

Живое прошлое

**ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ:  
РЕЦЕПЦИЯ РОМАНОВ М. БУЛГАКОВА  
И ФИЛЬМОВ А. ТАРКОВСКОГО  
В СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Н.А. Хренов**

Государственный институт искусствознания МК РФ

**Аннотация:** В статье предпринимается попытка объяснить, почему в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» уделяется так много внимания персонажу по имени Воланд. Известно, что о первостепенной роли этого персонажа свидетельствовал уже замысел романа и начальный этап работы над ним. Как свидетельствуют документы, имя Воланда уже было вынесено в название. Воланд – это Сатана, Дьявол, Антихрист, вообще, творец и носитель стихии зла. Таким он предстает уже в Апокалипсисе апостола Иоанна. Обращение к апокалипсису роднит М. Булгакова с А. Тарковским. Между этими авторами в этом вопросе точки соприкосновения. Имена Сатаны могут меняться, но его функция как носителя зла за ним сохраняется. В истории известны эпохи, когда этот образ столь значимым не был и были времена, когда он приобретал гипертрофированное значение. XX век как век реального движения к свободе в форме революций (как в этом были убеждены философы Просвещения) возникает повышенный интерес к Сатане, в том числе, в искусстве. Реабилитация Сатаны у Ш. Бодлера в XIX веке имела эффект в среде русских символистов рубежа XIX–XX веков. Но, как оказалось, даже лермонтовская поэма о демоне предвосхищала некоторые идеи Ф. Ницше. Однако, пожалуй, повышение интереса к Сатане первоначально связано все – таки с философией, о чем свидетельствовал трактат В. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями» Применительно к В. Соловьеву невозможно говорить просто о возрастании интереса к традиционному отношению к сатане. В его идеях можно усмотреть пересмотр традиционного образа. В. Соловьев возвращал к такому видению Сатаны, что связано с гностической доктриной как основой альтернативной интерпретации евангельских образов, в том числе, образа Антихриста. Но дело не только в том, что в этой доктрине дьявол трансформируется в бога не добра, как это имеет место в христианстве, а зла. Новаторство В. Соловьева в истолковании образа Сатаны связано с другой острой проблемой мировой истории, а именно, со все еще продолжающейся беспокоить человечество противостояние европейского мира и Востока. В. Соловьев убежден, что панмонголизм все еще представляет для мира опасность. И она тем реальней, чем очевидней внутренний раздор между европейскими государствами, к которым примыкает и Россия. Интерпретация В. Соловьева обращена не в прошлое, а в будущее. Сам философ в этом

смысле предстает уже пророком. Другой выдающийся комментатор Откровения Иоанна Богослова М. Булгаков не касается этого вопроса, интересуясь непростыми взаимоотношениями между добром и злом. Эта вычитываемая в его романе мысль, как показано в статье, носит автобиографический характер. Но, несмотря на несходство в интерпретации сатаны как образа, интерес к которому в XX веке возрастает, углубленная интерпретация образа Сатаны в романе М. Булгакова невозможна без возвращения к Апокалипсису в его разных вариантах и прежде всего к христианскому варианту. Автобиографический момент в трактовке зла в романе М. Булгакова – частный момент в его антитоталитарном мировосприятии. А антитоталитарная интерпретация символов имеется, как доказал С. Булгаков, уже в тексте и образах Апокалипсиса. М. Булгаков оценивает события революции и гражданской войны в его первом романе «Белая гвардия», обращаясь к апокалиптическим образам. Интерпретация последнего и главного романа «Мастер и Маргарита» также без тех смыслов, что имеются в Апокалипсисе, невозможна. О природе тоталитаризма в литературе много написано. Однако именно М. Булгакову, опиравшемуся в своих оценках на апокалиптические архетипы, удалось представить адекватное понимание тоталитаризма и проблематику зла в такое толкование вписать. Обращение писателя к Откровению апостола Иоанна позволяет понять, что явление, до сих обозначаемое как «Левиафан», как и представляющие его «культурные герои», способны предстать и носителями добра, и носителями зла.

**Ключевые слова:** Михаил Булгаков, роман «Мастер и Маргарита», Воланд, Сатана, Антихрист, Сталин, Иешуа, Понтий Пилат, апостол Иоанн, Апокалипсис, Разрыв преемственности в культуре, реценция романа, реценция фильмов, хилиазм, эсхатология А. Тарковский, Сергей Булгаков, В. Соловьев, К. Леонтьев, В. Розанов, И. Гете, Ф. Шеллинг, С. Аверинцев, Е. Афонасин, М. Чудакова, Библия, Новый завет, гностицизм, панмонголизм, София, Левиафан, добро, зло, масоны.

**Рецензия образов М. Булгакова и А. Тарковского как проблема:  
от констатации сложности интерпретации  
к осмыслению разрывов в логике преемственности в культуре**

В российской культуре XX века существуют два явления, которые, как кажется, отклоняются от привычных и более или менее принимаемых и понимаемых текстов, образующих основной массив художественных явлений этого столетия. Несмотря на множество интерпретаций, принадлежащих многочисленным сообществам критиков, литературоведов, театроведов, киноведов, философов, культурологов и вообще представителей гуманитарных наук, вскрывающих и толкующих смыслы этих текстов, они все – таки наталкивались и продолжают наталкиваться на непонимание, провоцируя массу споров и дискуссий. Так в 60-е годы воспринимались фильмы А. Тарковского, постоянно провоцировавшие активность цензуры и других государственных органов. Так воспринимались и произведения (не только романы, но и пьесы) еще раньше М. Булгакова. М. Чудакова подробно описала все случаи с запретами его произведений [Чудакова 1988]. Это производит чудовищное впечатление еще и потому, что в травле писателя принимали участие не только ответственные государственные лица и специальные контролирующие органы, но коллеги, братья по перу.

Что касается М. Булгакова, то отшумевшие в 20–30-е годы дискуссии по поводу его и опубликованных, и запрещенных произведений вновь возобновлялись, когда в 1973 году, наконец-то, был опубликован полный текст его последнего и незаконченного романа «Мастер и Маргарита». Он опубликован спустя годы после его создания. В момент его оконча-

ния (хотя он не был даже и закончен и существует в нескольких вариантах), как совершенно очевидно, он и не мог быть издан. Выходящие позднее по этому роману фильмы и, в особенности, последний фильм режиссера Михаила Локшина, вышедший в начале 2024 года, в еще большей степени провоцировали эти продолжающиеся до сих пор дискуссии. Снова появилось много желающих предложить все новые и новые интерпретации романа, что подтверждает постструктуралистскую идею об активном участии реципиентов в постижении произведения.

Эти два исключительных явления, казалось, нарушали все сформировавшиеся и продолжающиеся сохраняться представления о том, каким должно быть искусство и зачем оно существует. Ответы на эти вопросы были даны в многочисленных работах, касающихся создаваемой в советской России новой концепции эстетики как слагаемого утопического социалистического проекта. В свое время возрождающаяся и модернизированная под этот проект эстетика должна была выработать критерии для оценки художественных произведений. Но сегодня об этих критериях, как и о самой этой эстетике мы уже не помним. Очевидно, что огромный массив романов, фильмов и спектаклей, появившихся после 1917 года, несут на себе печать государственной утопии, идеологии и пропаганды. На всех их лежит печать апологии общества, которое пытались построить да так и не построили.

Все эти произведения представляли апологию социализма, а значит, человек в них оказывался прежде всего деятельным и социальным. Он пересоздавал и создавал прежде всего общество, а не себя. Если же в этих произведениях речь касалась человека, то только как деятельного и социального существа, приносящего себя в жертву созиданию невиданного еще в истории общества. Не случайно А. Синявский предлагал называть искусство этой эпохи не «социалистическим реализмом», а «социалистическим классицизмом» [Синявский 2003: 165]. Многие аспекты человека, к которым искусство XIX века да и предшествующих столетий уже проявляло интерес, обходились. Антропология растворялась в социологии. Эту закономерность отметил С. Булгаков, пытаясь вывести исчезновение интереса к человеческому и индивидуальному из концепции К. Маркса. В его концепции на первый план выходит именно социология, что, несомненно, имело для создаваемой в советской России новой культуры негативные последствия. Но о культуре ли в новом проекте шла речь? Она ведь тоже была, если, конечно, была, в новом проекте не на первом месте. Фиксируя у Маркса прямолинейное и бесцеремонное отношение к человеческой индивидуальности, он пишет: «В области теории черта эта выразится в недостатке внимания к конкретной, живой человеческой личности, иначе говоря, в игнорировании проблемы индивидуальности. Это теоретическое игнорирование личности, устранение проблемы индивидуального под предлогом социологического истолкования истории необыкновенно характерно и для Маркса. Для него проблема индивидуальности, абсолютно неразложимого ядра человеческой личности, интегрального ее естества, не существует» [Булгаков 1997: 53].

