Автор: Владимир Грушецкий

Владимир Грушецкий пытается рассмотреть великий роман Булгакова с позиций эзотерической традиции, находя таким способом несколько разгадок таинственного повествования. Прежде всего раздвоения, и даже растроения главных героев, множественности их смертей и, наконец, загадочного исчезновения тел. Вообще сам роман, по мнению соавтора одного из самых известных русских переводов «Властелина колец», раскрывает древнюю мистерию, связанную с Орфеем и Эвридикой. А Воланд оказывается Владыкой Эльфов.

** * **

В русской литературе XX века одно из самых заметных мест принадлежит роману Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита». О нём написаны десятки специальных и популярных исследований, изучены архивы писателя, и всё же в романе остаётся немало неясных мест. Литературоведы предпочитают обходить их молчанием, либо ссылаются на то, что смерть помешала автору выверить все сюжетные линии романа.

Одно из таких мест – это, конечно, раздвоение и растроение главных героев, Мастера и

Маргариты; не одна, а несколько их смертей и, наконец, загадочное исчезновение даже тел героев.

Нет никаких оснований утверждать, что М. Булгаков пользовался при написании романа положениями эзотерической традиции, с позиций которой эти загадки находят простое объяснение. Но Булгаков был Художником, люди этой категории легко выходят за пределы обычного мира, черпая вдохновение и образы из океана творческой вселенной. К тому же, других внятных объяснений упомянутые странности не получили... Поэтому попробуем найти объяснение некоторым загадкам романа именно в эзотерической традиции.

В эзотерике принято рассматривать человека в виде системы трёх и более тел, только одно из которых является всем знакомым физическим телом. Два других – астральное и ментальное – соединяют человека с духовным космосом, и являются причиной множества необъяснимых современной наукой способностей: ясновидения, яснослышания, телепатии и пр. Астральное тело некоторое время живёт после смерти физического тела человека, но и оно не вечно, и после его распадения существует уже только ментальное тело, срок жизни которого практически не ограничен.

Действие романа Булгакова происходит в обычном физическом мире до тех пор, пока в Александровском саду Маргарита Николаевна не встречает Азазелло. С этого дня, а ещё точнее, с той минуты, когда Маргарита воспользовалась кремом Азазелло [1], её астральное тело действует в романе независимо от тела физического. Именно в астральном теле Маргарита отправляется на шабаш, присутствует на «Балу ста королей» и решительным образом меняет судьбу Мастера.

Тут же возникает вопрос: как астральное тело может проявляться на физическом плане, то есть каким образом призрак (а призраки, как правило, и есть астральные тела) мог громить квартиру критика Латунского и совершать другие действия в «мире живых»? Ответ, с точки зрения эзотерики, прост. События в романе направляются могучей волей Воланда (хотя на самом деле событиями в романе руководят ещё более мощные силы, именуемые Провидением), именно она наделяет астральное тело Маргариты энергией, достаточной для воздействия на физический план бытия. Впрочем, астральный план и без того достаточно плотен, чтобы взаимодействовать с физическим. Это план так называемых развоплощённых сущностей: привидений, оборотней, вурдалаков и пр. Это – «естественная» среда обитания Воланда и его свиты, единственный план, на котором могут происходить такие события, как «Бал ста королей».

Астральное тело Мастера появляется на сцене в тот момент, когда Воланд, по просьбе Маргариты, призывает его из клиники Стравинского. Физические тела и Мастера, и Маргариты тем временем продолжают жить своей прежней жизнью: одно в клинике, а другое – в особняке, в то время как астральные тела вступают на новые линии судьбы.

В соответствие с сюжетом, Мастер и Маргарита награждены свыше вечным покоем. Но астральные тела не приспособлены для вечной жизни: по мнению многих исследователей, срок их жизни не превышает сорока дней (этим и объясняется сорокадневный поминальный ритуал, например, в православии). И астральное, и, тем более, физическое тела слишком «тяжелы» для предстоящего путешествия. И тогда Воланд приказывает Азазелло: «Лети к ним и всё устрой» (гл. 29).

