях, которые два раза в год, вместе с сильнейшей грозой, появлялись на поверхности земли, чтобы справить шабаш с поклонниками их хозяина, а также выполнить своё основное предназначение: пополнить свиту за счёт новых душ, осуждённых скитаться в этой мрачной компании, искушать людей, и нести беды и разорение. Компания эта среди франков была известна под именем *La Mesnie Hellequin*, то есть «свита Эллекена», или *familia Allequini* («Семейство Аллекина»), как она упоминается у Этьена Бурбонского; её хорошо знали также как *Царскую Охоту* в

²⁰ Близятся знамёна царя преисподней (лат.) – каламбур на тему католического гимна «Близятся знамёна спасителя».

²¹ Слепой баюкает дитя,
Проходит лань тропой росистой,
И наблюдает карл, грустя,
Рост Арлекина Трисмегиста. (пер. Б. Лившица).

²² Данте, *Ад*, XXI, 118-120 (пер. М. Лозинского).

Бретани, *Дикую Охоту* в Эльзасе, *Чёрную Охоту* в Саксонии и Вестфалии, и *Охоту Вотана* в северной Германии. Имя последнего персонажа занимает далеко не последнее место в пантеоне германских народов; вероятно, поэтому булгаковский Воланд (помните первую дубль-ве в его паспорте?) на вопрос о своей национальной принадлежности, ответил, что он «пожалуй, немец»²³ – ведь быть просто Косокрылом, даже при всей любви к Италии, гораздо менее почётно, чем хозяином Валгаллы.

Состав свиты суверена тьмы, как следует из самого её назначения, постоянно менялся; однако, в ней были и постоянные члены. К ним относится, прежде всего, худенький миловидный юноша, носящий чёрный берет с пером, и обладающий отменным чувством юмора. «Демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире» называет его Булгаков. Следует признать, что слово «паж» всё же не слишком подходит к этому юноше, поскольку, согласно рыцарским обычаям, мальчик-паж, достигший четырнадцати лет, и проявивший необходимые способности, становился в этом возрасте *écuyer*²⁴, то есть оруженосцем. Таким оруженосцем предводителя чёрных всадников (а по совместительству – шутком) и был любимый многими из нас булгаковский персонаж, представленный автором как «кот Бегемот». Естественно, само это прозвище является шутовским – трудно придумать что-либо менее соответствующее облику утончённого искусителя, каковым был юный слуга, чем имя гигантского демона-зверя. Что же касается чёрной кошачьей шерсти, то автор «Мастера и Маргариты» не погрешил против истины. В средние века одеждой этого шута была чёрная лохматая шкура (немного напоминающая вывороченный тулуп «деда» или «дядьки» русских колядок), чёрная маска с одним коротким отростком с правой стороны лба, и красный двурогий шутовской колпак. Каково же было настоящее имя юноши, сказать трудно. Одно предание гласит, что его звали Шарль Квен²⁵, и что он был – совершенно неудивительно – королевской крови²⁶. Кстати, имя это сыграло с ним и его хозяином интересную шутку. «Шарльквен» постепенно стало ассоциироваться с «Эллекен», и в какой-то момент эти имена смешались окончательно. Причём случилось это именно в тот момент, когда юный оруженосец настолько заигрался с людьми, что остался с ними, когда остальная свита в очередной раз покинула землю. С тех пор, в отсутствие хозяина, он веселил самого себя, а также зрителей из числа честной публики. С течением времени в его земном облике становилось всё меньше от мохнатого Бегемота, и всё больше от куртуазного молодого человека. Чёрную шерсть постепенно сменило трико (хотя его красные ромбы всё же напоминают об адском пламени, ибо именно такова символика этого рисунка), красный колпак заменила элегантная треуголка, а маска перестала носить следы рогов, превратившись в простую чёрную полумаску (хотя ничто не мешает ему время от времени перевоплощаться в кота, надевая традиционную венецианскую личину *Gatto*). Буква «р» прочно закрепилась в его имени, и таким образом – как

²³ Здесь и деле (кроме отрывков, оговоренных в тексте) цитаты из романа «Мастер и Маргарита» приводятся по московскому изданию 1984 г., каковая публикация основывается на последней прижизненной авторской редакции рукописи с теми дополнениями и изменениями, которые были внесены супругой автора Е.С. Булгаковой по его просьбе.

²⁴ Буквально «щитonosец» (фр.) – в русском языке слово менее распространённое, чем «оруженосец», хотя и более точное.

²⁵ Некоторые исследователи отождествляют этот персонаж с Карлом V Валуа, однако он был известен как «Карл Мудрый», в то время, как *Charles-Quint* чаще всего называли Карла V из династии Габсбургов, который жил на два столетия позже.

²⁶ В рыцарскую среду на роль пажей и оруженосцев отдавали мальчиков из наиболее знатных фамилий. Рыцарское посвящение, которое потенциально ожидало оруженосца, являлось высшей формой инициации для аристократа; так продолжалось вплоть до 1302 г., когда Филипп Красивый позволил себе посвящать в рыцари смельчаков из низших сословий, оправдывая это тяжёлой ситуацией в войне с фламандцами.

читатель, вероятно, уже догадался – комедия-дель-арте получила своего Арлекина (*Arlecchino*), веселого интригана, в душе, тем не менее, остающегося оруженосцем могущественного демона Эллекена, и его бессменным слугой в ночь шабаша, – о чём, правда, мало кто помнит. Отдав своё имя оруженосцу – надо полагать, без особого сожаления – предводитель *mesnie*, то есть рыцарского товарищества, остался просто сувереном тьмы, которого Михаил Булгаков назвал именем «Воланд» и отождествил с сатаной – что, конечно, верно, но следует писать только с маленькой буквы. Точно так же, как простой смертный не может лицезреть Бога-Отца, он не может увидеть и лик его антипода, верховного владыки Тьмы. Так же, как Христос был послан нам Господом в человеческом облике, так и *тот другой* отправляет на землю своего наместника в виде принявшего человеческий образ демона, наделённого всеми полномочиями пославшей его сущности... Хотя, несомненно, две последние фразы вызовут законное возмущение в тех читателях, которые принимают и хорошо понимают догматы христианской веры (в данном случае, и католики, и православные). Постулирование Сатанаэля как второго, «тёмного» бога в роли могущественного антипода верховного Принципа в нижнем мире, является основой ереси дуализма, принимавшей на протяжении истории христианства десятки разнообразных форм и наименований. Автор этих строк не имеет намерения доказывать вышеприведенный тезис от первого лица; однако, именно он является основополагающим для всей философии романа М. Булгакова, и рассматриваемое произведение, включая личности героев, его фабулу и сверхзадачу, можно более-менее успешно понять лишь в свете теологии дуализма, а точнее, учения катаров Лангедока, с 1181 г. официально именуемого «альбигойской ересью»²⁷.

Михаил Булгаков вводит в свиту Эллекена первоначально только одну «временную» душу, причем, делая это даже в ущерб признанным постоянным членам (к примеру, таким, как чёрный маг Люк Окаянный, который не появляется в романе). Речь идёт о Коровьеве. Этот смешной клетчатый господин, вынужденный в своём поведении и одежде следовать манере, прямо противоположной его истинной природе, на самом деле был «рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом». Именно упомянутая мрачность, сохранившаяся на нескольких скульптурных и живописных изображениях этого человека (в том числе и на первой странице рукописи из коллекции Румянцевской Библиотеки, где он представлен в виде «фиолетового рыцаря»²⁸) считалась типичным признаком альбигойцев – печаль, бледность, вызванная изнурительным постом, и тихий, но твёрдый голос, были характерны для «совершенных», то есть для тех, кто получил *consolamentum*, и с того момента воспринимал жизнь как покаяние, не имея права ни от чего получать удовольствие, вступать в брак, есть мясо, пить вино, и т.д., поскольку всё, связанное с материей и чувственным миром было «от чёрного бога», и «совершенный» не мог даже помышлять об этом. Коровьев, о чьей подлинной идентичности будет сказано отдельно, не был «совершенным», но вся его жизнь прошла под знаком борьбы за еретические убеждения. Этот тощий господин в треснувшем пенсне, каким он впервые предстаёт перед героями романа Булгакова и его читателями, на самом деле множество раз рисковал жизнью с мечом в руках ради своих единоверцев и ради счастья своего народа, поскольку видел (вполне обоснованно) в ставленниках Рима и франкских монархах угрозу его жизненному укладу и национальной идентичности. Станным образом, главный гипнотизёр свиты Воланда, каковым его признали в романе «опытные советские психиатры», является также знаковой фигурой для лежащей в основе романа философии; это своего рода символ альбигойской гордыни, несгибаемого духа ереси катаров,

²⁷ См. Николай Осокин. *История альбигойцев и их времени*. АСТ, Москва, 2003, стр. 136.

²⁸ Речь идёт о копии «Песни об Альбигойском Походе» (*La Cansos de la crozada contr els ereges d'Albeges*).

предпочитавших огонь отречению и рубище бродячего «совершенного» роскошным одеждам католических прелатов; этому герою и принципам его веры есть смысл посвятить отдельную главу.

Среди тех спутников командира чёрной свиты, которым не угрожают ни адские муки, ни вечный покой, вполне традиционными (и всё же не упоминаемыми в европейских легендах) являются Азазелло (Азазел) и Абадонна (Авадон) – два ангела смерти, присутствующие во всей семитской мифологии; пожалуй, нет нужды описывать их здесь, так как о них сказано достаточно и в самой книге Михаила Булгакова, и в статьях о ней. Стоит только напомнить, что перед началом бала на просьбу Маргариты снять с Абадонны тёмные очки, Воланд ответил твёрдым отказом («а вот этого нельзя!»). Причина проста: после того, как человек прочёл приговор в глазах ангела, он больше не является тем, кем был; либо его душа погибает, либо он обретает глаза духа, которые Авадон даёт в награду тому, кто выдержал его взгляд. Несомненно, такой поворот событий был не с руки хозяину бала, которому Маргарита была нужна именно такой, какой она стала после втирания мази Азазелло и ритуального омовения в реке в компании русалок.

«Служанку мою Геллу рекомендую. Расторопна, понятлива, и нет такой услуги, которую она не сумела бы оказать», – так Воланд представляет Маргарите девушку, отличающуюся «безукоризненным сложением», чью красоту, однако, портит уродливый шрам на шее. Конечно же, в этих словах Воланда (как и во многих других характеристиках, которые Булгаков вкладывает в уста своих персонажей) присутствует мрачная ирония, если только мы не захотим поверить в его добродушную снисходительность к подчинённым. Гел (*Hel*), Гела (*Hela*) или Гелла (*Hella*), дочь злого демона Локи и великанши Ангрбоды, на самом деле известна своей медлительностью, которую она унаследовала от отца (в скандинавском пантеоне Локи соответствует планета Сатурн). Её лик во многом подобен луне: при том, что у этой богини загробного мира всегда есть незримая тёмная сторона, внешне она бывает ослепительной красавицей, леденящим кровь страшилищем, а чаще всего, и тем, и другим одновременно: иногда её уродует шрам, иногда у неё изувечена половина лица, иногда она предстаёт наполовину истлевшей (этот последний образ, несомненно очень хорошо запечатлелся в памяти финдиректора театра «Варьете» Римского и его администратора Варенухи, ибо именно такой они видели Геллу в ночь с четверга на пятницу). Мрачная медлительность Геллы передалась даже её собственным слугам, которых зовут Ганглоти и Ганглот, что значит «запоздалые». Исполнение Геллой роли «расторопной служанки» в свите Воланда имеет тот же смысл, что и шутовство Коровьева, и кошачья морда красавца Шарля Квена, и «полосатый добротный костюм» ангела смерти Азазела, в котором он предстаёт перед Маргаритой на скамейке у кремлёвской стены. Смесь страшного и смешного, столь характерная для средневековых драм, во всём цвете предстаёт перед нами в личинах свиты Эллекена, и тот факт, что читатели склонны принимать за чистую монету именно смешную сторону этого действия, полностью пренебрегая другим его аспектом, говорит лишь о мастерстве автора как *cuisinier* и невежестве многих из нас.

Гелла – одна из самых древних богинь в пантеоне германцев и готов, а также многих других народов Европы. В Ирландии она известна под именем *Cuile*²⁹ («погреб»), потому что её обителью была подземная пещера, называемая Гнипахеллир³⁰. Дом Геллы не слишком привлекательное жилище: его порог – Камень Преткновения, кровать Геллы – Ложе Болезни, её тарелка – Голод, и её нож – Мор, как гласит *Гильфагиннинг*. Гелла холодна и бесчувственна, она не выпускает никого, кто попал в её руки (в этом смысле Варенухе и Римскому

²⁹ Английский эквивалент этого слова *cellar*, а латинский – *cela*. Нет нужды указывать на фонетическое сходство с *Hella* или *Hela*.

³⁰ В других источниках это подземный зал *Eljudnir*.

несказанно повезло: одного пощадил Воланд, другого спас петух); она является неумолимым инструментом смерти, законом, не знающим милосердия. Животное, которое обычно ассоциируют с этой богиней – лошадь, так что в свите inferнальных всадников она чувствует себя комфортно. Конечно, она никакая не «ведьма», как считают некоторые высокообразованные исследователи творчества М. Булгакова; то есть она «ведьма» в той мере, в какой сатана – «иностранный артист». Действительно, одним из атрибутов этой богини в норвежских легендах была метла, однако Гелла не летала на ней, а прибирала тела умерших; в самом романе она не совершает ничего, что позволило бы всерьёз называть её ведьмой – если не считать ироничных ремарок автора. У медлительной Геллы, властительницы девяти кругов подземного царства Нифлхейм, есть ещё верный товарищ, стерегущий его врата: это Гарм, легендарный пёс³¹, которого в силе и свирепости превосходит лишь родной брат хозяйки, волк Фенрир. «Служанка» Гелла, характер которой в романе очерчен, к сожалению, весьма скупо, представляет собой целый психологический тип: присущая ей сатурническая медлительность и холодность в период Ренессанса сделали её символом *меланхолии*. На знаменитой гравюре Дюрера³² изображена именно Гелла, причём лежащий у её ног пёс, скорее похожий на скелет, не должен смущать зрителя своей «немочью» – вспомните хотя бы Коцея Бессмертного из русских сказок. Что же касается связи между именем этой богини и именем предводителя чёрных всадников (*Helle-quin*), то связь эта, вероятно, давно бросилась в глаза внимательному читателю: да, он не ошибся, Воланда и Геллу объединяет многое и за пределами романа Михаила Булгакова.

Таково весьма общее описание участников Дикой Охоты до того момента, как Азazelло угостил фалернским вином мастера и Маргариту, и, таким образом – пусть ненадолго – дополнил ими состав свиты посланника тьмы. Говорящий кот, долговязый шутник в клетчатом костюме, «расторопная» служанка, два ангела смерти, и, конечно, сам предводитель... Вроде все. Однако, так ли это на самом деле?