Это отчуждение личности от своей самости на внешние процессы жизни отмечал С. Булгаков. «В современном человечестве, – пишет он – не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [Булгаков 1997: 256]. Это суждение, конечно, сильно подрывает эстетическую концепцию Гегеля, в которой внешняя сторона Духа выражает внутреннее содержание. Однако в то же время ее подтверждает. Ведь последняя

фаза в истории Духа, по Гегелю, романтическая, как раз и выражает разрушение этой гармонии между внутренним и внешним.

Конечно, какие там могут быть сохраняющиеся представления о предназначении искусства, если революция 1917 года движение русской культуры перечеркнула, и начавшийся еще на рубеже XIX–XX веков религиозный ренессанс как слагаемое общего культурного ренессанса в краткий момент сменялся агрессивным атеистическим мировоззрением, в результате которого не только отдельные явления искусства, но и существовавшая логика движения культуры оказалась радикально пересмотренной и переоцененной. Об этом невозможно было даже говорить. По мере развертывания постреволюционной истории и, следовательно, преодоления радикализма и атеизма, казалось бы, государство постепенно начало смягчать свои жесткие установки и реабилитировать некогда им отвергнутые явления. Ведь власть не могла не ощущать, что радикальный разрыв с прошлым приводит к разрыву с народом. Но дело было сделано. Появились поколения с внедренным и усвоенным новым мировоззрением, и отвергнутые в первой половине столетия явления даже при их реабилитации властью не воспринимались. В культуре был нарушен принцип преемственности.

Радикальные сдвиги в искусстве давали о себе знать уже в первые десятилетия после революции. Это можно проследить по тому, как менялась рецепция романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Первоначально у романа были не читатели, а только слушатели, причем лишь фрагментов романа, над которым работа еще продолжалась. Роман хотя бы в рукописном виде читатель еще долго не узнает, ведь автор зачитывал его фрагменты лишь своим родным и близким. Первое от него впечатление – выпадение из текущего литературного процесса в советской России. Затрагивая этот вопрос, М. Чудакова пишет: «Кроме того, все или почти все слушатели, как можно видеть по всем уцелевшим свидетельствам, испытывали род недоумения по поводу непохожести романа на текущую литературную продукцию» [Чудакова 1988: 462]. А под этой продукцией следует понимать то, что появилось после 1917 года. Но в том-то и дело, что, оказываясь по отношению к этой традиции на дистанции, Булгаков восстанавливал преемственность, возвращая к традиции, что существовала до 1917 года. Однако, как ни странно, это возвращение к традиции не облегчало понимание романа, а затрудняло. И вот конечная констатация положения дел. «Роман – пишет М. Чудакова – при первых же чтениях оказался непонятым» [Там же].

При расхождении в восприятии романа разными людьми и прежде всего представляющими подготовленную для понимания романа, вывод получался таким: его связь с современной читательской аудиторией явно нарушалась. Особые трудности возникали с восприятием, например, Воланда, образ которого приходилось разгадывать. Если еще в первоначальных вариантах автор подсказывал, как Воланда следует воспринимать (об этом свидетельствовали возможные названия романа – «Копыто инженера», «Консультант с копытом», что позволяло его идентифицировать как дьявола, сатану), то в последующих редакциях романа эти признаки Воланда исчезали, что усиливало непонимание, направляя его в сторону реальных исторических персонажей. Но признать это, а тем более, произнести вслух и публично, было совершенно невозможно. Дьявол в романе оставался дьяволом в его средневековых формах, но в сознании воспринимающих этому образу прибавлялась еще и ассоциация с вождем, что, конечно, по тем временам было уж совершенно невозможно.

В результате нарушения преемственности и выпадения целых пластов литературного и художественного развития его образы не прочитывались. Этому не способствовало то, что о возрождении в философской мысли и в художественной сфере гностических идей и образов в культуре Серебряного века нельзя было говорить. Между тем, эти идеи способствовали обсуждению проблем зла, а следовательно, и носителя этого зла, а именно, Сатаны и во многом определяли новое его видение. Булгаковскому Воланду, появление которого в рома-

не столь неожиданно, предшествовали другие образы Сатаны в отечественном искусстве начала прошлого века. Появление его в романе М. Булгакова – это продолжение линии, что обрывалась, а потому казалось, что он не имел предшественников и воспринимался аномалией. Только позднее С. Слободнюк в своих книгах попытается эту линию в литературе восстановить [Слободнюк 1994; Слободнюк 1996; Слободнюк 1998]. «Фактически – пишет С. Слободнюк – история гностической традиции в русской литературе рубежа XIX–XX веков представляет собой огромное «белое пятно» [Слободнюк 1998: 10]. Это обстоятельство многое объясняет и в рецепции романа М. Булгакова.

Чтобы преодолеть последствия этого нарушения преемственности, результатом чего явилась неспособность понимать не только отдельные произведения, но целые пласты культуры, новое государство на поздних этапах своей истории вместо запретов вынуждено было постепенно возвращать отвергнутое наследие и стимулировать интерес новых поколений к некогда им отвергнутому культурному наследию, руководствуясь, правда, жестким отбором того, что это наследие составляло. Но этот процесс не может быть мгновенным и растягивается на десятилетия. По сути, даже на рубеже XX–XXI веков это дает о себе знать, о чем и свидетельствуют, например, снова вспыхивающие дискуссии по поводу последнего фильма по роману «Мастер и Маргарита». Но для адекватного постижения реабилитированного наследия конкретных художественных явлений оставить наедине с этим явлением реципиентов недостаточно. Восстановить социальный фон, ту психологическую атмосферу и те коллективные настроения, без которых эти художественные явления вообще не могли бы возникнуть, тем более, не могли бы быть воспринятыми, мы уже не можем.

***Искусство вне марксистского проекта и классической эстетики:  
на каких еще уровнях происходит рецепция художественных произведений?***

Но что же означают социальный фон, атмосфера и коллективные настроения? А это все то и еще многое другое и есть культура, а она сохраняет в себе множество уровней, без понимания которых восстановить многие смыслы конкретных произведений не удастся. В этом смысле произведения М. Булгакова и Тарковского особенно показательны. Но в данном случае речь не должна идти о несходстве профессионального языка и установок эстетики, с одной стороны, и коллективных настроений, с другой. Профессиональный язык критиков, начиная с XVIII века, стал производным от представлений, сложившихся с этого времени в возникающей эстетике. А эта эстетика исходила и продолжает исходить из индивидуального или авторского начала. Произведения, созданные на поздних этапах истории, в которых получает выражение индивидуальность автора, могут существовать благодаря технологии и без их сиюминутного признания. Между тем, произведение искусства способно спровоцировать мышление религиозное, мифологическое, фольклорное и, следовательно, архетипическое как признак именно коллективных представлений, функционирующих на уровне бессознательного. Этот уровень существует помимо установок сконструированной философами XVIII века классической эстетики. Но он необычайно активизировался в переходную эпоху, какой оказался XX век. Без этой активизации прорвавшихся в сознание архетипических пластов культуры нам названные произведения Булгакова и Тарковского не понять. Для нас они важны даже не потому, что способствуют преодолению разрывов в преемственности, а потому, что содержат вектор развития и современного, и будущего искусства.

Когда филологи, театроведы и киноведы пытаются помочь обществу приблизиться к смыслам произведения, то для этого они используют сложившийся профессиональный язык, научную терминологию, установки новой эстетики и вообще профессиональные представления, а все это смыслов произведения еще не исчерпывает. Когда С. Булгаков говорит

об апокалиптических сюжетах, а мы о них будем говорить в связи с М. Булгаковым и А. Тарковским, он специально подчеркивает, что в данном случае речь не идет о какой-то специальной литературе, рассчитанной на избранных, излагаемой на специфическом языке. Апокалиптические сюжеты излагались на языке массы и были производными от ее сознания. «Апокалиптика не была литературой в теперешнем смысле слова, т. е. произведением оторванного от жизни народных масс, субъективного, иногда кабинетного творчества – пишет С. Булгаков – Это была народная литература, питавшая настроения народных масс еврейских и вместе их отражавшая... То были народные верования, народная мудрость и наука, народная религия» [Булгаков 1993: 372]. Это, в частности, сказано о времени появления новозаветного «Откровения святого Иоанна», о времени маккавейского восстания и гонениями Антиоха Епифана, т. е. это относится к 168–5 до Р. Х. , когда происходил взрыв литературы этого рода.

Но не следует думать, что эти верования и настроения массы, продолжающие быть активными на протяжении столетий, давно уже исчезли и забыты. Ничего подобного. В весьма глубоком исследовании А. Эткинда, исследующего неофициальные, т. е. сектантские дискурсы, продолжающие быть активными еще и на рубеже XIX–XX веков и, более того, оказывающие влияние на профессиональное искусство, воспроизводится множество фактов, подтверждающих функционирование древних архетипов в маргинальных, в частности, сектантских и не только в маргинальных сферах [Эткинд 1998]. Вот почему, наверное, когда В. Соловьев пытался упразднить отвергнутый в России гностицизм, а как его не отвергнуть, раз уж в момент возникновения христианства он был не слабым его соперником и тогда и позднее, он его восстанавливал вовсе не только с помощью западноевропейской философии и, в частности, немецких мистиков (Экхарта, Беме, Сведенборга) [Козырев 2007: 173], а, обращаясь к продолжающим кое-где еще существовать древним сектам, в том числе, в России.