Интересно вспомнить совершенно аналогичный эпизод в разговоре Маленького Принца со змеёй в повести А. де Сент-Экзюпери. Принц просит змею помочь ему вернуться домой, а для этого всего лишь необходимо, чтобы змея укусила Принца, то есть необходимо умереть здесь. Впрочем, можно привести и другие примеры, подтверждающие запись на пергаменте Левия: «Смерти нет…» (гл. 26). В Евангелии от Луки (23: 43) читаем: «И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю». Эти слова обращены к разбойнику, распятому рядом с Иисусом на кресте, и означают они буквально следующее: когда разбойник закончит свою земную жизнь (а никакой другой перспективы у распятого на кресте нет), для него начнётся следующий этап.

В уже упоминавшейся повести Ч. Уильямса «Война в Небесах» пресвитер Иоанн, хранитель Святого Грааля, во время мессы освобождает от бремени земной жизни архидиакона, спасшего Грааль от посягательств тёмных сил, и происходит это так, что у присутствующих не возникает ни малейшего сомнения в дальнейшей судьбе архидиакона. Немногим ранее, обращаясь к другому герою, пресвитер Иоанн говорит: «Подождите несколько лет, и Он даст вам то, чего вы просите. Но уж не жалуйтесь, если окажется, что смерть и небеса – одно и то же» (гл. 18).

Итак, Азазелло действительно убивает Мастера и Маргариту в их подвальчике. Но, с точки зрения эзотерики, смерть есть освобождение из плена бренной плоти. Азазелло убивает астральные тела, в которых больше нет ни смысла, ни необходимости, освобождая ментальные, подлинно вечные тела героев, которые одни только и могут принять предназначенный дар. Огонь – древний символ очищения, довершает картину.

Без связи с астральным телом прекращается жизнь и физических тел: Маргарита умирает у себя в особняке, Мастер – в клинике. Одна из загадок романа решена и решена логично в понятиях эзотерической традиции.

Но остаётся ещё одна загадка: исчезновение физических тел героев. Вспомним, Кто наградил Мастера и Маргариту. В Евангелии от Луки (24: 4-6) ангел у пустого гроба Иисуса говорит Марии и Магдалине: «Что вы ищите живого среди мертвых? Его нет здесь. Он воскрес...».

Покоем награждены герои по слову Спасителя. Он, уходя, показал Путь и Метод. Эзотерическая традиция утверждает, что навсегда выйти из потока рождений можно, лишь реализовав всю энергию физического и астрального тел, переведя всю её в сферу духа.

После этого не остаётся уже ничего плотного, тварного. Не случайно в этом финальном действии романа Иешуа и Мастер связаны напрямую, посредник Маргарита отходит на второй план, а Воланд – лишь исполнитель. И как ушёл с земного плана Иешуа, так уходят и Мастер с Маргаритой, тем же путём, но только в иную область. О том, где расположена эта область, мы скажем немного позже.