³¹ Его греческий эквивалент Керберос, латинский – Цербер.

³² Имеется в виду первая гравюра цикла *Melancholia*. Хотя точка зрения автора не является общепринятой, её разделяет множество исследователей и просто людей, хорошо знакомых с ренессансной концепцией темпераментов, а также тройственной природой меланхолии, как её представлял Агриппа (связь гравюр Дюрера и его теории, высказанной в *De Occulta Philosophia*, вполне очевидна).

3. Явление героини

Sopra l'aqua,
Sotto il vento,
Sotto il Noce de Benevento...³³

Жарким летним утром вблизи Сицилии, в полосе, где волны раскалённого солнцем воздуха сталкиваются с холодными водами Мессинского пролива, вам может повезти увидеть чудесный город, выстроенный из хрусталя, со множеством готических башен, соборов, крепостными стенами с резными бойницами, мощёными улицами, по которым гуляют нарядно одетые горожане, садами, наполненными цветами и играющими детьми; увидеть луга, которые простираются в невообразимую даль, и растворяются без следа в морской лазури. Этот удивительный образ, возникающий над морем, конечно, имеет природу миража, однако он бывает настолько реален, что даже люди, точно знающие, что перед ними на самом деле, с трудом могут переубедить свои чувства. Таков феномен *Fata Morgana*, каковое название в переводе с итальянского означает просто «Фея Морган»; именно она, сводная сестра короля Артура, воспитанница великого мага Мерлина, и постоянная участница свиты демона Эллекена, обладает талантом создавать невероятно красивые и правдоподобные иллюзии.

Многие читатели и почитатели романа «Мастер и Маргарита», вероятно, думают, будто верная спутница чёрного всадника, известного героям книги под именем Воланд, в повествовании Булгакова отсутствует. Следует заметить, что отсутствие это мнимое, и представляет собой одну из тех иллюзий, на которые так щедро фея Морг (*Morgue*), которую часто именуют Морган (*Morgan, Morgaine*), Моргоз (*Morgause*)³⁴, а в ирландских легендах – Морригу (*Morrighu*). Морган – «фея второго порядка»³⁵, это не физическая сущность, а *даймон*, способный воплощаться в человеке, который иногда не подозревает, кто он на самом деле (а разве многим из нас выпадает удача окончательно узнать себя?). Да, верно заметил Коровьев: «Вопросы крови – самые сложные вопросы в мире». Именно поэтому то простое объяснение, которое он даёт Маргарите Николаевне перед балом, намекая на её дальнейшее родство с Маргаритой Валуа, пожалуй, чересчур просто. Безусловно, отсутствие нежного чувства к своему царственному супругу Генриху Наваррскому при весьма приблизительном соблюдении светских приличий и неутолимой страсти к молодым повесам, делает королеву Марго (*Margot*)³⁶, как прозвали Маргариту её братья, в определённом смысле близкой булгаковскому персонажу; однако вряд ли мастер годится на роль Жозефа де ла Моль («меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал», – говорит он своей возлюбленной в момент долгожданной встречи), и вряд ли «легкомыслие» Маргариты, в котором она признаётся Воланду после бала, можно приписать властной и жестокой королеве Наваррской. Скорее удивительная способность очаровывать – даже таких

³³ «Над водой, на ветру, под Орехом Беневенто...» (ит.) – строчка из заклинания, которое принадлежит одной неаполитанской магической секте. Её ритуал совершался вокруг древнего каштана вблизи Беневенто; внутри круга, периметр которого образовывала магическая цепь участников, не росла трава.

³⁴ Существует несколько типов легенд, связанных с Морг. Согласно наиболее распространённому типу, относящемуся к позднему периоду, Морг – единственная дочь леди Игрейн и герцога Корнуэльского; в этом случае Морган и Моргоз – одно лицо. В одной из более древних легенд утверждается, что у Морган было две сестры, которых звали Элейн и Моргоз (к биографии второй из них относят вероломное зачатие предателя Мордреда от спящего Артура). Далее ещё будет повод становиться на этом подробнее.

³⁵ См. В. Naubert, *The Mantle*, 1826, p. 102.

³⁶ Сорока (фр.). Нелишне (хотя, быть может, и несвоевременно) напомнить, что для герметика это один из символов Меркурия Философов.

ловеласов, как кот Бегемот, – неудержимая тяга к «быстроте и нагоде», то достоинство, с которым она приняла «тысячи висельников и убийц» в качестве королевы бала, а также тот пиетет, с которым к ней относятся эти самые висельники и члены свиты Воланда (ведь они «сто двадцать одну Маргариту обнаружили в Москве»), и ни одна из них не подошла на роль хозяйки шабаша, пока «счастливая судьба», по словам Коровьева, не свела их с печальной обитательницей готического особняка), свидетельствуют о том, что, видно, есть несколько другая кровь, которая не передаётся от бабушек, и которая может проявить себя лишь в определённых обстоятельствах³⁷ и при воздействии специального *бальзама*³⁸, использование которого было частью инициатической практики от начала времён. «Ай да крем! Ай да крем!», – закричала Маргарита, бросаясь в кресло... Втирания изменили ее не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие все ее тело. Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего... «Сейчас позвонит Аззелло!» – воскликнула Маргарита, слушая сыплющийся в переулке вальс, – он позвонит! А иностранец безопасен. Да, теперь я понимаю, что он безопасен!..» Надо сказать, что начиная именно с этого момента дорога назад была для Маргариты закрыта. «Безопасный иностранец» в очередной раз получил свою хозяйку, а Морган – своё место в свите.

Первое известное на данный момент письменное упоминание о могущественной фее встречается в «Жизни Мерлина» Гальфрида Монмутского³⁹. Среди прочего, в этой поэме уэльский автор описывает Яблочный Остров, «называемый Счастливым» (*que Fortunata vocatur*), в котором нетрудно узнать легендарный Авалон; на нём нет фермеров и земледельцев – природа этого острова сама предоставляет все свои богатства в необходимом количестве. Островом правят девять сестёр (в связи с этим можно вспомнить о девяти музах греческой мифологии), одна из которых владеет в совершенстве искусством врачевания, а также «превосходит всех остальных красотой форм» (*exceditque suas forma prestante sorores*); её зовут Морген (*Morgen*). Эта первая из фей, кроме прочего, обладает способностью летать «подобно Дедалу», а также принимать разнообразные формы (*scit mutare figuram et resecaere novis quasi Dedalus aera pennis*); по своему желанию она может появиться перед вами прямо из воздуха (*cum vult, in vestris ex aere labitur horis*). Но что наиболее важно в рамках избранной темы, эпизод завершает рассказ о том, как раненого в последней битве Артура доставляют на Яблочный остров, и Морген оказывает честь прибывшим (*suscepit honore*), согласившись оставить у себя Артура, и врачевать его рану⁴⁰. Сам собой напрашивается вывод, что в этом раннем письменном источнике роль Морган (Морген) в жизни легендарного британского монарха скорее положительна, чем отрицательна; её вообще нельзя назвать «злой феей», если только не приписывать магические способности исключительно тёмным силам.

Как уже упоминалось выше, существует другой цикл легенд, в котором у Морган две сестры, а не восемь. Эта версия, к примеру, нашла отражение в

³⁷ Каковыми, в частности, является жизнь вдали от любимого человека и неведение в отношении его судьбы. Эта тема является одной из основных во многих рыцарских романах; её также брали за основу своих песен трубадуры и труверы. Дело в том, что тихий огонь одинокой любви, несмотря на то, что внешнее иссушает человека («вы порядочно постарели от горя за последние полгода», – замечает Аззелло, давая Маргарите колдовскую помаду), является важнейшей основой инициации.

³⁸ Состав этой мази является хорошо охраняемым секретом. Ей следует натереть тело (как и советует Маргарите Аззелло), в особенности поверхность бёдер; об этом ритуале пишет, в частности, Станислас де Гюайта (см. *Temple de Satan*, с. II).

³⁹ Gaufridi de Monemuta, *Vita Merlini* (ок. 1150 г.), v. 907 – 940.

⁴⁰ В других источниках Морган сама доставляет Артура на Авалон, перенеся его туда по воздуху.

известной комической драме трувера Адама де ля Аль *Le Jeu de la Feuillée* («Игра в беседке»), написанной в 1262 г.; в ней фея Морг выступает в компании двух других фей – Маглор (*Maglore*) и Арсиль (*Arsile*), а также молодого беса по имени Крокесот (*Croquesot*⁴¹); все четверо прибывают на землю первомайской ночью, то есть ночью весеннего шабаша, вместе со свитой короля демонов Эллекена⁴². Здесь Морган и сёстры уже имеют отчётливо дьявольскую атрибуцию, и предстают перед нами в комически-страшном контексте, в котором безошибочно угадывается атмосфера романа Булгакова. Те легенды, в которых сёстры Морган носят имена Элейн и Моргоз, представляют последнюю как злую фею, врага Артура и Гиневры, а Морган – как спасительницу и врачевательницу раненого монарха. Но что особенно интересно, в более поздних источниках упомянутые сёстры «растворяются» совсем, и остаётся одна Морган, которая при жизни Артура была его заклятым врагом, но после того, как он получает роковую рану, неожиданно принимает на себя роль его врачевателя и хранителя (по сути, пребывание на Авалоне для Артура означает и не жизнь, и не смерть; это смертельная болезнь, обладающая свойством «вечности», как его назвал бы А. Кумарасвами).

Итак, Фата Моргана – враг Артура при жизни, и друг за её порогом. «Прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я», – говорит мастеру Маргарита, когда они вступают в свою последнюю обитель. Здесь Маргарита уже больше не хозяйка дьявольского бала; после того, как она была отравлена вином, принесенным Азazelло, с её лица исчезло «временное ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт. Лицо покойной посветлело и, наконец, смягчилось, и оскал её стал не хищным, а просто женственным страдальческим оскалом». Несомненно, сравнение мастера с легендарным героем бриттов выглядит для читателя либо надуманно, либо иронично; второй вариант вполне соответствует духу романа Булгакова, в чём ещё будет повод убедиться. Сейчас более важно понять, что эта «двойственность» присуща не только булгаковской героине и главной фее средневековых легенд: сам британский монарх оказывается в такой же ситуации согласно знаменитому «Трактату» Этьена Бурбонского. В частности, он приводит одну бретонскую легенду, в которой утверждается, что скачка «свиты Эллекена» – это «Царская Охота» Артура, в которой участвуют его рыцари, оруженосцы, борзые и т.п., в ином мире ставшие армией демонов⁴³. Такая радикальная метаморфоза, случившаяся с рыцарями Круглого Стола, не является каким-то странным исключением или «искажением» древнего сюжета; на самом деле существует обширный цикл легенд, в которых образ Артура после финальной битвы сливается с образом Эллекена (в частности, этот мотив можно найти у Жерве из Тилбери). Более того, местом упокоения Артура в них вместо Авалона выступает вулкан Этна, где Артур пребывает между жизнью и смертью, и рана его открывается вновь и вновь каждый год. Эта местность называется Монджибелло⁴⁴,

⁴¹ Значашее имя – *croque-sot*, т.е. «щёлкающий дураков, как орешки». Вряд ли есть необходимость указывать на связь этого образа с булгаковским котом Бегемотом.

⁴² Адам де ля Аль пишет это имя как *Hellekin*.

⁴³ В оригинале упомянутый пассаж звучит так: «Item aliquando in similitudinem militum venantium vel rusticium, qui dicuntur de familia Allequini vulgariter vel Arturi. Audivi quod, cum quidam rusticus circa Montem Catii portaret facem lignorum ad lunam, vidit infinitam multitudinem canum venaticorum quasi post predaro latrancium, post infinitam multitudinem peditum et equitum; et cum quereret ab uno illorum qui essent, respondit quod essent de familia regis Arturi, ad cujus curiam propinquam venirent, ut ibi bene sibi esset...» (Étienne de Bourbon, *Tractatus de diversis materiis praedicalibus, quarta pars «De Fortitudine»* § 365. Цит. по изданию под ред. А. Lecoq de la Marche, *Anecdotes Historiques, Légendes et Apologues tirés du Recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, Librairie Renouard, Paris, 1877, p. 320).

⁴⁴ См. Данте, *Ад*, песнь XIV, 55-57. Стоит отметить, что согласно сицилийскому поверью, видения Фата Моргана имеют своим источником именно вулкан Этна (см. J. Wood Brown, *Enquiry Into the Life and Legend of Michael Scot*, 1897, pp. 193-203)

и фея Морган так же неразлучна здесь с Артуром, как и в далёком Гластонбери, предполагаемой земной ипостаси Яблочного острова. Как может сочетаться покой царства девяти фей с огненной Этной, и образ величайшего рыцаря света с чёрным плащом посланника бога тьмы, является очень интересным вопросом, который, к сожалению, выходит за рамки данной статьи, но отчасти будет освещён в дальнейшем.

Одним из поразительных достижений Булгакова можно считать тот факт, что его Маргариту Николаевну не только простые читатели, но и критики, искушённые (как минимум, по своему статусу) литературоведы, умудрились записать в идеалы «вечной, непреходящей любви», «благородной русской женщины», признали её «пленительным образом русской литературы». Что ж, видно, не на одного мастера распространяется могучее влияние Морган. Достаточно вспомнить старое английское стихотворение, чтобы по одной его строфе понять суть происходящего:

How should he know the wily witch,
With sweet white face and raven hair?
Who, through her art, bewitched his heart
And held him there⁴⁵.

Идеал благородной русской женщины в лице обнажённой Маргариты при встрече с «каким-то голым толстяком в шёлковом цилиндре» даёт нам пример весьма своеобразного этикета:

«– Пошёл ты к чёртовой матери. Какая я тебе Клодина? Ты смотри, с кем разговариваешь, – и, подумав мгновение, она прибавила к своей речи длинное непечатное ругательство. Все это произвело на легкомысленного толстяка отрезвляющее действие.

– Ой! – тихо воскликнул он и вздрогнул, – простите великодушно, светлая королева Марго! Я обознался».