XX век в истории не только искусства, но и культуры в целом вообще является исключительным периодом. Ведь это в истории переходный период со всеми вытекающими отсюда последствиями. В такие эпохи поздние напластования смыслов разрушаются, и в сознание людей вторгается то, что можно было бы назвать культурным бессознательным. Это напластование смыслов, порожденных в больших исторических длительностях действительно происходящими событиями, как и возникающими в массовом сознании их мифологическими образами. Этот выход в сознание древних апокалиптических образов мы будем пытаться улавливать в произведениях искусства XX века. Но такой выброс апокалиптики, спровоцированный революциями и войнами XX века, имеет в истории прецеденты. Например, такой прецедент можно обнаружить в XVII веке, который В. Топоров представлял как зеркало XX века [Топоров 1993]. Весь этот накопленный в истории неофициальный пласт и, казалось бы, забытый пласт религиозного опыта, ментальности и культуры в переходные эпохи выходит в сознание, активизируется, начиная питать профессиональное искусство. Так, в истории искусства возникает новая эпоха, которая иногда воспринимается и в самом деле новой, а на самом деле эта новизна является лишь реабилитацией уже существовавших, но забытых пластов и форм. Таким переходным периодом в российской истории был рубеж XIX–XX веков со всеми вытекающими отсюда последствиями. А эти последствия как раз и связаны с входом в сознание культурного бессознательного, словно подтверждая концепцию П. Сорокина о смене в истории культурных типов, когда ослабленная культура уступает место альтернативной и столетиями пребывающей в пассивном состоянии культуры.

Так, исследуя культуру сектантов в предреволюционный период, А. Эткинд приводит массу примеров, когда содержание культурного бессознательного, сохраняющегося лишь в сектантской среде, начинает проникать в профессиональное искусство, в частности, в такое

художественное течение как символизм. Казалось бы, такой взрыв бессознательного культуры характерен лишь для символизма. Так казалось, что символизм, в мировосприятие которого, например, прорвалась, казалось бы, забытая гностическая традиция, давно ушел в прошлое [Хренов 2024]. А вместе с символизмом также казалось, что угасла и эта традиция, в том числе, традиция постижения мира в апокалиптической ауре, но это только казалось. Так, творчество М. Булгакова и А. Тарковского свидетельствует о неискоренимости тех настроений и возникающих под их воздействием образов. Однако чтобы это активизирующееся бессознательное воспринять, необходимо знание истории, причем, понимаемой как история культуры. Ведь то, что в XX веке прорывается в реальность и в сознание, когда-то бессознательным не было, хотя со временем им стало. Однако в истории существуют уровни, которые осознаются редко и, может быть, вообще не осознаются, и это совсем не свидетельствует об отсутствии их активности. Это то, что еще историки XIX века называли, может быть, не совсем точно, психологическим фактором истории.

Мы попробуем показать, что возникающие при восприятии романов М. Булгакова и фильмов А. Тарковского трудности объясняются нашей неспособностью такой фактор анализировать. У нас нет ни понятий, которые помогли бы в содержании бессознательного разобраться, ни специальной науки. Хотя можно помыслить, что, несмотря на это наше заявление, кое-что все-таки было сделано социальными психологами и ранними исследователями психологии масс, пытавшимися осознать особенности функционирования массового общества. В этом отношении интересны также некоторые сочинения наших философов, относящихся к религиозной или так называемой теургической философии (С. Булгакова и др.). Ведь до того, как возникнет эпоха крайней политизации общества и культуры, а это как раз и произойдет в XX веке в ситуации возникающих тоталитарных режимов, когда все процессы массового общества будут осмыслять с точки зрения политики и идеологии, опирающихся на науку, как в этом были убеждены большевики, психологический фактор истории будет проявляться в формах религиозных и мифологических представлений, чаще всего неосознаваемых или осознаваемых на уровне устного общения и, следовательно, не всегда в сфере профессионального творчества попадающих.

XX век – уникальный период, когда то, что мы называем психологическим фактором истории, оказывается созвучным политическим процессам. Когда массой эти процессы стали осознаваться в архетипических и, следовательно, вневременных формах. Конечно, этот активизирующийся и входящий в сознание пласт древних форм сознания противостоял сконструированным идеологическим симулякрам. На позднем этапе истории мифы тоже начинают функционировать в соответствии с приемами, существующими в профессиональном искусстве. Этот процесс изложения мифа на языке Логоса начинается уже в античности. «В традиционных цивилизациях, – пишет Ж.-П. Вернан – имевших, так сказать, «устный характер», этнологи, ведущие исследования соответствующей местности, могут заняться изучением всякого рода сказаний, которые, повторяясь, образуют основу уровня знаний членов группы. Но применительно к Греции мы обладаем и всегда будем обладать только письменными свидетельствами. Наши мифы не передаются нам в живом словесном изложении, постоянно повторяемые и видоизменяемые молвой; они окончательно зафиксированы в произведениях эпических, лирических и трагических поэтов, которые используют их по мере своих собственных эстетических потребностей и, таким образом, придают мифам, в их усовершенствованной форме, литературный характер» [Вернан 1988: 22]. Но полностью это проблемы не разрешало. Все равно ведь параллельно профессиональному искусству продолжала существовать и устная традиция и устная коммуникация в ее архаических формах.

Но что это означает? К чему такая трансформация мифа приводит? Во-первых, к упразднению анонимности творца мифа и, соответственно, к возникновению авторства, а, во-вторых,

к закреплению мифа в его уже литературных формах, т. е. существованию произведения в его единственном варианте. Устное общение предполагает множество вариантов, и каждый вариант обладает самостоятельностью. Результатом трансформации, т. е. перевода из устной сферы в письменную нормой функционирования произведения будет лишь окончательный и единственный вариант. Такова логика становления литературы. Но только почему-то в XX веке все чаще вспоминают о тех ранних этапах, когда литература еще не успела эмансипироваться от мифа, и каждый сюжет, как это происходит в фольклоре, имеет множество вариантов. Любопытно, что роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» тоже, как об этом пишет М. Чудакова, имеет множество вариантов. Но роман М. Булгакова интересен не только своим философским содержанием, но радикально изменяющимся литературным мышлением, предвосхищающим то, что постмодернисты назвали «ризомой».

### *Становление массового общества как фактор выхода в сознание коллективного бессознательного*

По поводу активизации мифологического сознания важно отдавать также отчет в том, что содержание бессознательного может, конечно, активизироваться уже в процессе творчества, и его можно выявить, анализируя само произведение, но оно может получить выражение не обязательно в различных уровнях произведения, но просто в процессах рецепции, а она в становящемся массовом обществе заметно трансформируется за счет выходящих в сознание архетипов коллективного бессознательного. Если этот механизм не работает в процессе творчества и в произведении отсутствует, то рецепция его может актуализировать. В процессе восприятия образы произведения наделяются специфическими смыслами, которые сам автор не всегда осознает. Но, к сожалению, проблематика рецепции произведения как научная и прежде всего эстетическая проблема стала актуальной лишь во второй половине XX века в связи с исследованиями постструктуралистов (Ю. Кристевой, Р. Барта, У. Эко и др.).

Об этой актуализации и активизации точно пишет в своей книге в связи с гностицизмом А. Козырев. По сути, у него констатируется смысл переходности в мировой истории, имеющий место на рубеже XIX–XX веков, и он явно не сводится лишь к революционным сдвигам, т. е. к тому, что можно исчерпать социологическими объяснениями. А. Козырев говорит, что возникающий в это время интерес к гностицизму не объясняется лишь обнаружением древних коптских и сирийских рукописей. «Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе античности. Это выражается и в немыслимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, плюрализме идеологий и религий, расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма» [Козырев 2007: 12].

Постановка вопроса об активизации содержания культурного бессознательного у философа связывается с вопросом о периодизации в истории культуры. В своем потенциальном виде активность культурного бессознательного существует всегда, но его прорывы в сознание происходят лишь в эпохи исторических сдвигов, связанных с революциями и войнами. Но философ выпустил из поля своего внимания еще один и весьма существенный фактор – становление массового общества. Мы как раз и фиксируем внимание на этих сдвигах как контексте возникновения замыслов М. Булгакова и А. Тарковского. Стало быть, развертывающиеся революционные процессы осознавались в соответствии с вневременными образами и представлениями. Но осознавались кем? Только ли идеологами, пропагандистами и политическими мыслителями, которые об этом могли размышлять? Они-то осмыслили эти процессы в соответствии с теорией К. Маркса, подразумевая под ней науку. Для них никакой ис-



тории Христа, как был убежден герой М. Булгакова Берлиоз, не существовало. Но новая история была историей массового общества и, следовательно, без выявления механизмов массового сознания представить, как масса воспринимала революционные сдвиги, трудно. Да, собственно, и сама марксистская теория проникала в массовое сознание уже в мифологической редакции. Следовательно, революционные процессы осмыслились массой в соответствии с архетипами, что складывались в средние века и носили не политический, а прежде всего религиозный характер, что не исключало наличия в религиозном мышлении мифологических и мистических фольклорных архетипов. Вот в соответствии с теми представлениями, что под воздействием религии возникли в сознании массы, революционные процессы XX века и будут осмысляться.