Роман Булгакова содержит в неявном виде множество символов и аллюзий. Достаточно пристальнее вглядеться в судьбу главной героини романа, как за авансценой сюжета проступают куда более древние и величественные образы. До определённой черты Маргарита Николаевна исполняет в романе заглавную роль. Вернее, даже не она сама, а Любовь, обречённая на разлуку жестокими обстоятельствами места и времени. У Маргариты отняли её Мастера и во всей тогдашней Москве, во всей тогдашней России, да и во всём тогдашнем мире, казалось бы, нет такой силы, которая могла бы вернуть ей любимого. Реалии тридцатых годов России уравнивали арест человека с его гибелью. И хотя Маргарита не верит в смерть Мастера, надежд на его возвращение никаких. Нет такой жертвы, которую не готова была бы принести Маргарита ради своей любви. Но и жертву принести некому. Ситуация безнадёжная. Но вот появляется новая сила, для которой, как выясняется, практически нет ничего невозможного. С того момента, как Маргарита понимает, кто перед ней, в романе разворачивается древняя мистерия, главными действующими лицами которой были некогда Орфей и Эвридика. Подобно Орфею, Маргарита спускается за своим любимым на самое дно. (И верно, глубже спуска для души, чем обращение к сатане, нет и быть не может. Другое дело, не ошибается ли Маргарита, считая Воланда князем тьмы?) С момента обращения к Воланду с просьбой вернуть ей Мастера главная роль Маргариты сыграна. Древняя мистерия Колеса завершена. Ведь за историей об Орфее и Эвридике стоит ещё более древняя картина лестницы Иакова, символизирующая схождение великой Иерарх*ии*, побуждаемой Любовью, на самое дно материи (на самое тло, как говорили раньше), одухотворение её собой и подъём в горние сферы. В романе происходит то же самое. Изломанная судьба Мастера, приняв жертву Маргариты, наполняется новым содержанием (вечно новой Любовью) и готова взлететь к новым горизонтам, а Маргарита, выполнив свою миссию, отходит на второй план. Собственно, и Мастер, и Маргарита словно ещё раз (на своём плане) отыгрывают главную мистерию последних двух тысяч лет, оттеняя линию центрального персонажа романа – Иешуа Га-Ноцри.

Роман, оказавший столь заметное влияние на всю русскую литературу последней трети XX века, написан, на наш взгляд, не совсем обычным методом. Это сплав метаисторического осмысления, которому предшествует метаисторическое созерцание, с ярким оригинальным талантом автора и его соавторов. Именно соавторов. Термины «метаисторическое созерцание» и «метаисторическое осмысление» введены в обиход Даниилом Андреевым в его знаменитой работе «Роза Мира». Метаисторическое созерцание или, точнее, метаисторическое озарение – творческий акт, происходящий в сознании Художника (в самом широком смысле этого слова, включающем пращура, расписывающего стены пещеры, скульптора, создающего Тадж-Махал, поэта, проходящего кругами ада, композитора, под рукой которого на нотных линейках выстраиваются созвучия удивительной сонаты, математика, поверяющего гармонию мира формулой, и многих других творцов общечеловеческой культуры). Этот творческий акт может длиться мгновение, но заключать в себе огромное количество информации. Её усвоение происходит в ходе метаисторического осмысления, может занимать годы и принимать самые разные формы. По мысли Андреева, во многих творческих актах людей принимают участие

представители старшего человечества (Андреев называет план их бытования миром даймонов). Именно даймоны на протяжении всей истории человечества инвольтировали в сознание Художника образы иной реальности, символы, через которые начинает сквозить истина мироздания. Помимо Андреева и одновременно с ним ту же мысль активно проводил в жизнь другой не менее известный автор – профессор Дж. Р. Р. Толкин. По его мнению, человечество в искусстве наследует Старшей расе, эльфам.

Андреев, как и Толкин, считал, что большинство образов, рождающихся в человеческом сознании и традиционно приписываемых фантазии, рождены иным уровнем бытия, тем самым волшебным миром, где эльфы-даймоны – хозяева, а люди – гости.

Это, разумеется, вовсе не значит, что фантазия самого человека не способна создать тот или иной образ самостоятельно, без воздействия «из-за порога». Конечно, может. Однако, образ, созданный «самостоятельно», произведение, рождённое сознанием только человека, без со-творчества с иным уровнем бытия, так и останется фантазией, сколь угодно изящной поделкой, иногда захватывающей, иногда поражающей или устрашающей, но не задевающей тех струн души человека, которые тихим звоном отзываются на присутствие в литературном, музыкальном или любом другом произведении искусства отзвуков Истины. «Меня никогда не покидало ощущение, что я не столько пишу, «сочиняю», сколько записываю то, что уже происходило однажды где-то «там», что это не мои изобретения или выдумки...». (Из письма Дж. Толкина М. Уолдмэну, 1951.)

Таких писателей Андреев называет «вестниками». Его определение звучит так: «вестник – это тот, кто, будучи вдохновляем даймоном, даёт людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющиеся из миров иных» («Роза Мира», кн. X, гл. 1). Это определение полностью относится и к Толкину.