Легко догадаться, что Клодина, за которую принял Маргариту толстяк, обладала менее глубокими познаниями в области нецензурных выражений, чем «светлая королева» – хотя, собственно говоря, в данном контексте и этот титул является откровенной издёвкой, поскольку Клодина – имя служанки из пьесы Мольера «Жорж Данден, или одураченный муж», роль которой в булгаковском романе досталась домработнице Наташе. Нет сомнений в том, что с ней, прибывшей на реку раньше Маргариты, пьяный ухажёр без брюк успел познакомиться до появления хозяйки, почему и дал ей это прозвище – уподобив, таким образом, Маргариту мольеровской Анжелике; «королева» в этом контексте означает не более, чем «знатная развратница», и Маргарита вряд ли обрадовалась бы такому обращению, если бы поняла суть каламбура и осознала, с кем её «спутали». В целом, можно цитировать целые отрывки – они особенно ярки в ранних редакциях романа, – где всё происходящее с героиней Булгакова после натирания мазью, вызывает у неё отнюдь не реакцию человека, который пошёл на смертельные жертвы (в буквальном смысле слова, поскольку речь идёт о душе) ради любимого; она получает откровенное удовольствие от своего нового состояния, новых знакомств, и новых приключений: «Ах весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и всё забудешь». Тем более, что забывать осталось немного. «Почему, собственно, я прогнала этого мужчину? Мне скучно, а в этом ловеласе нет ничего дурного, разве только что глупое слово "определенно"?» – рассуждает сама с собой Маргарита ещё до встречи с Азazelло. «Почему я сижу, как сова, под

⁴⁵ Коварной феи ясен лик

В оправе вороных кудрей;

Заклятье сердца – краткий миг

И вечный плен среди теней. (Madison Cawein, *Morgan le Fay*. – пер. авт.)

стеной одна? Почему я выключена из жизни?» Столь высоко превозносимый подслеповатыми критиками пример «верной, вечной любви» представляет собой женщину, которая жила с двумя мужьями более полугодом, обманывая одного, и пользуясь беззаветной преданностью другого. В последнюю роковую ночь, когда мастер отдал ей «на хранение» все оставшиеся у него деньги (трудно представить себе, что героиня не догадывалась о причинах этого поступка), Маргарита «взяла их, уложила в сумочку», поцеловала мастера, и сказала, «что ей легче было бы умереть», чем покинуть его в таком состоянии, но что «ее ждут, что она покоряется необходимости, что придет завтра». Как помнит читатель, обещанное «завтра» для мастера наступило в следственном изоляторе ГПУ. Однако Маргарита не умерла с обещанной ей лёгкостью; «она сделала всё, чтобы разузнать что-нибудь о нем, и, конечно, не разузнала ровно ничего. Тогда она вернулась в особняк и зажила на прежнем месте». Прежнее место – отнюдь не подвал. Автор романа избегает двусмысленностей в этом вопросе: «с уверенностью можно сказать, что многие женщины все, что угодно, отдали бы за то, чтобы променять свою жизнь на жизнь Маргариты Николаевны». Даже опасаясь навлечь на себя гнев защитников этого «идеала русской женщины», придётся признать, что такое поведение не в точности соответствует поступкам жён декабристов⁴⁶.

Само собой разумеется, что речь идёт не о «критике» или «очернении» образа Маргариты; никто не собирается всерьёз читать мораль литературному персонажу (кроме, разве, тех людей, которые привыкли называть актёров именами их кинематографических героев). Речь идёт о том, что если задаться целью понять суть романа Булгакова, следует хотя бы поверхностно проанализировать описанные в нём характеры, забыв о своих симпатиях и антипатиях как *читателя* (то есть призрака, бродящего среди декораций романа), и подойдя к вопросу как подлинный *автор*, то есть личность, смотрящая на плоскость событий (или бумаги) сверху, подобно тому, как создатель смотрит на голубой шар земли. Вообще, всякий критик, литературовед, или теоретик искусства, прежде всего (научившись ещё ранее читать, разумеется, чего можно пожелать многим представителям упомянутых профессий) должен уметь поставить себя на место автора, поскольку «оценить» произведение искусства можно лишь увидев его из точки подлинного наблюдателя. «Можно ли стать на место гения?» – с придыханием спросят возмущённые «профессионалы», по излюбленной привычке мгновенно переходя от частного вопроса к универсалиям. Что ж, это нелегко, но стремиться к этому следует; в конце концов, от критика не требуется ни художественное мастерство, ни владение композицией, ни порождение невиданных сверхзадач. От него требуется лишь умение читать и понимать прочитанное.

Роман Михаила Булгакова предваряет красноречивый эпиграф из «Фауста» Гёте. С одной стороны, он эксплицитно указывает на «доброту» Воланда, которую незадачливому читателю ничего не стоит обнаружить в книге, а с другой – отсылает к героям поэмы, среди которых присутствует Маргарита, чей образ, казалось бы, совершенно естественно и даже необходимо связать с образом возлюбленной булгаковского мастера. Однако, если сделать это со всей добросовестностью, можно прийти к довольно неожиданным выводам. «Фрида, Фрида, Фрида! Меня зовут Фрида, о королева!» – повторяет булгаковской Маргарите молодая гостья «с назойливыми глазами», умоляюще протягивая к ней руки. Этой несчастной соблазнённой девушке каждую ночь на столик кладут носовой платок, которым та удушила своего незаконнорожденного ребёнка. А вот что говорит Фауст Мефистофелю в Вальпургиеву ночь:

⁴⁶ Ещё удивительнее то, что один видный петербургский критик усмотрел в связи мастера и Маргариты «невыносимо слащавую любовную линию». Что поделать, некоторые литературоведы страдают врождёнными вкусовыми аномалиями – вероятно, укус кажется им сладким в самый раз.

«Взгляни на край бугра,
Мефисто, видишь, там у края
Тень одинокая такая?
Она по воздуху скользит,
Земли ногой не задевая.

.....
И красная черта на шейке,
Как будто бы по полотну
Отбили ниткой по линейке
Кайму, в секиры ширину»⁴⁷.

Герой Гёте видит тень казнённой Маргариты, которая умертвила свою дочь, рождённую от Фауста, и оговорила себя, признавшись в убийстве матери и брата. Фауст стал свидетелем безумия своей возлюбленной, когда навестил её в тюрьме:

«Скорей! Скорей!
Спаси свою бедную дочь!
Прочь,
Вдоль по обочине рощ,
Через ручей, и оттуда,
Влево с гнилого мостка,
К месту, где из пруда
Высунулась доска.
Дрожащего ребенка
Когда всплывет голова,
Хватай скорей за ручонку,
Она жива, жива!»

В итоге Маргарита упускает возможность побега, восклицая при этом «Спасена!». «Тебя прощают. Не будут больше подавать платок», – говорит булгаковская Маргарита Фриде, фактически отпуская грехи своему двойнику. Вызывающая жалость «скучная женщина», как её называет Коровьев, на самом деле представляет собой ипостась Маргариты, которая по отношению к хозяйке сатанинского бала играет такую же роль, какую мастер играет по отношению к Фаусту, и пусть не смущают читателя щедрые посулы Воланда, который обещает своему протеже прогулки «под вишнями, которые начинают зацветать», писание при свечах гусиным пером, и посиделки над ретортой в надежде «вылепить нового гомункула»: всё это не более реально, чем роскошные формы и драгоценности гостей на балу сатаны. Тень даёт в награду лишь тени... Хотя, некоторые тени стоят дороже сияющих бриллиантов.

⁴⁷ Здесь и далее пер. Б. Пастернака.

4. Никогда не доверяйте мастерам

Une lueur point au fond de la cruche, et voici qu'un petit animal s'en échappe, léger, preste, et de la grosseur d'un écureuil : c'est Maître Léonard.

Stanislas de Guaita. "Temple de Satan", ch. II.⁴⁸

...Und doch und doch kommt einer aus unserem Stamm, der aufrecht stehenbleibt, dem Fluch ein Ende bereitet und die "Krone des Meisters" erringt.

Gustav Meyrink. "Meister Leonhard".⁴⁹

Английское слово *master*, при абсолютном фонетическом сходстве, представляет собой весьма интересное искажение первоначального значения греческого *masthvr*, что значит «искатель», или тот, кто умеет находить – в том числе слова и образы, из-за чего греки так называли поэтов. Слова *trobador* и *trouvère*, каковыми именовали себя средневековые поэты Прованса и северной Франции соответственно, являются точным переводом этого термина. В современном же английском языке это слово означает «хозяин», «господин», а также «высококвалифицированный ремесленник», или «художник». Кроме того, для англичан это слово может выступать как синоним слова «магистр» в академическом контексте (*Master of Arts* – «магистр изящных искусств»). При этом «магистром» (*Magister*) в древнем Риме называли начальника конницы, а позднее просто начальника или руководителя; этимологическая связь этого слова со словом «маг»⁵⁰, то есть с представителями высшей касты, совершенно очевидна и в пояснениях не нуждается – как очевидно и постепенное снижение его социальной значимости на протяжении римской истории. С другой стороны, в так называемом «Древнем масонстве», первые три символические ступени именуется соответственно «Ученик», «Подмастерье», и «Мастер [Каменщик]». Названия этих степеней согласно легенде происходят из «оперативного франкмасонства», то есть гильдий каменщиков, в которых старший именовался «мастером». Надо заметить, что франки в этом контексте употребляли слово *artisan*, которое является эквивалентом латинского *artifex*, то есть «умелец», «искусник», а отнюдь не «мастер» – *maître* – что означает прежде всего «господин», «владыка». Однако в период формирования сословия «ремесленной знати» слово «мастер» стало применяться как титул, эквивалентный *monsignor* для знати наследственной и землевладельческой – что, тем не менее, не означает изменение статуса этих людей по отношению к подлинным мастерам, каковыми были средневековые архитекторы, создатели соборов; эти *Maîtres*, как их называли без упоминания имени (что весьма типичным образом указывает на их над-личностное положение), творили только в стенах монастырей и не имели отношения к ремесленникам⁵¹.

Исходя даже из этого весьма поверхностного рассмотрения, совершенно очевидно, что с началом Ренессанса слово «мастер» утрачивает своё первоначальное инициатическое значение, и принимает на себя, с одной стороны, смысл чисто административного превосходства (то есть сливается с «руководителем»), как выродившимся *magister*, который прежде утратил атрибуты

⁴⁸ Слабое свечение появляется в глубине кувшина, и вот из него выскакивает маленький зверёк – лёгкий быстрый, размером с белку: это Мастер Леонард (фр.)

⁴⁹ Вот-вот явится кто-то из нашего рода, и покончит с проклятьем, добьётся «Короны Мастера» (нем.)

⁵⁰ Ср. также *magis* (так в Риме именовалась жертвенная чаша).

⁵¹ См. Claude-Sosthène Grasset d'Orcet, *Les Anciens Corporations de Paris / Histoire Secrète de l'Europe*, Paris, 2001, t. II, p. 88.

жреца, а затем воина), а с другой стороны, означает по сути «очень продвинутого ремесленника», превратившись в превосходную форму для *artifex*⁵². Иными словами, в период позднего Средневековья и Ренессанса поэт-искатель, обладатель сакрального знания, превратился в *хозяина* и *ремесленника*. Нет нужды напоминать, что в культуре средневековья слово *troubadour* было синонимом воинского посвящения; «искателями» именовался цвет рыцарства, и к ремесленникам труверы и трубадуры не имели ни малейшего отношения⁵³. Строго говоря, изменился не смысл слова «мастер», а типический контекст его употребления – оно постепенно обуржуазилось вместе с европейским обществом. Никакой «хозяин» или «умелый каменщик» не может быть «поэтом-искателем» в подлинном (для европейца – средневековом) смысле этих слов, хотя все эти люди обладают эквивалентным иерархическим превосходством в рамках той системы ценностей и той философии, какую исповедует общество в каждый конкретный период своей истории.

Тут следует вспомнить, что титулом «хозяин» в европейской литературе и народном творчестве часто именуют властителя преисподней, каковой, по словам Иисуса, является «князем мира сего». Однако, в приложении к литературному миру советской России 30-х годов XX века, то есть к тому жизненному и лексическому контексту, в котором создавался роман Михаила Булгакова, слова «хозяин» и «мастер» приобретают ещё более специфические коннотации. «Хозяином» обитатели Кремля называли Иосифа Сталина, и словечко быстро прижилось среди художественной элиты Советского Союза, чья жизнь и благополучие полностью зависели от расположения этого человека, управлявшего судьбой советских драматургов, актёров и режиссёров так же по-хозяйски, как Карабас – судьбой своих кукол. В феврале 1936 г. III-й пленум правления Союза Советских Писателей направил И.В. Сталину приветствие, содержащее такую знаменательную фразу: «Вы – лучший *мастер жизни*, товарищ Сталин!» Это сравнение отнюдь не было случайным или надуманным; более того, сам автор интересующего нас романа в том же 1936-м году, обдумывая конъюнктурную пьесу об «отце народов», известную теперь как «Батум», в качестве варианта рассматривал название «Мастер». В отношении этого слова можно привести ещё одну интересную деталь: одна из ведущих советских булгаковедов писала, что «... в первых редакциях романа так почтительно именовала Воланда его свита»⁵⁴. Вероятно, у многих критиков, которые знакомы с историей написания книги, одна эта строчка должна была заронить зерно сомнения в «положительности» роли героя, принявшего упомянутый титул в окончательной редакции текста, или, как минимум, в правомочности сравнения с ним настоящего автора, то есть Михаила Булгакова; однако они по каким-то причинам решили скрыть от читателей (и, быть может, от самих себя) эту страшную тайну⁵⁵. В том же отрывке из «Материалов для творческой биографии...» можно найти ещё одно интересное замечание – о том, что

⁵² Следует заметить, что человека творческой профессии, достигшего наивысшего мастерства в своём деле, римляне называли *artifex*; это слово ещё встретится в тексте.

⁵³ Они сами даже не аккомпанировали себе на музыкальных инструментах, что было прерогативой низшей касты – см. «Волшебная Гора», № XII (2006), стр. 447.

⁵⁴ М.О. Чудакова, *Памяти Елены Сергеевны Булгаковой. Архив М.А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя*. Записки ОР ГБЛ — вып.37, 1976, стр. 111.

⁵⁵ Было бы несправедливо обойти молчанием работу киевского философа А. Баркова «Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение», в котором он делает много полезных замечаний и ссылок, показавшихся ценными автору данной статьи. Остаётся только пожалеть, что чрезмерная страсть к разоблачениям превратила работу этого очень наблюдательного исследователя в паноптикум из персонажей советской действительности первой трети прошлого века, будто бы ставших прототипами персонажей булгаковского романа; безусловно, все они отчасти действительно являются прототипами – в той степени, в какой живые звери могут считаться прототипами басен Крылова.

будто бы «сатана или глава какого-нибудь дьявольского ордена иногда называется «Великим Мастером». Честно говоря, известному булгаковеду не стоило так уж слишком дьяволизировать масонов – ведь на самом деле именно глава «Великой Ложы» носит титул Великого Мастера⁵⁶; Булгаков совершенно справедливо поступил, заменив это звание на «мессир», которое гораздо более соответствует тому, как должны обращаться к сатане его подданные и соратники – ведь слово *Monsieur* означает и «мой господин» (*mon seigneur*⁵⁷), и «хозяин»⁵⁸.

Итак, в поздних редакциях текста Воланд – «мессир», а «мастер»... теперь Мастер? Надо заметить, что этот титул, заменяющий имя, автор написал с большой буквы только в заглавии книги. Таинственный автор романа о Понтии Пилате в булгаковском тексте везде упоминается с маленькой буквы. И наиболее ярким эпизодом, сквозь который, как сквозь прохудившийся занавес, просвечивает кулиса всего произведения Булгакова, является первая встреча мастера и поэта Ивана Бездомного.