Однако было бы неверным архетипическое и вневременное содержание массового сознания рассматривать как нечто специфическое и изолированное, присущее исключительно массе. В XX веке масса оказалась способной воздействовать и на политиков, и на идеологов, но, в том числе, и на художников. Поэтому стоит ли удивляться, что под воздействием массового сознания логика истории искусства, как ее начали представлять с XVIII века, когда возникает искусствознание как особая наука, начинает смещаться. Но это и не удивительно, поскольку новая реальность, т. е. массовое общество к этому обязывало, более того, это диктовало. В качестве примера рассмотрим выход в сознание в ситуации, что складывалась до революции, во время революции и еще десятилетия спустя после нее, архетипических и вневременных представлений, апокалиптических настроений. Конечно, такое утверждение не может не удивлять. Ведь речь идет о революционных настроениях, характерных исключительно для российской культуры, а такие настроения, во – первых, характерны и для других народов, а, во-вторых, первоначально они возникали совсем не в России и еще до новой эры, достигая крайних форм выражения. Следовательно, они возникали еще в поздней античности, во время возникновения христианства и продолжали иметь место в средние века в Европе.

Спрашивается, как можно утверждать, что в России на рубеже XIX–XX веков именно такие настроения возникали и активизировались? Но ведь они владели массовым сознанием в России еще в средние века. Так что уже тогда апокалиптические настроения не являлись чем-то для русских людей внешним, оказываясь внутренним коллективным переживанием и, следовательно, они не могли не оставить в ментальности русских людей след. Они-то и составили содержание культурного бессознательного, о чем мы выше уже успели сказать. Будучи фольклорными и мифологическими по своей природе связанные с апокалиптическими образами настроения и представления передавались из поколения в поколение прежде всего устным способом, что вообще фольклору и мифу присуще. Но все же в данном случае не следует исключать и участие в сохранении этой традиции и письменности. Так, в своем докладе 1910-го года, произнесенном в московском религиозно – философском обществе, С. Булгаков констатирует, что апокалиптическая атмосфера присутствует в текстах Нового завета и, в частности, в Евангелии от Матфея, Марка и Луки. Как известно, возникновение апокалипсисов связано с иудейской традицией. И естественно, что эти апокалиптические образы новая религия, т. е. христианство берет от иудаизма.

Но было бы ошибкой считать, что, будучи включенными в новое мировоззрение, апокалиптические сюжеты сохраняются в неизменном виде. Они естественно изменяются. В новой интерпретации апокалипсис из национально- еврейского трансформируется во вселенский. Как пишет С. Булгаков, он сохранил еврейский стиль и темперамент, но уже зазвучал, как вселенский, всечеловеческий, и этот «своеобразный текст местного и частного обобщил во всенародный» [Булгаков 1948: 11]. Она присутствует у апостола Матфея (в романе М. Булгакова он Левий Матвей), который у М. Булгакова следует за Иешуа-Христом и запи-

сывает все, что тот говорит. На допросе у Понтия Пилата Иешуа говорит, что когда он прочитал записанное Матфеем, то ужаснулся: в записанном тексте ничего от реальности не было. А ведь это ключ в пониманию смысла романа. Булгаков дает понять, что в своем творческом воображении от канонического изложения истории Христа, как это предусмотрено в Новом завете, он свободен. Остается лишь понять, если Новый завет как источник отвергается, то какие же другие источники смысл и логику его романа определили. Да, писатель свободен от необходимости следовать Новому завету, но это отнюдь не означает, что апокалиптическая аура, столь для Нового завета значимая в романе отсутствует. Но эта аура – производное не только от текста Библии, но и от воздействующей на создание романа атмосферы революционного времени.

Однако революционный дух, как свидетельствует С. Булгаков, присущ и самому Апокалипсису Иоанна [Булгаков 1948: 157]. Имея в виду Новый завет, С. Булгаков пишет: «Мы находимся здесь в атмосфере апокалиптики, слышим ее язык, ее образы, как это со всей силой чувствуется при непосредственном переходе от чтения апокалиптических памятников к новозаветным» [Булгаков 1993: 373]. Когда С. Булгаков это констатирует, он подчеркивает неосознаваемый характер некогда усвоенных и сохраняемых в бессознательном переживаниях и представлений. «Чрез посредство Нового завета мы, сами того не ведая, усвоили как привычные многие образы этого отдаленного и уже умершего теперь прошлого, зародившиеся в раскаленной атмосфере последних веков иудаизма» [Булгаков 1993: 374]. Значит, нам осталось об этих предшествовавших Новому завету текстах судить только по нему. Но важно было бы выявить и те тексты, что христианскими не были. Например, тексты гностические, ведь, как некоторые утверждают (а С. Булгаков этот вопрос в данном случае обходит) «Откровение Иоанна» написано языком гностиков.

Так, А. Козырев отмечает, что гностики были не только соперниками христианам, но опасными соперниками, поскольку представляющие гностицизм мыслители излагали свое учение более понятным языком, ведь гностицизм не воспринимался как философская система и, следовательно, избегал понятий. В связи с этим А. Козырев цитирует извлеченное из книги В. Болотова «Лекции по истории древней церкви» информацию. «Для нас – признать гнозис как философию кажется странным – пишет В. Болотов – он распространяется не в виде философских трактатов. Скорее это были поэтические изложения, не философские системы, а религиозные эпопеи... Гностики говорили не отвлеченными понятиями, а образами, живыми картинками. Богословие у них разрешалось в теогонию, а космология в космогонию» [Козырев 2007: 24]. После того, как прочитан М. Хайдеггер, такие выводы нас не должны удивлять. Философия активно прибегает к поэзии. Таким образом, философские представления у гностиков получали выражение в аллегориях, картинах и образах, а этот язык оказался более воздействующим и понятным массе, которую необходимо было христианизировать. Удивительно, что и спустя столетия масса будет постигать революцию как политическое событие именно в таком духе.

Так мы установили, что коллективные переживания и настроения сохраняются и передаются не только в устных формах, но, в том числе, и с помощью письменности. В этих разных формах они доходят до XX века, оживая и активизируясь в ситуации радикальных сдвигов, затрагивающих не только отдельных людей и группы, но большие человеческие коллективы. Таким сдвигом в России явилась революция 1917 года, так и предшествующее революции ожидание сдвигов. В предреволюционной ситуации пробуждалось и активизировалось массовое сознание, а оно получает форму именно в мистических, мифологических и фольклорных формах. Конечно, апокалиптические переживания – это прежде всего мистические и религиозные, но не обязательно христианские переживания. Ведь они существовали еще до появления христианства в египетской и финикийской культурах. Да и вообще, канонический образец апокалиптического

сознания – это откровение апостола Иоанна единственным памятником апокалиптики не является. Так, С. Булгаков относит к памятникам иудейской апокалиптики, кроме книги пророка Даниила, книгу тайн Еноха, Апокалипсис Эздры, Апокалипсис Варуха и другие.

***Образы Апокалипсиса как следствие возникновения новой мифологии:  
революция как историческое событие и как вневременный архетип***

Для более адекватного уяснения активизации апокалиптического архетипа в искусстве XX века в комментировании нуждаются две темы. Первая тема связана с тем, как осознание событий, совершающихся в настоящем, т. е. применительно к России на рубеже XIX–XX веков, возможно в неисторических формах, т. е. в формах мышления, возникшего столетия и даже тысячелетия тому над, причем, в истории других культур. Если этот пласт мышления не учитывать, наше представление о функционировании культур не будет полным. Какая же это будет история культуры. Она развертывается на многих уровнях, в том числе, и на возникших в древности и, казалось бы, уже не существующих. Вторая тема касается уже расхождений между разными трактовками, имевшими место в разные исторические периоды. Сначала остановимся на первой теме.