В свою очередь, считать М. А. Булгакова вестником нет значительных оснований. Но для Булгакова в классификации, разработанной Андреевым, есть другое определение: гений. Андреев пишет: «… понятие вестничества близко к понятию

художественной гениальности, но не совпадает так же и с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности. И большинство гениев были в то же время вестниками – в большей или меньшей степени, – но, однако, далеко не все» («Роза Мира», там же). Для понимания романа Булгакова нам представляется весьма важным следующий фрагмент рассуждений Д. Андреева: «Столетие, протекшее от Отечественной войны [2] до Великой Революции, было в полном смысле слова веком художественных гениев. Каждый из них, в особенности гении литературы, был властителем дум целых поколений, на каждого общество смотрело как на учителя жизни. Колоссально возросшая благодаря им воспитательная и учительская роль литературы выражалась, конечно, и в деятельности множества талантов; влияние некоторых из них становилось даже интенсивнее и шире, чем влияние их гениальных современников. С шестидесятых годов ясно определился даже многозначительный факт, совершенно неосознанный, однако, обществом: влияние гениев и влияние талантов стало, в некотором очень глубоком смысле, противостоять друг другу. Художественные гении того времени – Тютчев, Лев Толстой, Достоевский, Чехов, Мусоргский, Чайковский, Суриков, позднее Врубель и Блок – не выдвигали никаких социальных и политических программ, способных удовлетворить массовые запросы эпохи, увлекали разум, сердце, волю ведомых не по горизонтали общественных преобразований, а по вертикали глубин и высот духовности; они раскрывали пространства внутреннего мира и в них указывали на незыблемую вертикальную ось. Таланты же, по крайней мере, наиболее влиятельные из них, все определённее ставили перед сознанием поколений проблемы социального и политического действия» («Роза Мира», там же).

Видимо, нет нужды говорить о том, что главная работа Булгакова лежит именно на этой вертикальной оси глубин и высот духовности. Также нет оснований сомневаться в том, что Михаил Афанасьевич был способен воспринять (и воспринимал) инвольтации иных планов бытия, а подобное восприятие не может не повлечь за собой отчаянные поиски формы, с помощью которой можно поведать прочим, слепо-глухим до времени, о том, что открывается Художнику там, за гранью.

О том, что Булгаков в своём творчестве пользовался методами метаисторического озарения и метаисторического осмысления говорит хотя бы фрагмент «Театрального романа», где Максудов наблюдает действие будущего романа словно бы в коробочке театральной сцены, развёрнутой на его рабочем столе (гл. 7). Это весьма характерный признак сквожения иной реальности в наш жизненный слой. Да и слова самого Булгакова: «Не может быть, чтобы голос, тревожащий сейчас меня, не был вещим», – ясно указывают на присутствие соавтора.

Кстати, с точки зрения «Розы Мира» обретает ясный и чёткий смысл несколько загадочная фраза Воланда: «Рукописи не горят». Описывая один из слоёв планетарного космоса, а именно Жерам, родной слой даймонов, Даниил Андреев говорит о парадоксальной жизни литературных произведений: «После смерти в Энрофе художника-творца метапрообразы его творений в Жераме видят его, встречаются с ним и общаются, ибо карма художественного творчества влечёт его к ним. Многим, очень многим гениям искусства приходится в своём посмертии помогать прообразам их героев в их восхождении» («Роза Мира», кн. III, гл. 3). Разумеется, речь идёт лишь о тех рукописях, которые впитали в себя огромную творческую энергию автора, а затем, по мере восприятия произведения, продолжали напитываться энергией читателей.

Все эти построения нужны нам для того, чтобы попытаться осмыслить другую, куда более значимую загадку романа. Но прежде придется ещё немного поговорить об эльфах.