«– Вы – писатель? – с интересом спросил поэт.

Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

– Я – мастер, – он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней жёлтым шёлком буквой «М». Он надел эту шапочку и показался Ивану в профиль и в фас, чтобы доказать, что он – мастер».

Эта сцена выдержана вполне в духе средневековой драмы, когда комичность скрывает некий зловещий подтекст. Несомненно, при том, что поведение мастера нарочито демонстративно, в нём нет и тени иронии, он абсолютно серьёзен, и даже суров. В этот момент разговор двух обитателей сумасшедшего дома перестаёт быть разговором, и на секунду превращается в ритуал – мастер *демонстрирует* ученику, с кем тот имеет дело. Чёрная шапочка булгаковского героя – несомненно, прозрачный намёк на феску масонского мастера (буква «М» заменяет циркуль с наугольником); этой одной детали достаточно, чтобы определить свет, в каком автор рекомендует читателю воспринимать образ его героя. Впрочем, о свете ещё будет сказано ниже.

Итак, сын Афанасия Булгакова, приват-доцента Киевской Духовной Академии по кафедре истории западных вероисповеданий и автора критического исследования «Современное франкмасонство» (1903), наделяет одного из героев своего романа чертами масонского мастера. В первой полной рукописной версии текста, Булгаков ещё более подчеркивал гротесковость упомянутой ситуации лексически: мастер сделался не «суров», а «горделив». Несмотря на то (или именно потому), что два беседующих героя представлены читателями как жертвы обстоятельств, в силу которых они были признаны сумасшедшими, горделивое одевание шапочки и демонстрация профиля в свете луны должны создавать у читателя весьма странное ощущение; вроде бы герой «нормален», но тем подозрительнее эта неожиданная мания величия – тайная, маленькая, но достаточная, чтобы показать кулак Бездомному, по наивности назвавшего гостя «писателем» (слава богу ещё, что не *поэтом*).

⁵⁶ Выборная должность, предоставляемая сроком на три года.

⁵⁷ На самом деле в период заката средневековья существовала ещё более тонкое подразделение: «господина», представлявшего древнейшую наследственную аристократию (что выражалось прежде всего в символике его вооружения), называли именно «мессир» (*messire*) в буквальной орфографии, в то время, как *monsieur* было обращением к владельцу земель вообще (см. *Les Anciens Corporations de Paris*, p. 73). Это интересная деталь, которая лишний раз указывает на «дельфийское» происхождение Воланда и его связь с теми, кого Грассе д'Орсе называет «менестрелями Морвана».

⁵⁸ Интересно, что так называется роман Лоренса Даррелла, первая книга его «Авиньонского квинтета», в которой упомянутое слово используется именно в интересующем нас значении (Lawrence Darrell, *Monsieur, or The Prince of Darkness*, London: Faber & Faber, 1974).

Безусловно, эта деталь личности героя не только не второстепенна, но она, по сути, определяет его статус в мире булгаковского романа. Достаточно элементарной наблюдательности, чтобы понять, насколько важен момент этого гротескового «масонства» героя, его тайной жизни – начиная с биографии, рассказанной Бездомному, и кончая историей его знакомства с самим неудачливым поэтом. Мастер находит «тайную жену» Маргариту; дописав роман о Понтии Пилате, он «покидает тайный приют и выходит в жизнь»; но самое главное – ставив ключи у фельдшерицы Прасковьи Фёдоровны – «милейшего, но увя, рассеянного человека» – он получает возможность *тайно* посещать обитателей лечебницы и вести с ними беседы. И, следует заметить, это не просто беседы. «Не пишите больше!» – умоляет мастер Бездомного. «Обещаю и клянусь!» – отвечает тот, и они скрепляют клятву рукопожатием. Тут есть повод задуматься: молодой поэт клянётся не писать больше стихов, поскольку они «ужасно не нравятся» мастеру – при том, что мастер их не читал (в чём он признаётся сам), а Иван Бездомный не читал романа о Понтии Пилате, и единственным доказательством мастерства мастера, предъявленным ему на тот момент, является чёрная феска с жёлтой буквой «М». Однако наличие дара у молодого поэта признаёт Берлиоз – человек, который «кое-что читал» даже по мнению мастера. Более того, его упрёком Ивану, с которого началась их беседа памятным вечером на Патриарших прудах, явился именно тот факт, что у Бездомного, который по заказу журнала подготовил большую антирелигиозную поэму, «Иисус... получился ну совершенно как живой», что было совершенно нежелательно для редактора. Вполне законно может возникнуть подозрение, что Иван Бездомный – талантливый поэт, однако совершенно негодный «мастер», поскольку неспособен выполнить заказ, так как его талант (впрочем, как и всякий настоящий талант) уводит автора в сторону от линии, указанной твёрдой рукой заказчика. Уводит в сторону «живого Иисуса», в ту сторону, где талант черпает свои силы.

И всё же, решение принято. Больше нет поэта Бездомного – есть ученик мастера. Прощание обладателя чёрной шапочки с Иваном в конце 30-й главы романа является прощанием с учеником, который хорошо усвоил уроки (хотя и поученически наивен, на что указывает характерная форма его имени): «Меня другое теперь интересуется, – Иванушка улыбнулся и безумными глазами поглядел куда-то мимо мастера, – я другое хочу написать». Пройдут годы, и ученик Иванушка превратится в профессора Ивана Николаевича Понырева, пишущего серьёзные научные работы, но при этом он останется *тайным* учеником мастера (теперь уже, вероятно, подмастерьем), о чём даже сам не будет помнить, за исключением одной ночи в году, ночи весеннего полнолуния, когда мастер и его спутница являются Ивану во сне. Иными словами, перед нами в романе происходит вполне очевидная метаморфоза: поэт переживает ритуальную смерть, отрекаясь от своих стихов, и, соответственно, от их автора Ивана Бездомного. Взамен рождается Иванушка, ученик неизвестного мастера, императив которого в момент «инициации» подтверждается лишь одной чёрной шапочкой, знаком его статуса. Явный гротеск, присутствующий в этой метаморфозе и сопровождающих её обстоятельствах, говорит об одном: Булгаков рисует нам инициацию-наоборот, когда молодой творец, неопытный, доверчивый и напичканный советской идеологией, но обладающий талантом (то есть потенциальный *мастер* в изначальном греческом смысле этого слова), становится Иванушкой, последователем *умельца*, чей отличительный знак был сшит руками одной темноволосой феи, и кто именует себя мастером в довольно специфическом контексте булгаковского романа.

Теперь есть смысл обратиться к уже вскользь упомянутой разнице между мастером-каменщиком и безымянными архитекторами соборов. Удачной иллюстрацией этого отличия может послужить эпизод из «Рыцаря Повозки» Кретьена де Труа, классического романа рыцарского посвящения. Когда Мелеажан

предательски выкрал Ланселота, он призвал лучших каменщиков, чтобы те построили специально укрепленную высокую башню⁵⁹, в которую он затем заточил рыцаря, объявив его всенародно трусом, не явившимся на дуэль. Его поручение было выполнено на славу, и Ланселот, несмотря на необыкновенную силу и волю к победе, не смог выбраться оттуда без посторонней помощи, и провёл в башне многие месяцы прежде, чем получил возможность защитить свою честь. Качественная (или, как сказали бы некоторые, «мастерская») работа *maçons* в этом случае достаточно точно демонстрирует отличие умения строить от умения *строить дом Бога*. «Вольный» каменщик строит то, что ему заказывают, он по сути является не столько творцом, сколько мыслящим инструментом в руках заказчика, и с равным старанием будет возводить и жилой дом, и собор, и тюрьму – в которой, быть может, ему самому доведётся сидеть. Однако те безымянные мастера, которые проектировали здания соборов Фонтене, Тороне и подобных, чья акустика превосходит всякое воображение, и необъяснима для современных «магистров» с дипломами (к каковым также относится пишущий эти строки), знали нечто, чего не найти в самых современных учебниках, и без чего можно построить космический корабль, но нельзя построить такой собор – современный «мастер» может только пытаться скопировать его до миллиметра. И это «нечто» самым непосредственным образом связано с природой самого знания, целями творчества, и тем, где и как творец черпает своё вдохновение.

Деятнадцатый век, ознаменовавший начало развития индустрии и «технического прогресса», то есть полную победу современной парадигмы в западном мире, подвёл онтологический итог постепенной деградации понятия мастерства, прослеживающийся в европейской культуре примерно с XIV века. Отныне «мастер» – просто человек, доведший до высокой степени совершенства умение выполнять определённые практические задачи, в том числе и художественные. Это не только не гений, но фактически его полный антипод: ведь гений, прежде всего, творец, открывающий новые аспекты бытия, и, как следствие, устанавливающий новые рубежи, новые правила, и новые формы творческой свободы⁶⁰; мастер же в понимании XIX века – хороший ремесленник, умелец, безупречный копиист, трудолюбивый поставщик добротной продукции, способной удовлетворить привередливого заказчика. Удел мастера-художника теперь подбирать камушки, оставшиеся на берегу после шторма, устроенного гениальным автором, чтобы сделать из них приятный глазу «маленький шедевр»⁶¹, который будет улаживать благопристойных и уважаемых буржуа в часы их досуга (и они, быть может, даже позволят себе выложить за него приличную сумму). В области русской литературы наиболее жёстко эта точка зрения была выражена «шестидесятниками», в частности Д.И. Писаревым и В.А. Зайцевым; последнему, кстати, принадлежит крылатая фраза: «всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько положительное число, как бы ни было оно мало, больше нуля». Трудно не заметить сходство этого отношения к поэтам с восклицанием «как же мне не везёт!», вырвавшемся у мастера при встрече с обитателем соседней палаты, который представился поэтом.

Однако, двадцатый век внёс свои коррективы. У мастеров пера в ту пору появились весьма серьёзные заказчики, которые намеревались при помощи их

⁵⁹ См. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 6132-6156.

⁶⁰ Следует напомнить, что «аспект» означает лишь «угол зрения» – также, как «новизна» актуальна лишь во времени; в абсолютном же смысле гений *пишет* историю, тогда как современный «мастер» её старательно *списывает*.

⁶¹ Само по себе это выражение, часто встречающееся в работах искусствоведов, напоминает старое доброе «Советское Шампанское» – ведь на самом деле напиток может быть или советским, или шампанским, так же, как и произведение может быть или великим (*chef-d'œuvre*), или маленьким.

мастерства не столько ублажить себя, сколько изменить – и направить в нужное русло – мировоззрение огромного количества читателей. Первым официально признанным мастером советской литературы стал Максим Горький. Его именовали этим титулом во всех печатных органах, на всех писательских пленумах. Мастерство автора «Матери» было признано каноническим, на него призывали «равняться» других писателей; подражание, всегда бывшее признаком *плохого* автора, в форме «подражания мастеру Горькому» стало считаться серьёзным достоинством, открывающим дорогу к успешной карьере. В тридцатые годы в связи с этим получило распространение весьма знаменательное прозвище «подмаксимки», которым именовали за глаза Горьковских последователей, подражавших ему даже в одежде⁶².

Идея мастера, как человека, владеющего в совершенстве техникой письма, и способного «озвучить» любую идею так, чтобы она естественным, безболезненным и даже приятным образом проникала в сознание читателей, и укреплялась там, весьма серьёзно волновала выдающегося советского искусствоведа (критика, теоретика литературы, и т.д., и т.п.) А.В. Луначарского. Основные положения его концепции были сформулированы в статье «Мысли о мастере»⁶³, которая содержит, среди прочего, более чем красноречивую фразу: «Не всякий становится мастером, но всякий, прежде чем стать мастером, должен быть учеником и подмастерьем». Это введение символических градусов Древнего масонства в практику советской литературы не был случайным или «виртуальным»; оно представляло собой вполне конкретный план, который начал осуществляться задолго до появления статьи Луначарского, но должен был быть доведен им до состояния стройной теории, чему помешала лишь его неожиданная смерть. Чего не было сказано в этой статье (и не планировалось в дальнейшем), так это кто же на самом деле будет заказчиком таких мастеров, а также их хозяином – это было вполне само собой разумеющейся деталью и выносилось за скобки. К примеру, Максим Горький был «человеком Ленина». Владимир Ульянов был его подлинным владельцем, даже когда покинул этот мир; у Пешкова так никогда и не сложились отношения с И.В. Сталиным. При этом Сталин ничего не мог сделать с Горьким (хотя, скорее всего, хотел), поскольку общепризнанный статус того был слишком высок изначально; «отец народов» вместо этого искал и воспитывал своих собственных мастеров. Ими стали, в первую очередь, А.А. Фадеев и К.А. Федин; в какой-то момент Сталин попытался подготовить к этой роли и М.А. Булгакова, что, несомненно, нашло своё отражение в романе «Мастер и Маргарита», но выходит за рамки данного рассмотрения.

Итак, у всякого мастера, официально или неофициально получившего этот статус в иерархии советской литературы, был свой хозяин и заказчик. Следовательно, у тайного супруга Маргариты он тоже был? О, да. Не Сталин, конечно – ведь хранители «чистоты» сталинских принципов так и не допустили булгаковского мастера к широким читательским массам (хотя, кстати, не расстреляли его и не сгноили в ссылке) – некто гораздо выше в перевёрнутой иерархии железного века. Тот, кто при последнем расчёте заплатил всё причитающееся: «...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? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда. Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет. По этой дороге, мастер, по этой. Прощайте! Мне пора».

⁶² Об этом, в частности, с отвращением пишет И. Бунин в «Воспоминаниях».

⁶³ «Литературная Газета», 11 июня 1933 г.

5. Шестой круг, или каламбур Коровьева

Tutti li lor coperchi eran sospesi,
E fuor n'uscivan si duri lamenti
Che ben parean di miseri e d'offesi.
Dante, "Inferno", ch. IX.⁶⁴

«Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века, так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист», – поясняет Берлиозу иностранный господин с дорогим портсигаром. Эта фраза, произнесенная на Патриарших прудах в самом начале романа, задаёт тон всему произведению, и определяет характер многих последующих эпизодов и характеристик, которыми автор наделяет своих персонажей, а персонажи – друг друга. Дело в том, что Герберт Аврилакский – мирское имя Папы Сильвестра II⁶⁵.