Разумеется, как свидетельствуют некоторые источники, такое восприятие временного с точки зрения вневременного возможно, что свидетельствует о возвращении какого-либо события в миф, о чем будут свидетельствовать и названные нами произведения М. Булгакова и А. Тарковского, хотя они, конечно, представляют лишь надводную часть айсберга, если позволительно эту метафору здесь употребить, а подводной частью являются редко прорывающиеся в сознание глубины массового сознания. Во-первых, такая возможность рецепции временного или исторического сквозь призму неисторического, т. е. мифологического становится реальной в истории не постоянно, а лишь в исключительных, а, еще точнее, переходных ситуациях. Конечно, такая возможность потенциально существует всегда, поскольку сохраняются архетипические слои мышления. Но она реализуется лишь в специфических исторических обстоятельствах. Такие обстоятельства, например, в России возникли на рубеже XIX–XX веков. Не случайно некоторым западным авторам, посещавшим Россию в 20-е годы, казалось, что здесь победила «воинственная хилиастическая секта». Русский философ Г. Федотов, находящийся в эти годы в эмиграции, писал, что революционный марксизм в России представляет иудео-христианскую апокалиптическую секту [Эткинд 1998: 20]. Но так казалось, в том числе, и не покинувшему Россию после 1917 года В. Розанову, о чем речь будет впереди.

Апокалиптическое сознание в истории то вспыхивает, то угасает. Но даже когда оно угасает, полностью все же не исчезает. Поэтому С. Булгаков говорит, что проблема Апокалипсиса принадлежит к числу таких сюжетов, которые привлекали к себе внимание во все эпохи [Булгаков 1993: 410]. Конечно, во все эпохи. Но следует различать эпохи, в которых экстремальные ситуации провоцируют апокалиптические формы осознания события и момента и касаются значительных исторических сдвигов, определяющих судьбу больших человеческих коллективов и традицию, тиражируемую представителями церкви, знакомыми с апокалиптическими текстами, а эта традиция хотя полностью массой и не забывается, но актуальной и не является. Мимо обсуждения этой темы расхождений между эмпирической историей и метафизической картиной истории, порождающей апокалиптические видения, не проходит и С. Булгаков. «Потому принципиально ошибочно дешифровать их в события конкретно-исторического, эмпирического содержания, чуть ли не такого, о котором пишется в газетах, например, в землетрясениях непременно видеть революции, в хвостах саранчи пушки и т. п. Таким истолкованием нередко профанируется Апокалипсис, его толкование

превращается в особое фокусное искусство. Любителей этого занятия было много во все времена, немало их и сейчас» [Булгаков 1993: 414].

Что же отличает адекватное толкование Апокалипсиса, когда настоящий момент в истории требует именно языка изложения и изложения в духе апокалипсиса? Отвечая на этот вопрос, С. Булгаков говорит об активизации духовных сил в экстремальных ситуациях в иные моменты эмпирической истории, а именно, в войнах, революциях, реформациях, социальных переворотах. Вот почему у М. Булгакова память об Апокалипсисе уже оживает, когда он в первом своем романе «Белая гвардия» воспроизводит гражданскую войну. Тогда и возникает потребность искать свою эпоху и момент эмпирической истории в символах Апокалипсиса. В нем как в мистическом зеркале эпоха узнает себя и пытается осмыслить. В этом зеркале видели себя русские люди в предреволюционной и революционной атмосфере, что, собственно, и получило отражение в творчестве М. Булгакова, роман которого прочитывается на разных уровнях.

В этом же зеркале А. Тарковский попытался увидеть мир во время второй мировой войны и позднее. Разве мы не ощущаем уже в первом его фильме «Иваново детство», что война здесь изображается в духе экспрессионизма, т. е. стиля, возникшего еще в атмосфере первой мировой войны. Разве старик, потерявший разум, с петухом в руках на месте сожженного немцами своего дома не напоминает полотна немецких художников – экспрессионистов. Уже в этом первом фильме присутствуют образы Апокалипсиса, о чем свидетельствует появление на экране гравюр А. Дюрера, иллюстрирующих символы, используемые в Откровении Иоанна Богослова. Кстати, А. Дюрер создавал эти гравюры, в том числе, и самую популярную под названием «Четыре всадника Апокалипсиса» во время вспыхнувших в конце XV века эсхатологических настроений, связанных с образами конца света. Совершенно другое использование апокалиптических образов мы видим в его фильме «Сталкер». Это эпизод, когда герой ведет писателя и ученого к комнате счастья. В этом загадочном месте герои отдыхают, а, проснувшись, обнаруживают совсем другой пейзаж словно прошла целая вечность. Судя по всему, им позволили заглянуть в будущее, когда присущий настоящему страх перед атомной войной уже давно перестал быть актуальным. Новый пейзаж свидетельствовал, что такая война уже совершилась. В этом эпизоде режиссер воспроизводит на экране панораму того, что от некогда цветущей цивилизации осталось. Камера фиксирует внимание на затонувших в воде обломках икон, произведениях классического искусства, оружия, технологических изобретениях и т. д. На эту панораму накладывается голос А. Фрейдлих, играющей в фильме роль жены Сталкера. Из Апокалипсиса режиссер берет то место, когда ангелом снимается шестая печать и начинается день гнева. «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница и луна сделалась как кровь;... И небо скрылось, свившись, как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» [Библия б/г: 280].

Что же произошло? Почему изменился пейзаж? Но изменился не только пейзаж, но и время. Когда герои идут по этой зоне, атомной катастрофы еще не произошло. Их пробуждение происходит, когда она уже произошла. Почему же сон героев длится так долго? Объясняется это тем, что действие у Тарковского развивается не в обычном физическом, а во втором и главном для режиссера времени – трансцендентном. В том времени, которое воссоздается именно в Откровении апостола Иоанна. Состояние сна приоткрывает трансцендентную реальность, которую в обычное время видеть невозможно. Если это и возможно, то в редкие и экстремальные мгновения жизни. Героям это мгновение было дано: они увидели то, что еще не произошло, но обязательно произойдет. Но ведь в этом зеркале и сегодня улавливаются не исчезающие апокалиптические образы настоящего, и это, конечно, имеет объяснение. Так, предпринимая толкование Апокалипсиса, С. Булгаков говорит, что его об-

разы «уже соответствуют тому, чему мы теперь являемся современниками», а именно, привычным атрибутам первой мировой войны, а это – «танки и удушающие газы» [Булгаков 1948: 74].

Перестроечный период в России непривычен и интересен, кроме всего прочего, еще и расширением кругозора советских философов. Они стали произносить в храмах проповеди. Это логично, поскольку это возвращало к традиции философии, а эта традиция, как и русская философия, – религиозная или, как ее можно назвать, теургическая. Так, значимым фактом в этом направлении оказались произносимые в 90-х годах проповеди одного из известных в советской России отечественных философов С. Аверинцева. Тарковский, возвращаясь к русской философской традиции и будучи художником – философом, тоже этой логике следовал. Да и в его фильмах многое идет от проповеди. Предваряя «Слово об Апокалипсисе», произнесенное им в одной из лондонских церквей в 1984 году, когда он готовился к постановке фильма «Жертвоприношение» и опубликованное в журнале «Искусство кино», комментирующий его И. Золотусский прямо соотносит древний апокалиптический архетип с современностью. «Мы живем в «ошибочном мире», – пишет он – технический прогресс создает «протезы», удлиняя наши руки, наращивая несуществующие мускулы, делая из нас великанов, но ничуть не увеличивая наш духовный потенциал. Нельзя не согласиться с Тарковским, когда он говорит, что человек оказался нравственно не подготовленным к техническому прогрессу. Продолжая его метафору насчет «ошибочного мира», можно сказать, что ошибся человек, а не Бог, что, имея свободу выбора, человек выбрал не то и ему предстоит возвратиться к началу пути и возвратиться через Апокалипсис» [Тарковский 1989: 96].

Собственно, И. Золотусский лишь своими словами пересказывает мысль самого Тарковского, а заодно еще и намекает на возможный диалог с гностиками, переносящими вину за нарастание в мире зла с человека на Бога. А мысль эта касается катастрофы в ее антропологическом смысле. «Мы – говорит Тарковский – живем в ошибочном мире. Человек рожден свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защищаться от природы, которая все больше и больше заставляет нас тесниться рядом друг с другом. Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться, не для того, чтобы получать наслаждение от общения, а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе... Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста. Мы не можем вынырнуть из этого потока, даже если бы хотели. В результате когда у человечества появилась потребность в новой энергии для технологического развития, когда оно открыло эту энергию, то нравственно оно оказалось не готово, чтобы использовать ее в свое благо. Мы, как дикари, которые не знают, что делать с электронным микроскопом. Может быть, им забивать гвозди, разрушать стены? Во всяком случае, становится ясно, что мы рабы этой системы, этой машины, которую остановить уже невозможно» [Тарковский 1989: 97]. Чем может закончиться история этой цивилизации, Тарковский покажет в своем фильме «Жертвоприношение».