В литературной традиции эльфы – потомки скандинавских альвов и ирландских сидов. Эльфы делятся на светлых, весёлых и озорных, и тёмных – суровых и даже жестоких. Например, ирландские эльфы – светлые, шотландские – тёмные, но дело здесь, возможно, не в характере этих существ, а в отношении к ним людей. У. Б. Йейтс, нобелевский лауреат, пламенный патриот Ирландии и большой знаток её фольклора, так объясняет разницу в отношении к эльфам: «В Ирландии между людьми и духами существует что-то вроде застенчивой привязанности... <Шотландцы> объявили всех обитателей Волшебного мира языческим злом... В Ирландии многие мужи приходили к ним и помогали им в их битвах... вы в Шотландии обличали их с кафедры. В Ирландии священники не отказывали им в совете и душеспасительных беседах... Вы разрушили изначально доброе расположение гоблинов и духов».

Эльфы обитают в полых холмах (в Шотландии, Ирландии) или в курганах воинов (Германия). Это «народ сумерек», некогда могущественный, способный наводить чары и умело отводящий глаза нежелательным свидетелям, а теперь «умалившийся» – и числом, и ростом. Магия эльфов связана с красотой, которая людям представляется «неземной», «нездешней», со словом (поэтому, кстати, их предпочитают называть иносказательно: «добрые соседушки», «дивный народ»). Они живут «в своей стране», с иным ходом времени (за семь дней, проведённых в ней, на земле проходит семь лет), попасть в которую можно через «пустые пространства» и, как правило, с проводником-эльфом. В этой стране с пространством происходит то же, что и со временем. Само понятие пространства становится относительным, и герой часто недоумевает, попадая из тесной пещерки во дворец с необозримыми залами [3]. «Эльфийская страна» по многочисленным описаниям весьма походит на «параллельный мир» или слой бытия, «полупроницаемый» и для людей, и для её обитателей.

Эльфийская еда запретна для людей, поступки эльфов вызывают недоумение и часто воспринимаются как жестокие шутки. Эльфов обвиняют в подмене детей; золото, которым они расплачиваются с людьми, к утру оборачивается листьями или черепками; на полученной от эльфов скрипке нельзя перестать играть до тех пор, пока она не сломается. Практически все источники, упоминающие эльфов и их нравы, отмечают весьма своеобразное чувство юмора эльфов, на взгляд людей порой граничащее с жестокостью.

В России следы эльфов в фольклоре практически отсутствуют. Всё многообразие существ, ведущих рядом с человеком свою, непонятную людям, скрытую жизнь (русалки, лешие, домовые, банники, шишиги, кикиморы и пр.) единым махом зачисляется в «тёмные силы» и, вслед за шотландскими миссионерами, объявляется языческим злом. Поэтому у Булгакова, как автора, просто не было выбора для определения персонажей, посетивших Москву душным майским вечером. А между тем Воланд со свитой ведут себя в Москве совершенно на эльфийский манер. Во время сеанса в Варьете с

потолка падают денежные купюры. Поутру они превращаются в нарзанные этикетки (а могут превратиться в доллары, как в случае с председателем домкома). Да и вообще весь сеанс в Варьете никак не подобает по масштабам фигуре сатаны, зато вполне в духе эльфийских владык.

Хоровое пение в филиале Зрелищной комиссии в Ваганьковском переулке очень напоминает танцы под эльфийскую скрипку, когда танцоры не могут остановиться, пока скрипка не замолчит.

В общении с людьми эльфов традиционно интересуют в первую очередь любовь и творчество. Владык Волшебной страны, как известно, можно просить изменить судьбы любимых и близких, что и делает Маргарита.

С одной стороны, автор не оставляет никаких сомнений в том, кем являются его герои – это князь мира сего и сопровождающие его демоны, с другой стороны, практически все исследователи отмечают совершенно «нетипичное» поведение Воланда и его свиты. По определению, и сам сатана, и его подручные должны творить зло. Об этом же однозначно говорит эпиграф к роману. Однако этого не происходит. Если кто и творит в романе зло, так это люди, которых перемалывает страшная, противоестественная социальная модель. Воланд является скорее «катализатором», проявляющим истинную природу людей. И интересуют его в первую очередь писатель – Мастер, и любящая Маргарита. А ещё он почему-то не выносит лжи (между тем, сатана, как известно, носит прозвание отца лжи) и действует исключительно из соображений высшей справедливости.