В молодости будущий Папа много времени посвятил математике, которую изучал в Испании, причём не только в христианской Барселоне, но также у арабских мудрецов Кордовы и Севильи. Его познания не просто выходили за пределы «нормы» образования того времени, но считались экстраординарными даже среди учёных римской империи. Согласно легенде, Герберт Аврилакский в период своего пребывания в городах мусульманской Испании, кроме наук квадривиума, весьма успешно овладел некоторыми тайными учениями. Трудно судить, насколько это соответствует действительности, зато достоверно известно, что он был заказчиком латинских переводов классических арабских источников по астрологии, которыми затем пользовались многие поколения европейских астрологов и астрономов. Смешение фактов и вымысла привело к тому, что о Сильвестре II пошла молва как о маге и обладателе редких магических манускриптов. Открыто именовать его «чернокнижником», конечно, не позволял себе никто, и это заявление, которое читатель слышит из уст сатаны, является с одной стороны издёвкой над несведущими в истории папства советскими писателями-персонажами романа (а также вполне живыми, но не менее несведущими его читателями), а с другой стороны эксплицитно указывает на антикатолическую философскую основу всего произведения – подумайте: сатана называет себя «единственным в мире специалистом», способным разобраться в наследии Папы!

Для кого же предназначались шутки и каламбуры, направленные против Ватикана, которым столь изобилует роман Булгакова? Для читателей, конечно – но не для «современного читателя». Мы (русские, итальянцы, немцы, французы, англичане, американцы, наконец) продолжаем читать «Божественную Комедию» Данте, не особо сетуя на то, что множество «политических реалий», столь ярко представленных в поэме гениального флорентийца, для нас если и не совсем пустой звук, то не более чем шорох ломких листьев «истории Средневековья», а также на то, что его теологические положения, полемические до кощунства в момент написания, не вызывают у современных людей священного ужаса (если они вообще их замечают); однако, такие вещи, как любовь, добро, зло, и воздаяние в ином мире, для нас – если, конечно, мы способны чуть-чуть приподняться и выглянуть из колыбели «современности» – представляют отнюдь не библиографический интерес. Роман «Мастер и Маргарита», хотя быть может, и не столь красив художественно и не столь фундаментален философски, как произведение *странствующего рыцаря* Алигьери, но помимо ярких и

⁶⁴ Была раскрыта каждая могила,

И горестный свидетельствовал стон,

Каких она отверженцев таила. (Данте, *Ад*, гл. IX, стих 121-123, пер. М. Лозинского).

⁶⁵ Принял сан в 999 г., умер в 1003 г.

запоминающихся картинок московского быта, а также по-журналистски точных и злых фельетонов на темы «советской морали», замаскированных под эпизоды романа («граждане, сдавайте валюту!»), содержит весьма серьёзные рассуждения на всё те же вечные темы, причём рассуждения эти по отношению к поэме Данте иногда принимают характер – и это не преувеличение – *симфонии*, каковой традиционно именовалась не звуковая «вертикаль» многоголосого оркестра, но гармонически согласованное развитие мелодии во времени, то есть её продолжение, или, собственно, *жизнь*. Иными словами, роман Михаила Булгакова является бесспорным, осознанным, и оправдавшим намерения автора продолжением комедии одного из самых талантливых представителей древнего ордена «Верных Любви» в условиях советской Москвы 30-х годов XX века. И то отношение к сыну Девы Марии, которое отчётливо просвечивает сквозь ткань итальянской поэмы, принимает весьма материальные – хотя и не более, чем типографские – очертания на страницах книги русского писателя Булгакова.

Отвлёкшись на секунду от предмета изложения, и вспомнив о незримой армии «булгаковедов», стоящих за спиной автора – кто с красным пером, кто с более острым предметом, – хочется задать им один весьма очевидный вопрос, ответ на который мог бы стать темой столь желанного для многих доктората, и который уже многие десятилетия то ли откладывается ими напотом в качестве десерта, то ли – чего совершенно нельзя предположить о столь пронизательной публике – просто не приходит им в голову: а именно, по какой причине не одно поколение православных и сочувствующих им атеистов восхищается романом, в основе которого лежат идеи еретиков Лангедока, выраженные устами героев западноевропейских средневековых легенд? Однако, отдав эту краткую дань риторике, вернёмся к теме статьи.

«На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ невероятно, и физиономия, прошу заметить, глумливая». Таков земной московский образ печального рыцаря, властителя Тулузы⁶⁶, бесстрашного защитника Альбигойи, что происходит от греческого имени *Alfeia*//⁶⁷.

«– Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил», – замечает Воланд, «поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, – его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого пошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал». Нельзя в точности сказать, как звучал этот каламбур⁶⁸, но можно вполне обоснованно предположить, что он нашёл отражение в песне одного из любимых воспитанников графа Тулузского, приёмного сына семьи Де Лантар, Эллиана де Кадене (ок. 1160 – ок. 1240), который был «юношей добрым, красивым и куртуазным. Он умел прекрасно сочинять (*trobar*), петь и говорить, а также слагать куплеты и стихи (*sirventès*)», – таково одно из немногих сохранившихся о нём упоминаний. Известно также, что он был любителем прованских вин, женщин, и рыцарских приключений. Однажды он написал следующие строки, которыми восхищались многие его соратники и собутыльники, включая столь любимого им суверена:

⁶⁶ Ср. *Qolo*? – ротонда (гр.); в частности, можно вспомнить IX эмблему из «Убегающей Аталанты» М. Майера, а также термин *банкет*, который служит названием трактата Данте (не говоря уже о Платоне), и – вполне естественно – является символом *собрания трубадуров*.

⁶⁷ Одно из имён Диктины, дочери богини Бриты (отсюда «Британия» бретонских легенд), священной девы участников герметического банкета.

⁶⁸ Странное предположение некоторых исследователей, будто он упоминается в «Песне об Альбигойском походе», опровергается путём простого прочтения этого источника.

Ben volgra s'esser pogues
Ot lo mal qu'ai fait desfar
E-l be que non ai fait far
Ai ! Com m'en fora ben pres
Si-l bes fos mals e mals fos bes...⁶⁹

Идея переворачивания добра и зла (света и тьмы), которая в песенке де Кадене на первый взгляд выглядит лишь лихим бретёрским каламбуром, «шуткой висельника», отчаявшегося что-либо исправить в своей судьбе, на самом деле опирается на весьма глубокий метафизический принцип религии катаров, каковой следовали тулузские рыцари. Однако и в прозе, и в жизни судьбы суверена и вассала оказались различными. После многих удивительных приключений, Эллиан де Кадене в конце-концов встретил свою единственную подлинную – и неразделённую – любовь. В итоге, он отказался от мира, вступил в орден Тамплиеров, и нашёл смерть на земле Палестины в 1230 году⁷⁰. Судьба Раймонда VI была менее романтической и более жестокой. Он терпел поражение за поражением, он видел падение Альбигойи, видел костры, в которых горели его родные, друзья и соратники, он вынужден был отдать на растерзание невежественным франкам родную Тулузу, оплот ереси катаров⁷¹ и тайного учения странствующих рыцарей; он воочию увидел гибель всех своих идеалов и надежд. Раймонд VI умер летом 1222 г. – отлучённый от церкви, лишённый всех своих владений и почестей. Он, как еретик, не получил последнего причастия, а также разрешения быть похороненным. Спустя двадцать пять лет после его смерти, Раймонд VII, сын графа тулузского, направил прошение Папе Иннокентию IV, желая всё же похоронить тело отца. Однако и тогда разрешение выдано не было. «Труп Раймонда истлел без погребения, обезображенный, ограбленный, наполовину изъеденный крысами. Ещё в начале XVI века показывали около кладбища тулузских госпитальеров деревянный ящик, в котором дотлевали кости героя альбигойской эпохи»⁷². Так что открытые гробы, о которых пишет Данте в отрывке, взятом в качестве эпиграфа к данному разделу, являются не столько фантастическим образом Преисподней, созданным воображением поэта, сколько обыденной чертой католической жизни XIII века.

Кто же такие катары, и как связаны с ними певцы куртуазной любви, рыцари *ротонды*, или Круглого Стола, а также судьба одной московской пары, решённая всадником «в чёрной хламиде со стальной шпагой на бедре»? Ответить на эти вопросы значило бы решить многие богословские и этические проблемы, однако скромные возможности автора слишком ограничены в данном случае. Тем не менее, можно попытаться наметить хотя бы пунктиром те тропинки, пройдя по

⁶⁹ О, как бы я хотел избыть,
Всё зло, что совершить успел,
Его б я обратить в добро хотел.
О, как прекрасно было б жить,
Если добро на зло сменить! (пер. авт.)

⁷⁰ Существуют противоречивые свидетельства о том, что он всё же вернулся домой и умер лишь десять лет спустя.

⁷¹ Монсегюр, часто упоминаемый в этой связи, был по сути последним убежищем обречённой веры, судьба которой была предreshена задолго до его осады; это «порог вечности», «печать молчания», на что указывает само название местности. Также интересно мнение некоторых историков о том, что Монсегюр был крайне трудной военной целью, и внезапное его падение стало результатом *предательства*.

⁷² *История альбигойцев и их времени*, стр. 483.

которым, читатель (при наличии настойчивости, желания, и непредвзятого отношения, разумеется) сможет открыть для себя дальнейшее.

Итак, сбросим покров современности, и вернёмся на девятнадцать веков назад. В это время в Самарии, славящейся своими пророками и чародеями гораздо больше, чем праздничный Ершалаим Булгакова, процветало движение, возглавляемое современником – и конкурентом – евангельских апостолов, Симоном Магом. Некоторые нынешние исследователи называют его «протогностиком», однако такое чисто временное разделение учения Симона Мага и теорий, типичных для расцветших вскоре гностических школ, не может нивелировать факт коренной метафизической общности мировоззрения его последователей и тех, кого принято называть «гностиками»⁷³. Симон Маг проповедовал своё учение в сопровождении женщины по имени Елена, которую он нашёл в публичном доме в Тире, и которая, по его мнению, представляла собой последнее, «низшее» воплощение божественной Мысли, *эпиной*, эквивалентной Софии, или Божественной Мудрости. Порождение как таковое, т.е. любая манифестация или *расщепление*, является её сущностным аспектом, и, таким образом, именно она является носителем ответственности за акт творения, особенностью гностического понимания которого является то, что «это история прогрессирующего *ухудшения* (отчуждения), в котором Эпинойя, носитель творческих сил, отделённых от их источника, теряет контроль над собственными творениями всё в большей степени становится жертвой порождённых ею сил»⁷⁴. Согласно Симону, найденная им проститутка Елена является подлинной Еленой Прекрасной, ставшей причиной Троянской войны; таким образом, «греки и варвары созерцали лишь призрак истинной Елены. Переселяясь из тела в тело, страдая от оскорбления в каждом, она наконец стала блудницей в публичном доме, и это – «последняя овца»⁷⁵. Симон был тем, кто «пришёл... и первым поднял её и освободил её от оков, и потом принёс спасение всем людям через познание его»⁷⁶. В латинских источниках Симон Маг часто упоминается под прозвищем *Faustus*, то есть «благодатный»; связь этого образа с известной раннеренессансной легендой, использованной Гёте в его бессмертном произведении, слишком очевидна, чтобы на ней стоило подробно останавливаться в небольшой статье.

Как уже упоминалось, Симон наметил те основные направления метафизики и космологии, которые были впоследствии интерпретированы и детализированы школами гностиков, и стали основой традиции, что пережила столетия самых жестоких гонений со стороны официальной религии, теологии, философии и позитивистской мысли, и – не побоимся этого утверждения – жива до сих пор. В своём фундаментальном исследовании Ганс Йонас условно классифицирует два типа гностического мировоззрения – «сирийский» и «иранский». Говоря строго, их отличие определяется не столько «постулатами» в смысле современной философии, сколько тем, в какую область знания они помещают кардинальный разрыв божественного и тварного. В случае «сирийского типа», яркими представителями которого были валентиниане, этот разрыв носит космологический характер, и метафизическая причина порождения имеет характер не более чем «ошибки», возникшей внутри Плеромы, т.е. области подлинно божественного. В рамках этой концепции манифестация есть акт вторичного волеизъявления,

⁷³ По счастью, определение или критика гностической доктрины не является частью плана данной статьи, и автор может себе позволить приводить те факты и рассуждения, которые имеют непосредственное отношение к теме изложения, предоставив остальное интересу читателя, каковой – при наличии желания, естественно, – сможет привести его к весьма интересным уточнениям.

⁷⁴ Ганс Йонас, *Гностицизм*, Москва, Лань. 1998, стр. 118.

⁷⁵ *Ibid.*, стр. 119.

⁷⁶ *Ириний*, цит. по *Гностицизм*, стр. 119.

совершённый *без ведома* Бога его эманацией. В случае же «иранского типа» творение представляет собой *реакцию* божественной воли (здесь слово «реакция» стоит понимать почти механистически, как химическую реакцию или физиологических рефлекс; здесь имплицитно присутствует «закон взаимодействия») на действие того, что ему *сопредельно*; это означает расположение актуального конфликта в области метафизического, и, таким образом, ограниченность божества. Если для первого типа мировоззрения «спасение» означает восстановление плеромы как «исправление ошибки», то для второго – это восстановление изначальной *чистоты противостояния*, когда весь свет собран в Свете, и вся тьма находится во Тьме. С точки зрения процесса познания, эти два мировоззрения весьма родственны (многие гностики склонялись от одного к другому, не переставая быть гностиками), однако на абсолютной шкале между ними лежит непреодолимая пропасть, поскольку в первом случае противостояние света и тьмы происходит во времени, тогда как вечности принадлежит единство, а во втором это противостояние является вечным, а единство вечности заключается в *совершенной разделённости и сбалансированности* двух начал.

Обе формы гностического мировоззрения, несмотря на отчаянное противостояние со стороны христианской церкви, практически в неискажённом виде выжили на территории восточной Европы в среде богомилов, благодаря которым, как принято считать среди современных исследователей, они и попали в Лангедок. Действительно, *Interrogatio Ioannis*, или «Тайная Вечеря», является богомильским текстом, вошедшим в традиционный корпус катаров⁷⁷; как бы то ни было, даже с точки зрения исторического материализма катары являются наследниками гностических школ, склоняющимися к крайнему дуализму «иранского типа», и рассматривать историю средневековой Европы, не принимая во внимание особенности гностического мировоззрения, всё равно, что описывать современную цивилизацию, не принимая во внимание роль компьютеров. Но какое же отношение имеет гностическая идея к роману Булгакова? Она является стержнем, без которого всё произведение рассыпалось бы в прах. Причём люди, которые глотают его, не разбираясь в деталях, рискуют ощутить эту твёрдую кость лишь только когда она застрянет у них в горле.