***Влияние языка, на котором написано «Откровение» апостола Иоанна,  
на активизацию символического мышления в искусстве XX века***

Следующая тема, которую мы начали обсуждать с первой темой, обращаясь к сочинению В. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями», связана с различными толкованиями образов Апокалипсиса, под которыми точнее было бы подразумевать скорее символы, которые следует разгадывать. И это обстоятельство уже связано с трансформацией языка искусства XX века, в котором активизируется символический и мифологический уровень худо-

жественного мышления, что, несомненно, затрудняет рецепцию анализируемых произведений Булгакова и Тарковского. При знакомстве с текстом Апокалипсиса нельзя быть уверенным, что какая-либо возможная разгадка может быть полной. На то это и символы, поскольку их невозможно разгадать полностью. В данном случае мы имеем ту фазу в истории Духа по Гегелю, когда преобладают лишь символические формы мышления. Вроде бы странно, ведь время Нерона как время создания Иоанном Апокалипсиса – это уже время утвердившего себя Логоса как одного из блестящих результатов культуры античности. А следовательно, время логического мышления и даже время уже разложения форм, возникших на этой классической фазе по Гегелю. Созданы уже не только гениальные философские системы и даже в поздних философских направлениях успели возникнуть другие системы, вроде неоплатонизма, которые дали новую интерпретацию классических систем.

Почему же Апокалипсис изложен не сложившимся на второй фазе истории Духа языком, а языком, характерным для самой ранней, т. е. символической фазы? В этом и суть. Мы имеем дело с тем, что идеи Апокалипсиса изложены ставшим уже к этому времени архаическим языком ранней, т. е. символической фазы. Гностики не прибегали к Логосу, скорее избегали его, излагая свои идеи языком символов. Так, Ю. Латынина прямо заявляет, что «Апокрифон Иоанна» является гностическим текстом» [Латынина 2019: 136]. Как это объяснить? Только ли тем, что гностики таким образом пытались превратить критику недоброжелателей, которой было много со стороны других систем, но прежде всего от усиливающегося и все более расширяющегося христианства? Наверное, и этим тоже. Однако по поводу символического мышления не столько конкретного текста Апокалипсиса сколько вообще существуют разные точки зрения. Одна из них получила выражение в следующем суждении Тарковского. В соответствии с ней получается, что в Апокалипсисе символов нет, а есть образы. «Это образ – говорит Тарковский – в том смысле, что если символ возможно интерпретировать, то образ – нельзя. Символ можно расшифровать, вернее, вытащить из него определенный смысл, определенную формулу, тогда как образ мы не способны понять, а способны ощутить и принять. Ибо он имеет бесконечное количество связей с миром, с абсолютным, с бесконечным. Апокалипсис является последним звеном в этой цепи, в этой книге – последним звеном, завершающим человеческую эпопею – в духовном смысле этого слова» [Тарковский 1989: 96].

Суждение Тарковского, надо сказать, весьма спорное, поскольку в образном мышлении все-таки многое остается от символического мышления. Ведь как и символ, образ многозначен. Однозначен скорее знак, а не символ и не образ. Эта сторона вопроса с середины прошлого века, когда увлекались семиотикой, стала весьма актуальной. Образ стали рассматривать с точки зрения его сопоставления со знаком. Однако отождествить символ ни с образом, ни со знаком не удалось, хотя доносимые до реципиентов с помощью образа и знака смыслы могут передаваться, в том числе, и с помощью символа [Хренов 2023]. Потому, согласно Тарковскому, образ и предполагает множество смыслов, что он содержит в себе символическую основу, которую в принципе выразить однозначно невозможно, поскольку это самая ранняя форма языка, когда, по Гегелю, содержание, не опираясь на Логос, еще не способно найти форму высказывания и выразить себя. А самое главное в Апокалипсисе с помощью символики возникает возможность воссоздания в визуальной форме сверхчувственной реальности, а ее присутствие заметно и у Тарковского, и мы уже успели привести пример с цитированием Апокалипсиса в его фильме «Сталкер». Но это в то же самое время и прорыв в трансцендентное, точнее, одна из возможностей вступить с ним в контакт.

Тарковский этот выход в трансцендентное осознает и даже об этом рефлексировал. Поступая так, он следует тому эмоциональному состоянию, в котором находился создатель Апокалипсиса, названный С. Булгаковым «тайнозрителем» и пророком. Это уникальная си-

туация, предполагающая наличие особого религиозного опыта. Причем, как называет этот опыт С. Булгаков, опыта невыразимого («Это не литература, но повествование о невыразимом, хотя и ищем для себя выражения на человеческом языке» [Булгаков 1948: 22]). То, что мы называем «откровением» и представляет содержание этого самого «невыразимого», во всяком случае, вербальным способом. Это откровение не словесное, а именно созерцаемое и видимое. Это не обычное повествование, как Евангелия апостолов, а относящееся к будущему прозрение и пророчество. Иоанн – не просто апостол, распространяющий учение Христа, но и пророк. Пророки же не только учат и обличают, как это делают апостолы, но и предвещают грядущее. Причем, это пророчество, как пишет С. Булгаков, даже не самого Иоанна, а передаваемое через Иоанна пророчество самого Христа, передаваемое Иоанну. Его передает ангел. Необычность Апокалипсиса Иоанна заключается во внезапно возникшей возможности увидеть в трансцендентных формах то, что произойдет в будущем. Как это происходит в фильме Тарковского «Сталкер». Это как бы лишённое рефлексии и всякого комментирования видение, для понимания которого языка еще не существует.

Видение трансцендентной реальности, выпавшее на долю пророка, передающего владельцем знания, которое простым смертным не дано и превращающего его в тайнозрителя. «Но тайнозритель имеет видения как откровения. Ему показывается то, о чем он не спрашивал и даже не мог спросить, поскольку открываемое превышает человеческий кругозор, простирается дальше его, в область ему трансцендентную – пишет С. Булгаков – Если пророчество есть богочеловеческое озарение, в котором творческое вдохновение встречается с вдохновением божественным, то «видение» представляет собой как бы односторонний акт Бога в человеке и над человеком. Образ такого божественного воздействия выражается как состояние «бытия в духе», в трансе, выводящем в трансцендентность» [Булгаков 1948: 14].

Что же в романе М. Булгакова может свидетельствовать о том, что апокалиптическая атмосфера в нем присутствует? А то, что в изображаемой им в романе Москве, как и в Апокалипсисе природа и все в ней происходящее, а под происходящим следует подразумевать катастрофу, играет существенную роль. Смысл трансформационного перехода из одной зоны в другой С. Булгаков представляет в виде апокалипсиса, который на языке земных понятий невыразим. Поэтому он получает выражение, как уже отмечалось, в символических образах, например, в падении луны, солнца, звезд, в потрясении небесных стихий, мирового пожара и т. д. [Булгаков 1993: 391]. Эту атмосферу воспроизводит в своем фильме «Седьмая печать» И. Бергман, который, как известно, оказал влияние на Тарковского. Так вот и луна, и огонь как символы мировой катастрофы постоянно оказываются фоном действия в романе М. Булгакова. Наконец, именно здесь появляются и кони, и всадники. Так, в финальной тридцатой главе Азazelло готовит героев к исчезновению, а, следовательно, освобождению, он их торопит, говоря, что пора, что «кони роют землю» [Булгаков 2024: 440]. Здесь заходит разговор о романе Мастера, посвященного Понтию Пилату, за который его травил московские критики. Поскольку мастер роман помнит, то он решают его сжечь. Тогда Азazelло кричит: «Тогда огонь!.. Огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» [Булгаков 2024: 440]. После этого поджигается квартира и все, что в ней есть, покрывается пламенем. А до этого свита Воланда подожгла ресторан «Грибоедов». Затем все вскакивают на коней и исчезают.

Разве это не то самое небесное воинство, что изображено в Откровении Иоанна («Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней – как головы у львов и изо рта их выходил огонь, дым и сера» [Библия б/г: 282]). Это уже не реальность, а видение, но ведь, как утверждает С. Булгаков, весь Апокалипсис – это видение, это нечто трансцендентное. Да и происходит это в романе после смерти героев, что как раз и доказывает, что речь идет о чем-то вроде сновидения.

дения. Вот и К. Юнг считает, что луна связана с теневыми сторонами души, которые активизируются в снах. Это врата в бессознательное, как и в трансцендентное. Вот и построение романа несет на себе печать сновидения. Читая роман, иногда теряешься, чтобы ответить на вопрос: происходит ли действие в воображении героев или наяву? В наше время это уже привычно и не вызывает трудностей. Но когда М. Булгаков писал роман, это было открытием. А то, что здесь активизируются теневые стороны души, подчеркивается тем, что обычно действие происходит ночью. Не случайно действие в романе постоянно сопровождается луной. И это кажется логичным: появление сатаны означает исчезновение света и погружение во тьму. Как об этом говорил еще Мефистофель у Гете. Вот и кони, на которых герои уносятся в небытие, это тоже нечто сновидное. В последней 35 главе «Прощение и вечный приют» героев уносят в ночь «волшебные черные кони». А на встречу мчащимся всадникам выходит багровая и полная луна. И мы видим, как оживают образы незаконченного и сожженного (опять огонь!) романа Мастера о Понтии Пилате.