Разглядывая персонаж, нежданно постучавшийся в сознание, Михаил Афанасьевич просто не мог найти для него другого места в привычной картине мира, кроме адских бездн, поскольку представления о Народе холмов в то время в России просто не существовало. Кстати, персонаж этот был знаком Булгакову давно. Достаточно вспомнить пролог «Похождений Чичикова», опубликованных в 1925 г.: «Диковинный сон… Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью: «Мёртвые души», шутник сатана открыл двери…». В этих нескольких строчках всё странно: сон именно диковинный, подобный состоянию многих других людей, когда сквозь плотную дотоле ткань бытия начинает сквозить какая-то иная реальность; царство теней, а вовсе не преисподняя, где, казалось бы, положено обитать тому, кого автор называет следом; да и сам этот персонаж получает такой эпитет, какого не получал никогда и ни от кого – шутник. Можно ещё присовокупить к делу воспоминания сестры Булгакова Надежды. Однажды утром одиннадцатилетний Миша сказал ей: «Ты знаешь, где я был сегодня ночью? Я был на балу у сатаны».

Так кто же такой Воланд? Не Владыка ли Эльфов посетил Москву на закате жаркого весеннего дня? (Средневековая теология, кстати, причисляла эльфов к демонам и злым духам.) Тогда можно предположить, что загадочный «покой», который обещан Мастеру в конце романа, – это просторы

Автор: Владимир Грушецкий

Волшебной страны, о которой так много писал Толкин. К ним, по известной балладе о Томасе Рифмаче, ведёт поэтов и художников особая тропа, отличная и от «узкой стези праведников», и от «широкого пути грешников». Именно по этой тропе и уходят Мастер и Маргарита после прощания с Воландом. Но тогда какое отношение имеет Владыка Волшебной страны к Иешуа Га-Ноцри? На этот вопрос отвечает опять же «Роза Мира» Даниила Андреева. В его метагеографии слой обитания даймонов-эльфов – лишь один из множества слоёв нашего планетарного космоса, объединённого под водительством Иисуса Христа.

Совершив сей неожиданный кульбит в области восприятия событий, происходящих в романе, читатель может видеть, что все загадки романа, казавшиеся неразрешимыми, носят мнимый характер, зависящий исключительно от правильно поставленной точки зрения. Sapienti sat.

1 Позволим себе небольшое отступление. Очень похожая сцена с мазью, после применения которой герой отправляется на шабаш, присутствует в романе Чарльза Уильямса «Война в Небесах»: «… Розоватые мазки на коже взблескивали в лунном свете и быстро исчезали, впитываясь в тело…» (*гл.* 6 романа «Война в Небесах»); «Крем легко мазался и, как показалось Маргарите, тут же испарялся» (*гл.* 20 романа «Мастер и Маргарита»). Уильямс, один из «Инклингов», членов оксфордского литературного кружка, куда помимо него входили Дж. Р. Р. Толкин и К. Льюис, написал роман «Война в Небесах» в 1930 г., то есть примерно тогда же, когда М. Булгаков работал над первым вариантом своего романа. Интересно отметить, что и в «Войне в Небесах» в качестве одного из ключевых персонажей выступает совершенно внемасштабная, практически всемогущая личность, называющая себя Пресвитером Иоанном.

2 Имеется в виду война 1812 года.

3 Здесь можно было бы вспомнить весьма характерную новеллу Лафкадио Хирна «Сон Акиносукэ» из сборника «Призраки Востока», написанную в начале XX века. Герой новеллы засыпает на несколько минут под деревом и проживает в своём странном сне двадцать семь лет жизни как раз в Волшебной стране.

Автор: Владимир Грушецкий

Обсудить статью на форуме

Предыдущая статья :: Оглавление :: Следующая статья