Итак, в романе о мастере есть сам мастер, его возлюбленная, сатана со своей свитой, поэты и писатели, валютчики, покупатели Торгсина, сотрудники одной тайной службы, киевский дядя и даже несчастный чёрный кот из Армавира, которого привели в милицию. В романе о Понтии Пилате есть бродячий философ, немного похожий на героя христианских евангелий, сам Римский Прокуратор, Иуда, исполнительный Афраний, бывший сборщик податей Левий Матвей, солдаты, розы, мысли о бессмертии, призрак головы кесаря Тиберия, тьма, пришедшая со средиземного моря, лживая Низа... Но ни в одном из этих романов нет того, к кому столь гневно и столь тщетно обращался бывший сборщик податей в памятный день на Лысой горе. Он не ответил ни ему, ни другим героям повести-шкатулки Булгакова, и, похоже, не собирается отвечать и её читателям (если они захотят спросить, конечно). Этот господин с безразличием взирает на гибнущего младенца, который «не успел нагрешить», на замерзающего по дороге в психбольницу мастера, на пытающегося помешать дьяволу наивного поэта Бездомного, который совершает удивительное по глубине иронии пародийное крещение в Москве-реке, взяв иконку и венчальную свечку в грязном углу на кухне квартиры, где мылась в незапертой ванной некая «развратница»... Это он, творец мира, в котором процветают Могарыч и Лиходеев, Рюхин и Латунский, Семплеяров и Бенгальский; *этого* мира, в котором люди всё так же любят деньги,

⁷⁷ Хотя возможны несколько менее механистические предположения о связи альбигойской ереси и гностицизма, автор не видит смысла в том, чтобы приводить их в данной статье.

зрелища и праздность, с одинаковым любопытством наблюдая за казнью Иешуа, отвинчиванием головы конференсье и трюками акробатов на велосипедах, заметно оживляясь только при виде сыплющихся с потолка банкнот. «Бог зла», как назвал его Левий Матвей, «бог разбойников, их покровитель и душа». Тогда кто же Воланд? Ведь он *сатана*, «противник», стало быть он противник злого бога? И что же это значит, он действительно добр? Но кто же тогда Иешуа?

Ответы на эти сложные – и, тем не менее, насущные – вопросы можно найти в учении гностиков, и в особенности в той его форме, которую принято называть «катаризмом». Ганс Йонас в своём исследовании, рассматривая сатану как *космократора*, то есть повелителя космоса, в концепции валентиниан, замечает: «здесь мы сталкиваемся с более запутанным учением, что Сатана... будучи *пневмой* злобы, знает о вещах свыше, тогда как Демиург, будучи только психической субстанцией, не знает»⁷⁸. Иными словами, сатана знает об истинном Боге, «благом боге» гностиков, в отличие от творца, который пребывает в неведении и считает себя «истинным богом», выше которого нет. Таким образом получается, что сатана ближе Христу, как эманации светлого Бога, чем творец материального мира, верховный бог иудеев. Этот парадоксальное и «запутанное» учение у лангедокских катаров представлено в весьма ясной и логичной форме. Текст «О творении» гласит: «...Как вы видите, наша теория легко объясняет, каким образом Бог “создал” тьму, зло и смерть, как он “породил” Асуров и дракона, а также многие иные вещи, противные его существу, упоминающиеся в божественных Писаниях. На самом деле он просто допустил, чтобы эти монстры правили его народом по причине его греховности; таким образом, можно сказать, что злые сущности были “созданы” им в том смысле, что получили его разрешение на исполнение своей функции по отношению к его творениям. По этой же причине мы можем заключить, что Сатана был создан и сформирован истинным Богом, и получил от него позволение мучить Иова, благодаря которому он смог совершить то, что без этого разрешения совершить бы не удалось. Говорить, что Сатана был “создан” Богом означает лишь то, что тот сделал его Принцем человечества, не в сущности (*simpliciter*), но косвенно (*improprie*) и акцидентно (*per accidens*)»⁷⁹. Иначе говоря, сатана является *инструментом*, при помощи которого благой Бог возвращает себе то, что принадлежит ему, оставляя кесарево кесарю и Демиургу.

В мире «глухого» бога-творца, безжалостного бога Пятикнижия, правят две высшие силы, борющиеся за Человека: дух зла и тьмы, обретший материальную форму в романе Булгакова как господин Воланд, и дух добра и света, именуемый гностиками Христос. Сложность этой теологической доктрины для рационального ума на самом деле заключается в том, что упомянутые две высшие силы, будучи крайними противоположностями, в проявленном мире *выполняют одну задачу*, каковая идея многократно подтверждается эпизодами романа «Мастер и Маргарита», и за эту наглядность читатели должны быть Булгакову благодарны.

Именно *смешение* света и тьмы является изначальным грехом согласно гностическому учению. Зависть к свету заставила тьму инициировать акт смешения, но тьма в результате не стала обладать светом, а свет был загрязнён. Возмещение этого ущерба, искупление, возвращение света в свет осуществляет Христос, и сатана является его *временным союзником* в этом деле – до тех пор, пока баланс не будет восстановлен, и тогда эти две сущности разделит вечность. Смесь света и черноты, светлого и тёмного даёт серый цвет – истинный цвет этого мира, цвет повседневных забот, «малых побед» и поражений, стремлений и страхов. «О, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тёпл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих»⁸⁰. И несущие грозу чёрные всадники рушат

⁷⁸ *Гностицизм*, стр. 194.

⁷⁹ Пер. авт. по изд. René Nelli, *Écritures Cathares*, Éditions du Rocher, 1995, p.p. 127-128.

⁸⁰ Откр. 3:15-16.

обывательский мир пристроенных банек, насиженных мест, обшитых дубом дач, специальных пайков и государственных автомобилей; руками ни о чём не подозревающей комсомолки отрубает голову сытой интеллигентской уверенности в том, что «бога нет», и что он, «человек», то есть серый пиджак с членским билетом в кармане, научившийся искусно врать, будто бы управляет своей жизнью, которая никогда ему не принадлежала и принадлежать не могла. Красен адский огонь на дне сатанинского глаза, но оно гораздо ближе снежному пламени Плеромы, чем теплота материального мира, мира физического существования, в котором Человек принял форму зоологического вида с немного странными запросами.

Воланд в романе – человек. Было бы точнее сказать, что он анти-человек, но это мало что меняет в гностической перспективе. Также человеком является Иешуа: он не Христос, конечно, но тот, в котором от Христа. Только солнце может смотреть на солнце, взгляд человека не выдерживает этого света; также и Воланд сливается с тьмой только когда покидает землю. В своей земной ипостаси сатана человечен, он играет в шахматы с оруженосцем при свете свечей, греется у камина и страдает от последствий неплатонической связи с одной «очаровательной ведьмой». Иешуа слаб, и откровенно боится боли. Он знает о своём назначении, но это знание пугает его: «А ты бы меня отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить».

Между Воландом и Иешуа гораздо больше общего, чем между ними и другими участниками комедии (ведь этот роман по праву можно назвать *комедией* в изначальном смысле этого слова). Бесчисленные параллели между характерами сатаны и Иешуа Булгаков почти всегда подчёркивает лексически. «Нет никого. Я один в мире», – отвечает Иешуа на вопрос Пилата о родственниках. И вновь повторяет «я один», отвечая на вопрос о жене. Сидя на скамейке на Патриарших прудах, Берлиоз задаёт незнакомцу тот же самый вопрос: «– Один, один, я всегда один, – горько ответил профессор». В нескольких эпизодах Воланд фактически пародирует своего оппонента, но уже не Булгаковского Иешуа, а евангельского Иисуса:

«– Позвольте мне, – тихо попросила Маргарита.

Воланд пристально поглядел на неё и пододвинул к ней колено.

Горячая, как лава, жижа обжигала руки, но Маргарита, не морщась, стараясь не причинять боли, втирала ее в колено». Сама собой всплывает в памяти сцена из Евангелия от Иоанна: «Мария же, взяв фунт нардового чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его; и дом наполнился благоуханием от мира»⁸¹. Навсегда прощаясь с Берлиозом, а точнее, с его головой, Воланд говорит следующее: «... все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие. – Воланд поднял шпагу. Тут же покровы головы потемнели и съезились, потом отвалились кусками, глаза исчезли, и вскоре Маргарита увидела на блюде желтоватый, с изумрудными глазами и жемчужными зубами, на золотой ноге, череп». Этот эпизод имеет интересную параллель со сценой прозрения из Евангелия от Матфея: «Тогда Он коснулся глаз их и сказал: по вере вашей да будет вам. И открылись глаза их...»⁸²

«Иго Мое благо, и бремя Мое легко,»⁸³ – говорит Иисус ученикам; прикосновение же Воланда имеет прямо противоположное качество: «Он протянул руку и поманил к себе Маргариту. Та подошла, не чувствуя пола под босыми ногами. Воланд положил свою тяжелую, как будто каменную, и в то же время

⁸¹ Ин 12:3

⁸² Мф 9:29-30

⁸³ Матф 11:30.

горячую, как огонь, руку на плечо Маргариты, дернул её к себе и посадил на кровать рядом с собою». В завершение праздничной ночи Маргарита принимает от Воланда дьявольское причастие кровью убитого барона Майгеля: «...барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди и залила крахмальную рубашку и жилет. Коровьев подставил чашу под бьющую струю и передал наполнившуюся чашу Воланду. Безжизненное тело барона в это время уже было на полу.

– Я пью ваше здоровье, господа, – негромко сказал Воланд и, подняв чашу, прикоснулся к ней губами.

Тогда произошла метаморфоза. Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре. Он быстро приблизился к Маргарите, поднес ей чашу и повелительно сказал:

– Пей!

У Маргариты закружилась голова, ее шатнуло, но чаша оказалась уже у её губ, и чьи-то голоса, а чьи – она не разобрала, шепнули в оба уха:

– Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья.

Маргарита, не раскрывая глаз, сделала глоток, и сладкий ток пробежал по её жилам... »

Какая кровь «давно ушла в землю»? Кровь Иуды из Кириафа, конечно. Кровь предательства, из которого сделано вино дьявольского причастия, наполняющее кубок сатаны всякий раз, когда нож пронзает сердце предателя. Барон Майгель – пародия на Иуду, Иуда-наоборот, человек, совершающий сходную по результату, но обратную по сути роковую ошибку – он пытается предать сатану.

Явления природы, сопровождающие момент прощания Иешуа с земным Ершалаимом, описаны в знаменитом отрывке, чудом уцелевшем в огне печи: «...Тьма, пришедшая со средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, хасмонейский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим – великий город, как будто не существовал на свете...» А вот момент прощания Воланда с Москвой вечером пасхальной субботы: «Черная туча поднялась на западе и до половины отрезала солнце. Потом она накрыла его целиком. На террасе посвежело. Еще через некоторое время стало темно. Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете».

Постоянные параллели между Иешуа и Воландом, их зеркальная похожесть-наоборот, вполне соответствует дуалистической картине мира, принятой гностиками и катарами. Интересно, что американский исследователь Джордж Круговой в своей работе с недвусмысленным названием «Гностический роман Михаила Булгакова» потратил много страниц на то, чтобы показать, что всё же Булгаков скорее христианин, чем гностик; однако, дойдя до сцены, где Воланд беседует с Левием Матвеем на крыше библиотеки, он приходит к неизбежному выводу, что сам факт наличия просьбы со стороны Иешуа, обращённой к сатане, причём просьбы удовлетворённой, «позволяет сделать заключение о манихейской концепции романа и подтверждает идею равенства Иешуа и Воланда»⁸⁴. Эти два персонажа действительно «коллеги», но не нужно забывать, что Иисус канонических Евангелий и Иешуа – совершенно разные образы. Ересь катаров заключалась не только – и не столько – в том, что они рассматривали равенство двух противоборствующих сторон на арене, построенной невежественным

⁸⁴ George Krugovoy, *The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov*, University Press of America, Lanham, New York 1991, p. 212.

творцом, но в том, что Христос для них не мог быть человеком. Абсолютный принцип не мог воплотиться в несовершенство плоти, и Христос-человек несовершенен в той степени, в какой он человек, и божественен в той степени, в какой он Верховный Принцип, или Человек. Однако абсолютное совершенство не обладает плотью, и становясь Человеком вполне, сущность теряет телесный покров. Катары бы прекрасно восприняли образ булгаковского Иешуа, как образ одного из них, так называемого «совершенного», но не образ абсолютного совершенства христианского богочеловека. И посланник катаров, их проклятый защитник, стал «главным гипнотизёром» свиты сатаны, искусителем, достигшим той степени мастерства, которая позволяла ему не прятаться и демонстрировать весь механизм искушения в ярком дневном свете, подобно фокуснику, закатывающему рукава под самым носом публики, и всё равно обманывающему её подслеповатые глаза.

Булгаков кроме фамилии даёт своему герою замечательное прозвище: Фагот. Одной этой клички уже достаточно, чтобы понять ключ, в котором написана книга о мастере. *Conter des fagots* по-французски означает «болтать вздор», а также «говорить опасные или еретические вещи». На арго слово *fagot* означает тюремную робу, и в этом смысле «клетчатый кургузый пиджачок» Коровьева в точности соответствует этому термину, поскольку именно в нём граф Тулузский отбывает свой срок среди других членов свиты князя тьмы. Но также следует помнить, что *fae-goth* означает «свет готов», и что «болтовня», которой занимается бывший регент, а также, скажем откровенно, создатель этого персонажа, не что иное, как мяуканье кота, *cata-ora*, язык катаров, персонифицированный в виде Бегемота, неизменного спутника Коровьева, он же *langue féline*, то есть фелибр, язык влюблённых рыцарей, *chevalerie amoureuse*, от *amaurosa* – «слепец», *катаракта* Прованса, бельмо на глазу Ватикана – *albus*, Альбигойя... Но уже сказано достаточно.

6. Весёлые таинства Гекаты

La luna, quasi a mezza notte tarda,
Facea le stelle a noi parer più rade;
Fatta com' un secchionche tutto arda...
Dante, "Purgatorio", ch. XVIII⁸⁵.

Казни не было! Не было! Вот в чем
прелесть этого путешествия вверх по лестнице
луны.

М.А. Булгаков, "Мастер и Маргарита"

Солнце – «звезда, с которой человек не находит никакого соответствия: всегда неизменное, равное себе, оно лишено какого бы то ни было становления», – пишет Мирча Элиаде. «Луна же, напротив, светило, что растёт, уменьшается и исчезает; она подчиняется общим законам становления, рождения и смерти. Жизнь луны, таким образом, намного ближе человеку, чем мистическое величие солнца»⁸⁶. Собственно, в этих словах содержится ключ к основным «тайнам» последнего романа М. Булгакова; и всё же, условность жанра (а также высокая занятость читателей квартирным вопросом) вынуждает автора остановиться на этом подробнее.

С первых страниц булгаковского текста обращает на себя внимание точная и по-театральному контрастная расстановка осветительных приборов как в московских, так и в ершалаимских сценах. Ничего не представляется читателю при «обычном», точнее, обыденном, свете; все события происходят или в лучах полной луны, или в ослепительном блеске полуденного солнца, или же во тьме – причём тьме библейской, какая «бывает только во время мировых катастроф», как недвусмысленно замечает сам писатель. Те немногие сцены, в которых используется свечное освещение, имеют особый метафизический смысл, смысл откровения или *превращения*, важного этапа жизни психе, поскольку образ свечи традиционно связывают с душой, и разъяснение его можно найти, к примеру, в работах Джона Ди и Якоба Бёме.