Почему все ключевые сцены романа случаются при луне. Она становится активным действующим лицом. Видимо, потому, что при ней не только происходят разрушения и катастрофы, но и совершаются благие дела, торжествует справедливость, которой уже даже не ждет уставший от травли и вообще от жизни Мастер, но зато без нее не может существовать Маргарита. Потому-то она и идет, подобно гетевскому Фаусту, на контакт с Сатаной, становясь ведьмой. И все это ради спасения Мастера. Маргарита – самое активное действующее лицо в романе. Но ведь это и логично, что в романе так много луны. Она ведь олицетворяет женское начало. Она и должна сопровождать действия Маргариты. При полной луне мы видим и Понтия Пилата, терзаемого бессонницей и все от того, что он в истории Иешуа проявил трусость. Его подобно появившейся на балу у Воланда убийце своего ребенка Фриде терзает совесть, и он не может забыть встречу с Га-Ноцри. Понтий Пилат хотел бы продолжить разговор с Га-Ноцри. И такая возможность благодаря Воланду появляется. Вместе с прощением появляется лунная дорога, по которой навсегда уйдет в небытие вместе со своим верным и единственным другом – псом прокуратор, а его уход будет сопровождать исчезающий в огне Ершалаим.

Упомянутый нами выше М. Сафронов убедительно показывает использование писателем в романе масонских символов. Но что касается символики огня, то, пожалуй, здесь его математическая интерпретация уязвима. Как бы этот огонь не истолковывать, но его главный смысл заключается все же в апокалиптике. Вообще, в романе М. Булгакова все двойится и требует углубленной интерпретации. Двойится не только образ Христа, но и автора Апокалипсиса. Причем, уточним именно Апокалипсиса христианского или, еще точнее, канонического, а существуют и другие его разновидности. Двойится потому, что он создается на основе символического мышления. Но именно это мышление ощутимо и в романе М. Булгакова. В своем опыте догматического истолкования Апокалипсиса Иоанна С. Булгаков ставит вопрос о несходстве между Иоанном Евангелистом и Тайнозрителем, т. е. опять же автором Апокалипсиса. Но ведь это один и тот же человек. Но это не только несходство образов одного и того же апостола Иоанна, но и разных стилей изложения истории конца мира, всемирной катастрофы. Как же С. Булгаков описывает это несходство. «Духовное (пневматическое) Евангелие от Иоанна все светится, проникнутое миром, благостью, любовью; напротив Апокалипсис весь горит, исполнен бурь и откровений, волнуется, потрясает. Это, как будто, два образа одного и того же апостола: первый – «возлюбленный ученик», возложенный на персях учителя из Тайной Вечери, стоящий у креста и усыновляемый с него Матери Божией, весь тишина, и любовь, и нежная ласка, как в юности, так и в старости, как будто и не подвластный человеческому возрасту, владеющий голосом вечности «старец». В второй же, Тайнозритель, с огненно расправленной душой, его книга откровения принадлежит не сверх-



временной старости, но надвременной юности, это – молодая книга, хотя и также принадлежит старому возрасту, она заставляет вспомнить иные черты, хотя и того же образа. Это – Воанаргес, сын Громов, это один из сынов Заведеевых, который хочет огонь низвести на землю на Самарян непокорных и о котором мать его просила посадить его на правую или левую сторону в Царствии Божиим. В нем кипит еще неумиренная человеческая сила, которая однако умиряется в близости Господа» [Булгаков 1948: 21].

В связи с образом, соответствующим молодому бунтарю, пытающемуся низвести огонь на землю и наказать непокорных, любопытно напомнить о бассейне в фильме Тарковского «Ностальгия», в котором услаждают свою телесность не способные осознать приближающуюся катастрофу европейцы. Ведь именно такая картина позволяет точнее понять революционный пафос фильма П.-П. Пазолини «Евангелие от Матфея», который в своем фильме воспроизводит образ, подобный молодому апостолу Иоанну, пытающемуся низвести огонь на землю. Как тут не отметить созвучность такой апокалиптической трактовки Христа тем студенческим волнениям в европейских учебных заведениях, напомнивших о временах пролетарского протеста начала прошлого века. Мы вроде бы переносим второй образ Иоанна, как его описывает С. Булгаков, на Христа, как он представлен у Пазолини. Но, кажется, что у итальянского режиссера Христос совсем другой, чем образ Иешуа у М. Булгакова. Но на самом деле сходство существует. Кажется, что у М. Булгакова в образе Христа нет ничего революционного и эсхатологического. Наоборот, он кроток, беззащитен и вопреки всему верит в людей. Однако вдумаясь в произносимые некогда фразы, так ли это на самом деле. Здесь нам придется разгадывать смыслы на уровне символов.

Однако проблема заключается в том, что, как подтверждает С. Булгаков, единого образа Христа не существует даже и в самом Евангелии. Так, с одной стороны, это сын человеческий, историческое лицо, имеющее имя, т. е. Иисус. Он – отпрыск от рода Давида. С другой стороны, он – сын Бога, «единственный, предсуществующий в Божестве своем», Верховный Первосвященник [Булгаков 1948: 18]. Первый образ является евангельским, т. е. тем, которого воссоздают апостолы. Но, как считает С. Булгаков, этот образ все же неполон. Полнота образа Христа получает выражение лишь в «Откровении» Иоанна. Здесь история Христа пропитана атмосферой апокалиптики и эсхатологии. Кажется, что такой образ Христа имеет хождение в России. Но соотносить его с Россией в целом не приходится. Здесь тоже нет единого образа Христа даже в среде русской интеллигенции. Об этом втором образе Христа, т. е. образе, данном в Апокалипсисе, напомнил К. Леонтьев, когда он критикует образ Христа, созданного Ф. Достоевским и Л. Толстым, а он, как утверждает философ, у них он получается слишком либеральным, готовым к всепрощению. Кстати, Тарковский следует этой же традиции. Христос в его фильме «Андрей Рублев» может служить не принимаемым К. Леонтьевым образцом. Более того, подобным тому образу, что соответствует современному европейцу с его обществом потребления, бассейнами и технологическими игрушками, которые могут оказаться на дне после атомной катастрофы, как это мы видим у Тарковского. «Космополитизм православия имеет такой предмет в живой личности распятого Христа – пишет К. Леонтьев – Вера в божественность Распятого при Понтийском Пилате назаретского плотника, который учил, что на земле все неверно и все не важно, все даже нереально, а действительность и вековечность настанет после гибели земли и всего живущего на ней: вот та осязательно – мистическая точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исповеднический рычаг христианской проповеди. Не полное и повсеместное торжество любви и всеобщей правды на земле обещают нам Христос и его апостолы, а, напротив того, нечто вроде неудачи евангельской проповеди на земном шаре, ибо близость конца должна совпасть с последними попытками сделать всех хорошими христианами» [Леонтьев 1882: 14].

В доказательство такой интерпретации, далекой от хилиазма, противоположной названным классиком интерпретации христианского учения К. Леонтьев ссылается на Первое послание апостола Павла к фессалоникийцам, в котором сказано: «Ибо, когда будут говорить: «мир и безопасность», тогда внезапно постигнет их пагуба, подобно как мука родами постигает имеющую во чреве, и не избегнут» [Библия б/г: 249]. Причем, в этом же послании К. Леонтьев цитирует также слова Христа, предупреждающего опасаться тех, кто придет под его именем, чтобы прельщать («Ибо придут многие под именем моим и будут говорить: я Христос и многих прельстят») [Библия б/г: 249]. Так что присутствие Антихриста в картине мира, которую рисует Христос, подразумевается.

Но вернемся к образу Христа у М. Булгакова, в котором, как кажется, никакого апокалиптического пафоса нет, хотя это и не так. Обратимся, например, к эпизоду допроса Иешуа по прозвищу Га-Ноцри у прокуратора Иудеи Понтия Пилата, когда на вопрос прокуратора, все ли люди являются добрыми, арестованный отвечает: все. У М. Булгакова Иешуа получается каким-то всепрощенцем, кем-то вроде того образа Христа, которого К. Леонтьев обнаружил у Ф. Достоевского и Л. Толстого и которого он не принимает. Иешуа у М. Булгакова даже садиста Крысобоя называет «добрым человеком». Но не так все просто. Ведь кроме кротости и человеколюбия у Иешуа есть и разрушающие первый образ убеждения. Эти убеждения Иешуа высказывает в беседе со случайно повстречавшемуся ему Иудой из Кириафа, после которой власти получили донос. Во время этой беседы Иешуа откровенно высказал свой взгляд на государственную власть. Ну, например, такое вот его суждение: всякая власть – насилие над людьми и должно наступить время, когда власти не будет [Булгаков 2024: 37]. После этих слов прокуратору ничего не оставалось, как открыть окно и громко, чтобы отвести беду и от него самого, ибо этот разговор могли слышать окружающие, произнести слова о том, что власть здравствующего императора Тиверия – самая прекрасная и справедливая. Но вот именно эта-то убежденность Иешуа уже разрушает его кроткий образ и позволяет воспринимать его уже как революционера, т. е. он предстает изменившимся, таким, каким в юности был и апостол Иоанн и каким его изобразил Пазолини в своем фильме.