Итак, всякое мало-мальски важное событие автор сопровождает подробным – если не сказать навязчивым – описанием света, в котором он его наблюдает. Три упомянутых типа освещения определяют тот космологический аспект, в котором автор представляет каждый поворот фабулы романа, и подталкивает своим описанием читателя к правильному выбору положения наблюдателя. Причём если внимательно проследить за появлениями на сцене упомянутых источников света и той ролью, который каждый из них играет в создании полотна произведения, можно прийти к однозначному (хотя, быть может, и неожиданному) выводу: главным героем романа «Мастер и Маргарита» является луна.

Во время памятной встречи на Патриарших прудах главного редактора МАССОЛИТа с магическим консультантом, последний произносит загадочную фразу «луна ушла», давая астрологический прогноз гибели Берлиоза. Затем он останавливает свой взгляд на отражении «изломанного и навсегда уходящего от Михаила Александровича солнца». Пока длится евангельский рассказ об аресте Иешуа, исходящий из уст сатаны, солнце скрывается за горизонтом, и над Москвой восходит полная луна. Затем исполняется мрачный прогноз проклятого предсказателя.

⁸⁵ Луна в полночный поздний час плыла

И, понуждая звезды разредиться,

Скользила, в виде яркого котла... (пер. М. Лозинского).

⁸⁶ Mircea Eliade, *Une Nouvelle Philosophie de la Lune*, Paris, 2001, p. 10.

«Тут в мозгу Берлиоза кто-то отчаянно крикнул – "Неужели?.." Еще раз, и в последний раз, мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно». Таково изображение на занавесе, опустившемся над жизнью редактора, свято верившего в отсутствие Бога и дьявола. Однако в рассказе подозрительного «историка» – последнем рассказе, услышанном Берлиозом на этом свете, – тоже присутствуют оба светила. Игра света в этой истории более чем значительна: «Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца». Солнечный Бог⁸⁷ сторонится собственного светила – интересная деталь, не правда ли? Далее мы выясняем, что он даже не может смотреть на него прямо, хотя и безошибочно определяет по нему события феноменального мира: «Гроза начнется, – арестант повернулся, прищурился на солнце, – позже, к вечеру». Уже в этом месте, в самом начале романа, может закрасться подозрение, что арестованный Иешуа – безусловно, «философ» и «великий врач», но вряд ли тот, кто придёт *судить* человеческий род в конце времени. Природа этого персонажа удивительным образом родственна природе римского прокуратора, а также – немного забежим вперёд – природе мастера и его тайной жены. Суровый приступ мигрени, мучивший прокуратора с утра того дня, когда к нему привели арестованного проповедника, сливается в его ощущениях, как их описывают рассказчики – Воланд, мастер и Булгаков, – с «неуклонно поднимающимся вверх над конными статуями гипподрома» солнцем. «...И вдруг в какой-то тошной муке [он] подумал о том, что проще всего было бы изгнать с балкона этого странного разбойника, произнеся только два слова: "Повесить его"». И всё же всадник Золотое Копьё не делает этого. Он выдерживает это искушение, и даже делает попытку спасти арестанта, беззаботно шьющего себе «политическую статью», допуская при этом совершенно невозможное с точки зрения судебного этикета: «он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор». Быть может, солнце и не заметило этого жеста, но его не понял – или сделал вид, что не понял, – тот, кому он предназначался. Написанное должно сбыться: солнце неумолимо.

«Всё? – беззвучно шепнул себе Пилат, – всё. Имя!"

И, раскатив букву "р" над молчащим городом, он прокричал:

– Вар-равван!

Тут ему показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило его огнем уши. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист».

Солнце – подлинный судья и хозяин Пятого Прокуратора Иудеи, обличённого властью *посланника этого мира*, а точнее, той его безжалостной части, которую отягощённые дипломами мыслители называют «реальностью». Попытка обмануть хозяина для человека, чувствующего свою духовную близость Луне, закончилась ничем: «нищий из Эн-Сарида»⁸⁸ был казнён, и одушевлённому механизму по имени

⁸⁷ Чтобы не вдаваться в разъяснения по этому очевидному вопросу, отсылаем читателя к популярной, но вполне добросовестной работе David Fideler, *Jesus Christ Sun of God*, Quest Books, 1993.

⁸⁸ «Нищим из Эн-Сарида» называет Пилат бродячего философа во сне. Булгаковский Иешуа, как мы знаем из романа, был родом из города Гамалы. Предположение некоторых «специалистов», будто Эн-Сарид есть искажённое «Назарет» свидетельствует лишь о необходимости перечитать Библию прежде, чем делать такие заключения. «Третий жребий выпал сынам Завулоновым по племенам их, и простирался удел их до Сарида», – сказано в Книге Иисуса Навина. Иными словами, упомянутый нищий философ по своей духовной крови происходил из рода Завулону, а не колена Иудина. Когда Моисей поручил Иуде стать на горе Гаризим, «чтобы благословлять народ», он приказал Завулону «стать на горе Гевал, чтобы произносить проклятие» (Втор. 27:11-13). Этот момент является ключевым для

Пилат оставалось лишь пытаться «исправить какими-то мелкими и ничтожными, а главное, запоздавшими действиями» то, «что он безвозвратно упустил». Однако казнь в Иудее – дело не мгновенное. Другой, упустивший безвозвратно своего учителя, молил Бога от том, чтобы не опоздать к моменту распятия; и он опоздал.

«Видя, что клятвы и брань не действуют и ничего от этого на солнцепеке не меняется, [Левий Матвей] сжал сухие кулаки, зажмурившись, вознес их к небу, к солнцу, которое сползало все ниже, удлинняя тени и уходя, чтобы упасть в Средиземное море, и потребовал у бога немедленного чуда. Он требовал, чтобы бог тотчас же послал Иешуа смерть». Однако даже такая милость не входит в арсенал солнечного света. «Открыв глаза, он убедился в том, что на холме все без изменений, за исключением того, что пылавшие на груди кентуриона пятна потухли. Солнце посылало лучи в спины казнимых, обращенных лицами к Ершалаиму. Тогда Левий закричал:

– Проклинаю тебя, бог!

Осипшим голосом он кричал о том, что убедился в несправедливости бога и верить ему более не намерен.

– Ты глух! – рычал Левий, – если б ты не был глухим, ты услышал бы меня и убил его тут же.

Зажмурившись, Левий ждал огня, который упадет на него с неба и поразит его самого. Этого не случилось, и, не разжимая век, Левий продолжал выкрикивать язвительные и обидные речи небу [...]

– Я ошибался! – кричал совсем охрипший Левий, – ты бог зла! Или твои глаза совсем закрыл дым из курильниц храма, а уши твои перестали что-либо слышать, кроме трубных звуков священников? Ты не всемогущий бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!

Тут что-то дунуло в лицо бывшему сборщику и что-то зашелестело у него под ногами. Дунуло еще раз, и тогда, открыв глаза, Левий увидел, что все в мире, под влиянием ли его проклятий или в силу каких-либо других причин, изменилось. Солнце исчезло, не дойдя до моря, в котором тонуло ежевечерне. Поглотив его, по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозная туча».

Что же были за причины (если мы конечно, не станем приписывать этот эффект проклятиям), которые нарушили обычный ход событий, и заслонили казненных от лучей могущественного светила, а также заставили римских солдат «бежать с холма», скользя и падая на размокшей глине, «спеша на ровную дорогу, по которой – уже чуть видная в пелене воды – уходила в Ершалаим до нитки мокрая конница»? Стоит напомнить, что речь идёт о пасхальных событиях (которые иногда совпадают по времени с событиями Вальпургиевой Ночи), и что накрывшая Ершалаим тьма имеет ту же природу, что и грозная тьма над Москвой две тысячи лет спустя – плащ Воланда, чёрные тени свиты Эллекека.

«– Безумец!» – сказал Пилат, выслушав отчёт о казни, «почему-то гримасничая. Под левым глазом у него задергалась жилка, – умирать от ожогов солнца...» Пилату были хорошо знакомы эти ожоги, хотя, быть может, и не в столь буквальном выражении.

Дневное светило, сердце биологического существования, в рассматриваемом произведении предстаёт безжалостным и безразличным символом материального мира, мельничным жерновом, перемалывающим человеческие судьбы и надежды в белёсую муку времени. Оно не способно услышать ни мольбу, ни проклятия;

однако, проклятия (и *клятвы*⁸⁹) – хорошо слышит другая сила, чьи кони топчут землю дважды в году.

«– Нет, погодите... Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет. Но я хочу вам сказать, что, если вы меня погубите, вам будет стыдно! Да, стыдно! Я погибаю из-за любви! – и, стукнув себя в грудь, Маргарита глянула на солнце».

Ни у мастера, ни у Маргариты нет больше надежды в мире, освящаемом этим светилом, под которым, как известно, «нет ничего нового»⁹⁰. За две тысячи лет так и не сбылись надежды бродячего философа на то, что «человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл» (хотя, быть может, автор козлиного пергамента действительно неверно записывал), правители не стали лучше и милосерднее, и предатели не стали менее искусны в своём ремесле. Солнечная реальность материального существования слепа, она по-прежнему с одинаковым безразличием жжёт и философов, и разбойников, и их неприкаянных судей. Но есть, есть в ней лунная дорога...

«Небо над Москвой как бы выцвело, и совершенно отчетливо была видна в высоте полная луна, но еще не золотая, а белая. Дышать стало гораздо легче, и голоса под липами звучали мягче, по-вечернему». Такова картина, представшая перед глазами Михаила Александровича Берлиоза, когда он пробудился от чар одного мастера-рассказчика на скамейке у Патриарших прудов. Именно эта полная луна станет последним воспоминанием обречённого редактора, в её серебряном свете осуществляются надежды героев романа, будут наказаны те, то заслуживает наказания, и научатся видеть те, кто был до этого слеп.

Наблюдатель, которому посчастливилось стать последним собеседником мастера – Иван Поньрев, – видел своего безымянного друга исключительно в свете луны. Мастер посещает своего соседа по этажу только в сопровождении этого светила, он словно не может существовать без него, как созданные Океаном «гости» из «Соляриса» Станислава Лема не могут существовать без тех, чьё сознание их породило. «Вот лето идет к нам, на балконе завьётся плющ, как обещает Прасковья Федоровна. Ключи расширили мои возможности. По ночам будет луна. Ах, она ушла!.. Мне пора», – говорит мастер и покидает Иванушку. Во время ночных посещений трижды романтический герой ведёт свои рассказы, «широко открытыми глазами» глядя на сияющий диск ночного светила. Даже повинаясь воле Воланда, удовлетворяющего просьбу Маргариты «вернуть ей любовника», мастер появляется в свете полнолуния: «Тут в комнату ворвался ветер, так что пламя свечей в канделябрах легло, тяжелая занавеска на окне отодвинулась, распахнулось окно, и в далекой высоте открылась полная, но не утренняя, а полночная луна. От подоконника на пол лег зеленоватый платок ночного света, и в нем появился ночной Иванушкин гость, называющий себя мастером. Он был в своем больничном одеянии – в халате, туфлях и черной шапочке, с которой не расставался. Небритое лицо его дергалось гримасой, он сумасшедше-пугливо косился на огни свечей, а лунный поток кипел вокруг него». Эта странное порождение лунной пены при появлении в спальне сатаны повторяет слова своего персонажа:

« – И ночью при луне мне нет покоя, зачем потревожили меня? О боги, боги...»

Именно эту фразу произносит Пилат, когда его сладкий сон о лунной дороге прерывает пляшущий свет факела кентуриона Марка Крысобоя. Нет никаких

⁸⁹ Ещё один важный ключ представляет собой эпизод, когда лунный философ нарушил заповедь Иисуса, высказанную в Нагорной Проповеди, *покаявшись* Пилату, что казни не было: «– И ты можешь поклясться в этом? – заискивающе просит человек в Плаще. – Клянусь, – отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются».

⁹⁰ Эжк 1:9.

сомнений в том, что Прокуратор имел в виду своих римских богов – тех самых, что «залила» опустившаяся с неба бездна в момент казни Иешуа. Каких же богов поминает мастер, «заломив руки» и «обращаясь к далекой луне»? Вряд ли будет выглядеть остроумным предположение о том, что речь идёт о христианской Троице.

«– Ты знаешь, – говорила Маргарита, [обращаясь к мастеру] – как раз когда ты заснул вчера ночью, я читала про тьму, которая пришла со средиземного моря... И эти идолы, ах, золотые идолы. Они почему-то мне всё время не дают покоя...»

Быть может, печаль Арсиной пробивается сквозь толщу времён, и тревожит потерянную душу Маргариты? Страсть древней царицы, чей дух сказал на прощание влюблённому в неё поэту «с невыразимой скорбью»: «Твой Бог – хозяин мира, Magnus Orifex Mundi!.. Мы вкушаем наши последние радости...»⁹¹. Для главных героев романа о мастере эти радости также были недолгими. Когда наконец зашла сияющая луна сбывшихся надежд (ведь «праздничную полночь приятно немного задержать»), и влюблённые отправились в свой укромный подвал, не прошло и суток, как их уединение нарушил Азазелло. На этот раз он явился, чтобы выполнить свои прямые обязанности, и забрать порученные ему души с поверхности планеты. И вот зашло солнце Субботы, и настала тьма Воскресения. Свита Эллекена отправилась в своё бесконечно повторяющееся путешествие; «когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда». В свете кровавой луны мы видим истинные лица героев – рыцаря Раймонда, оруженосца Квена, демона Азазела; Воланда, чей конь оказался «глыбой мрака», а повод – «лунными цепочками»; наконец, мастера, неожиданно длинные волосы которого «белели теперь при луне и сзади собирались в косу, и она летела по ветру» (странное сходство с некоторыми портретами Калиостро)... Исчезли обманы дневного освещения, солнечного жара, из-за которого у Михаила Александровича Берлиоза «едва удар не сделался», когда он увидел «соткавшегося из воздуха» графа Тулузского в «жокейском картузике» и «кургузом пиджачке». Луна холодна и точна, она рисует картины, которые не сотрутся в памяти ни у тех, кто их видел, ни у тех, кому о них рассказали. «Бездыханное тело лежало с раскинутыми руками. Левая ступня попала в лунное пятно, так что отчетливо был виден каждый ремешок сандалии», – такова лунная гравюра, на которой увековечен *зарезанный* Иуда. А вот и ключевая фраза, как всегда у Булгакова саркастичная и неприметная: «На Бронной уже зажглись фонари, а над Патриаршими светила золотая луна, и в лунном, *всегда обманчивом*, свете Ивану Николаевичу показалось, что [Воланд] стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу». Конечно, какая шпага у князя тьмы – ведь он просто заезжий фокусник, это ясно, как божий день!

Луна не одинакова для всех. Мастер привязан к ней, зачарован ею, он обращается к ней в мыслях и наяву. Для тех, кому выпало быть скорее статистами в лунном спектакле, кто не готов принять эту сторону реальности, луна приносит страх и тревогу: «Чувствуя мурашки в спине, финдиректор положил трубку и оглянулся почему-то на окно за своей спиной. Сквозь редкие и ещё слабо покрытые зеленью ветви клена он увидел луну, бегущую в прозрачном облачке. Почему-то приковавшись к ветвям, Римский смотрел на них, и чем больше смотрел, тем сильнее и сильнее его охватывал страх». Римский не единственный в романе, в чьей душе лунная реальность оставила неизгладимую рану – это и сосед Маргариты Николай Иванович, и Варенуха, да и бывший поэт Бездомный тоже из этой компании... Однако героиня романа о мастере, подобно придуманному им Иешуа, может гулять по лунному лучу: «...[она] поднялась в воздухе и через несколько секунд сквозь открытое окно входила в неосвещенную комнату, в

⁹¹ Noël de la Houssaye, *L'apparition d'Arsinoë*, La Colombe, Paris 1948, p. 158.

которой серебрилась только узенькая дорожка от луны. По ней пробежала Маргарита...». Собственно говоря, это её луч. Это её подлинная сущность и названная в её честь герметическая операция. Именем Маргос (*margo* – «страстная») греки называли Елену, которая известна нам как «Прекрасная»; именно она, героиня троянской легенды, Вавилонская Блудница и «последняя заблудшая овца» Симона Мага, на самом деле *Селена*⁹², богиня луны, она же богиня подземного мира Геката. Участие в её таинствах освобождает мастера от оков «жёлтого дома» материального мира, и переправляет на тот берег.

7. Мост и ручей

Ca Deus que è lum' e dia
Segund' a nossa natura
Non viramos sa figura
Senon por ti, que fust' alva...⁹³
Alfonso X, "Virgen Madre gloriosa".

Je crois en toi! Je crois en toi! Divine mère,
Aphrodite marine! – Oh, la route est amère
Depuis que l'autre Dieux nous attele à sa croix...⁹⁴
Arthur Rimbaud, "Soleil et Chair", II.

Позорная глава в истории католической церкви, закончившаяся казнью тысяч людей, которые были цветом европейского рыцарства, так называемый «процесс над Тамплиерами», несмотря на всю пародийность и откровенную сфабрикованность, всё же опирался на некие реальные документы, недвусмысленно подтверждавшие самые ужасные подозрения обывателя: тут были и указания на все виды сексуальных извращений, и поклонение «голове Бафомета»⁹⁵, и разнообразные отвратительные ритуалы, среди которых более всего поражал воображение профана «поцелуй в срамное место». Собственно говоря, это был ключ, открывающий многие потайные двери, но, к счастью, древнее искусство фелибра не дало осечки и на этот раз, и все (включая многих образованных следователей) приняли терминологию тамплиеров буквально; конечно, рыцари закончили свою жизнь на эшафоте из-за этой ошибки, но они, вне малейших сомнений, предпочли бы костёр её разъяснению, даже если бы им предоставили такую возможность. Автор данных заметок не имеет ни малейшего намерения профанировать то, за что многие люди, вызывающие в нём самое глубокое почтение, поплатились своей честью и самой жизнью; однако, мы живём в то

⁹² На идентичность *Selhn* и *Elenh* указывают многие современные исследователи (см. напр. *Гностицизм*, стр. 120). Однако не стоит так уж механически сливать этот образ с Эпинойей (что, впрочем, является примером типично современного научного подхода).

⁹³ Потому что Господь – свет и день,

Но мы слепцы по своей природе,

И можем лицезреть Его

Лишь через тебя, Заря. (пер. авт.).

⁹⁴ Я верю лишь в тебя, морская Афродита,

Божественная мать! О, наша жизнь разбита

С тех пор, как бог другой нас к своему кресту

Смог привязать... (пер. М.П. Кудинова).

⁹⁵ Достижения современных исследователей в части определения истоков этого термина в слове «Магомет», конечно, не более чем открытие Америки через форточку; однако, присутствующая здесь на самом деле связь (помимо десятка других) имеет своим истоком не экзотерический Ислам, а суфийские ордена, которые пользовались той же терминологией и системой понятий, что и странствующие рыцари средневековой Европы.

замечательное время, когда европейцы настолько утратили связь со своей традицией, что, даже обладая ключами, вряд ли смогут найти для них подходящие двери. Тех же, кто будет достаточно настойчив, наберётся немного, и они всё же заслуживают некоторой откровенности.

Знаменитый штандарт тамплиеров, двуцветный *Beauséant*, в дословном (вульгарном) переводе с французского означает «прекрасная задница». Это странное название для флага христианского ордена, которому много столетий придумывают самые разнообразные профанные объяснения, на самом деле означает *buos-ai&n*, то есть «тайная речь». «Задница» на языке сафистов (от Сафо, которой заменяли Софию) означает «изнанка вещей», обратная сторона Луны. «Поцелуй в задницу», печально известный *baise dans le dos* (так в обществе ещё именовали акт содомии), есть не что иное, как ритуал посвящения в тайну ордена – разумеется, не только не связанный с половыми отношениями, но и проводящийся после длительной аскезы. Язык влюблённых рыцарей, одним из европейских орденов которого был Орден Храма, это «перевертыш», в котором истинный смысл, скрытый за видимой фривольностью и *иронией*, может быть понят только теми, кто владеет этим языком. «Ирония» трубадуров, рыцарей Альбигойи (*alba* – «белая жемчужина» в переводе с латыни) имеет своим корнем *erwdio* – «цапля», *l'oiseau huppé*, «птица с хохолком», та самая, что присутствует в лодке Ра, и является подлинным (и до недавнего времени тайным) символом герметики. Хотя какую тайну может составлять украшенный хохолком из перьев шлем любого рыцаря, его едино-рогая кираса (*keras* – «рог»)?

Русская литература может гордиться тем, что в ней нашёлся истинный продолжатель европейской традиции, написавший роман, который достоин занять своё место – пусть и не первое – среди произведений Данте, Петрарки, Рабле, Колонна и других обладателей островерхого колпака подлинного Мастера, вполне владеющего искусством иронии и переворачивания смысла, искусства скрывать за словами то, что должно быть понято и передано дальше, но не всеми и не для всех.

Большая часть того, что было сказано автором в предшествующих главах, относится ко внешней стороне романа, к «открытому» тексту, который, всё же, оказался не слишком открыт для современных читателей, и даже «исследователей»; однако, в сказанном можно при желании найти много полезных ключей, если только знать, где находятся двери. По счастью, в герметике, науке о «закрытых сосудах», есть операция, которая требует сделать «внутренне внешним, а внешнее – внутренним». Эта операция переворачивания, или выворачивания наизнанку, демонстрация «кулис», является легитимной в данном контексте, и, поскольку речь идёт о романе-перевертыше, она в приложении к нему может на секунду продемонстрировать то, что было скрыто автором, но составляет подлинную сущность текста; задача зрителя в этом случае постараться успеть увидеть как можно больше, и затем спокойно попытаться осознать увиденное.

Итак, о чём же на самом деле говорит Михаил Булгаков в своём последнем произведении? Принято считать, что это роман-*менипея*, и с этим стоит полностью согласиться, ведь *mhno-pedon* – «лунная земля», белый сульфур Философов. В целом, «Мастер и Маргарита» повествует о герметической операции отделения от тела Сатурна лунной субстанции и её последующей фиксации. На этом Булгаков останавливается, и дальнейшая судьба героев романа, каковы суть внутренние состояния оператора и материалы, с которыми он работает, остаются на долю тех, кто пойдёт дальше. Солнце в романе играет преимущественно деструктивную роль, каковую на данном этапе делания представляет собой вульгарный огонь (ведь до солнечной операции ещё далеко), и мастеру следует избегать этого искушения. В Пифагорейских школах (и в текстах Братства Мириам, разумеется) лунная операция эксплицитно называется «христос», и этот христос с маленькой буквы представлен в романе персонажем Иешуа, гуляющим по лунному лучу, и в конце-

концов уводящим Пилата (каковой есть одна из субстанций мастера) в свой лунный дом. Так осуществляется фиксация, герой «отпущен», и «роман» мастера – важная, но не последняя стадия Делания – завершён.

Маргарита (*margarith*) – имя, которое используется в герметике с тех пор, как люди начали говорить по-гречески⁹⁶. Это слово означает «жемчужина», и оно входит в заглавие классического трактата Петруса Бонуса из Феррары *Pretiosa Margarita Novella* (1546), посвящённого философскому Деланию. Исток этого термина, означающего женскую субстанцию, можно найти в замечательной гностической поэме «Песня о Жемчужине» (или «Песнь Апостола Иуды Фомы, воспетая им в земле индийской»)⁹⁷, каковая описывает операцию извлечения героем Жемчужины из пасти дракона. Цель этой операции – восстановление «сломанного меча» легенды о *tabula rotunda*, возвращение пневмой своей собственности, и воссоединение с Драгоценной Жемчужиной, *anima lucida*, которая пребывает в пасти дракона, в огнедышащей тьме материального мира. Это герметический брак, два аспекта которого представлены на Шестом Аркане французской колоды Таро (совершенно излишне говорить, что речь здесь не идёт о браке в земном понимании, поскольку земля герметика, его *твердь* – это «небесная твердь» Ветхого Завета, и именно на ней стоят персонажи герметических карт⁹⁸). Конечный этап операции осуществляется при посредстве *aqua divina*, «воды, что убивает живое и оживляет мёртвое», как сказал Останес, и два аспекта которой в русских сказках приняли вид отдельных субстанций – «воды живой» и «воды мёртвой»; в романе Булгакова её приносит Азazelло под видом фалернского вина. На предназначенность Маргариты для этого брака эксплицитно указывает её ритуальное омовение в реке, в компании *нимф*: нимфа Галена (*galhnh*) – материя Делания и одно из значений буквы «G» в символизме масонства. По окончании операции «Вавилонская Блудница» становится Девой, она теряет свою «ядовитость» и обретает чистоту: «На его глазах лицо отравленной менялось. Даже в наступавших грозowych сумерках видно было, как исчезало ее временное ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт. Лицо покойной посветлело и, наконец, смягчилось, и оскал ее стал не хищным, а просто женственным страдальческим оскалом. Тогда Азazelло разжал ее белые зубы и влил в рот несколько капель того самого вина, которым ее и отравил». Это первая трансмутация.

Неполнота представленного в романе герметического цикла неоднократно подчёркивается Булгаковым нумерологически. Иешуа и Пилат встречаются в Ершалаиме, городе, который *похож* названием на Иерусалим, но не в точности он. На иврите название этого города Ерушалаим, йод-реш-вав-шин-ламед-мем (сумма гематрии 586, что даёт 10, число полноты); город же, описанный Булгаковым – Ершалаим, йод-реш-шин-ламед-мем, его сумма 580, и она даёт числа 13 и 4, на вульгарном языке называемые «дьявольскими»⁹⁹. «Место покоя», где герой должен будет «вылепить нового гомункула», то есть завершить Делание и обрести свет, его «вечный дом» (а точнее было бы сказать, вечностный) описывается в романе

⁹⁶ Связь между мистическим именем Маргарита и человеческим воплощением Софии была отмечена Сергеем Булгаковым в книге «Тихие Думы» (1918). Кстати, М.А. Булгаков был хорошо знаком с этой работой.

⁹⁷ Адекватный русский перевод этого текста представлен в книге «От Босфора до Евфрата», Наука, Москва 1987, стр. 148-153.

⁹⁸ Кроме того, Чезаре делла Ривьера сказал: “Il Firmamento nostro è Aqua congelata...” («Наша Твердь – замёрзшие воды»), что также есть важный ключ к пониманию этого этапа Пути.

⁹⁹ Это совершенно точно отмечено Джорджем Круговым (*The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov*, p. 34); в целом, его книгу можно порекомендовать как весьма подробное (хотя и излишне спекулятивное) исследование нумерологического аспекта «Мастера и Маргариты».

дважды. В первый раз это сон, увиденный Маргаритой накануне встречи с Азazelло: «Приснилась неизвестная Маргарите местность – безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенские, полуголые деревья, одинокая осина, а далее, – меж деревьев, – бревенчатое зданье, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека!» Во второй раз, это награда, полученная мастером: «Пропали и черные кони. Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны. Мастер шёл со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменистый мшистый мостик. Он пересёк его. Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дороге.

– Слушай беззвучие, – говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под её босыми ногами... Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду».

Собственно говоря, оба описания соответствуют одному и тому же месту; меняется только взгляд, а точнее, состояние наблюдателя. Во втором случае больше нет одиночества, свершилось таинство единения, *mysterium coniunctionis*. Ручей, символ, который встречается во всей герметической литературе, и который влюблённая пара пересекает по каменистому мостику – это быстрые воды, смысл которых увековечен на *Porta Magica* в Риме: *Aqua torrentum convertes in pertam*¹⁰⁰. Мост переносит через поток мастера, а произведение Булгакова становится мостом для читателя. Все помнят, что роман мастера о Пилате заканчивается словами «жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат». Однако роман Булгакова о мастере заканчивается несколько по-иному, на что не все обращают внимание: «жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник *Понтийский* Пилат». «Понтийский» – это не имя, а характеристика. *Pons* – «мост» на латыни, а *pontifex* – верховный жрец, дословно – «переносящий по мосту», каковое звание теперь относят к Папе Римскому. «Понтийским», *ponticus*, также называли дракона, охранявшего в Колхиде Золотое Руно. Тот, кто хочет повторить подвиг Ясона, должен пройти по этому мосту, и забрать Жемчужину, драгоценную маргариту, принадлежащую ему от века, из пасти понтийского дракона. И булгаковский текст может стать надёжным поручнем в этом походе.

На прощание стоит ещё напомнить читателю, что у белого плаща всегда кроваво-красный подбой; и те, кто его носит, и те, кто предпочитает одевать его наизнанку, говорят на одном языке и представляют собой части единого целого. Язык этот – «еретический вздор» лангедокских рыцарей, *fluor*, он же *fluor* – «быстрые воды», поток, что не смачивает рук, а также та самая Флора, в честь которой в языческом Риме устраивали весенний праздник *Флоралии*, проходивший с 28 апреля по 3 мая (на каковой период приходится Вальпургиевая Ночь, а иногда и Страстная Неделя). Этот праздник был возрождён странствующими рыцарями как *Les Jeux Floraux*, «Игры Флоры», и создатель «Мастера и Маргариты» среди них не последний игрок. Перед смертью он попросил супругу постараться опубликовать своё последнее произведение, свой опальный роман – как он сказал, «чтобы знали». И семьдесят лет спустя автору этих скромных заметок хотелось бы ответить ему (вместе с читателями, разумеется): «Мы знаем».

Торонто,
сентябрь 2006.

¹⁰⁰ Воды потока обращаются в камень (лат.).