Почему же текст Апокалипсиса написан обращающим на себя внимание исключительным языком? Потом В. Розанов будет задавать вопрос: откуда у Иоанна такой гнев и ярость? Откуда же вообще такой неожиданный для Библии стиль, каким написано Откровение? Предположение В. Розанова следует признать чрезвычайно любопытным. Ведь этот гнев и эта вспыхнувшая в Иоанне ярость направлены не только в сторону начавших обожествлять себя конкретных императоров и создаваемых ими систем власти, но и против самого... страшно даже и вымолвить, христианства. Это самокритика христианства. На этот раз христиан критикуют не гностики, а другие, не приемлющие Христа секты, сами же христиане, более того, один из апостолов. Это ни много ни мало предсказание падения этой некогда мощной религиозной системы, постепенно в ходе истории эту мощь теряющую. Кроткого Иоанна в Апокалипсисе от В. Розанова посещает еретическая мысль, а, точнее, пророчество уже в момент восхождения и распространения христианства как новой религии. Иоанн в данном случае оказывается пророком и во втором смысле. Нет, кажется, не справится учение Христа с тьмой, как бы он не старался эту тьму осветить. Мефистофель у Гете окажется прав: тьма вернется. Это является его главной целью – способствовать возвращению тьмы. Тьма вернется, когда вера ослабнет и когда ее вообще начнут упразднять сами люди, как это и произойдет в сталинской Москве. Но сказать «упразднят» недостаточно. Она иссякнет сама. Что-то в ней, помимо выражения комплекса *resentiment*, что способствовало, как считал Ф. Ницше ее распространению, уже было нечто такое, что со временем приведет ее к краху.

Вот по поводу христианства, несмотря на краткое возрождение веры накануне прошлого века, точно напишет умирающий от голода после революции в Сергиевом Посаде В. Роза-

нов. «Всю жизнь крестились, богомолились: вдруг смерть – и мы сбросили крест, – пишет он – «Просто, как православным человеком «русский никогда не жывал». Переход в социализм и, значит, в полный атеизм совершился у мужиков, у солдат до того легко, точно «в баню сходили и окатились новой водой». Это – совершенно точно, это действительность, а не дикий кошмар» [Розанов 1990: 395]. Да, лучше и точнее, действительно, о происходящем в России сказать невозможно. Однако, по В. Розанову, все-таки выходит, что дело тут касается не только России. Это ведь во всем мире осознается то, что стало вдруг ясно творцу Апокалипсиса. На то он и пророк. Уж не гностики ли влияли на сосланного римлянами на остров Патмос и поселившегося в пещере апостола Иоанна, где он и создавал свой Апокалипсис? Не мог апостол поклоняться языческим богам, к чему его принуждали римляне. Его и приговорили к смертной казни, но, в конце концов, просто сослали на этот каменный остров. Что же ему, когда он создавал свой ужастик, стало ясно?

Уже в первом выпуске своего «Апокалипсиса», обращаясь к читателю, В. Розанов свой глобальный замысел проясняет. «Нет сомнения, – пишет он – что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, – и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства. Все потрясены. Все гибнет, все гибнет. Но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась древнего содержания» [Розанов 1990: 392]. В разложении империи, следовательно, была и еще одна причина. Иссякание сверхчувственного в религии повлекло за собой немощь веры, а она начала способствовать ослаблению устойчивости тронов. Эта высказанная от лица философа мысль, а именно, мысль о «былом христианстве», т. е. о христианстве как уходящей в прошлое религии, даже будет конкретизироваться. Например, в виде сопоставления Ветхого и Нового завета. Ветхий завет В. Розановым оценивается выше, чем Новый. Почему? Если в Ветхом завете «жизнь поставлена выше всего», то Евангелие «оканчивается скопчеством, тупиком». В Новом завете мир обесмыслен [Розанов 1990: 408]. Далее идут обвинения в адрес Христа, в адрес Евангелия, которое есть религиозно – холодная книга, чтобы не сказать, религиозно-равнодушная («Не пришло на ум никому, что если чем более всего Евангелие удивляет и поражает, то это религиозною трезвостью; близкою уже к рационализму» [Розанов 1990: 427].

Наконец, неприятие философом христианства выражено прямым текстом: «во всем христианстве, в христианской истории... лежит какое-то зло» [Розанов 1990: 408]. Вот-вот. Зло уже есть в самом христианстве. В этом и дело. Но как такое произнести, более того, как это доказать. И наконец, невозможно не подивиться причине, которую философ в умирании христианства улавливает. Ведь уже в момент рождения христианства автор Апокалипсиса предрекает его будущую судьбу, т. е. угасание и смерть веры. «Но он – пишет В. Розанов – рассмотрел посаженное Христом дерево и уловил с неизъяснимою для себя и для времени глубиною, что это – не дерево жизни; и предрек его судьбу в то самое время, в которое церкви только что зарождались» [Розанов 1990: 431]. Вопрошая о том, откуда же в Апокалипсисе такой гнев и такая ярость, что потом изобразит на своей знаменитой фреске в Ватикане Микеланджело, философ, подобно М. Булгакову, апокалиптические вневременные образы соединяет с революционной действительностью, ведь именно эта действительность лишь подтверждает истину, т. е. глобальный кризис христианства и как результат этого распад государств и дегуманизацию. «Если же окинуть всю вообще компоновку Апокалипсиса и спросить себя: – «да в чем же дело, какая тайна суда над церквами, откуда гнев и ярость, прямо рев Апокалипсиса (ибо эта книга ревущая и стонущая), то мы как раз уткнемся в наши времена: да – в бессилии христианства устроить жизнь человеческую, – дать «земную жизнь», именно – земную, тяжелую, скорбную» [Розанов 1990: 431].

То, что ощутил Иоанн как пророк, казалось, осуществилось в советской Москве. Углубляясь с помощью С. Булгакова в интерпретацию символики Апокалипсиса, мы вроде бы теряем мысль о необходимости воспринимать последний роман М. Булгакова сквозь призму апокалиптики, которая в любопытной интерпретации М. Сафронова вообще не существует. На наш взгляд, интерпретация М. Сафроновым романа хотя и увлекательна и по-своему логична, но, по сути, касается лишь одного уровня романа и, как мы уже отметили, игрового уровня, призванного закамуфлировать более глубокий и определяющий его смысл, связанный именно с апокалиптикой. Чтобы предпринять другую интерпретацию романа, а именно, в духе апокалиптики, мы и касаемся фактов биографии писателя, отмечая, что его отец был священником и, как нам представляется, именно с его помощью М. Булгаков мог быть приобщен к богословским дискуссиям и о Новом завете, и, в частности, о последнем его фрагменте, принадлежащем апостолу Иоанну. Как многие исследователи отмечали, этот фрагмент по своему языку и изложению отличается от остальных фрагментов. И, кстати сказать, возвращаясь к сопоставлению апокалиптической идей, имеющих у Булгакова и Тарковского фрагментарность, обращающая внимание в композиции романа «Мастер и Маргарита» и, например, таких фильмов, как «Андрей Рублев» и, в еще большей степени, «Зеркало», тоже в какой-то степени напоминает композицию Нового завета, из которой «Откровение» Иоанна может показаться выпадающим и чужеродным, хотя бы потому, что включает в себя аналогичные тексты разных времен, народов, культур и религий, переработанных в христианском варианте «Откровения». К тому же, как уже отмечалось, в «Откровении» Иоанна дается несколько иной образ Христа, чем это мы находим в свидетельствах апостолов. Вообще-то, за основу христианского текста Апокалипсиса взят национальный или иудаистский вариант. Но в христианской обработке он превратился во всечеловеческий и вселенский, подобно христианству в целом. Тем не менее, доказывая органическую включенность в Новый завет Апокалипсиса, С. Булгаков все-таки пишет: «Итак, Апокалипсис и по своему стилю, как и по своему характеру, является чужеродной книгой в Библии, принадлежащей к определенному литературному жанру определенной эпохи» [Булгаков 1948: 12].

Теперь вернемся снова к вопросу о специфике языка «Откровения», с помощью которого излагается уже не только история Христа, а предсказание о конце истории и гибели мира, т. е. эсхатологическая картина. Имея в виду Иоанна, мы вслед за М. Булгаковым назвали его как автора этого текста «тайнозрителем». Почему так? Мы бы такое зрение сегодня назвали экстрасенсорным. Ведь Иоанн в творческом и религиозном экстазе увидел то, что простому смертному увидеть не дано, а именно, событие, происходящее в трансцендентном. Эти ужасные картины он увидел лишь с позволения Бога, приоткрывшего Иоанну то, что ожидает человечество в будущем. Он увидел то, что произойдет лишь в будущем и реальностью пока еще не является. Короче говоря, в «Откровении» совершен прорыв в сверхчувственное и трансцендентное. Имея в виду «Откровение», С. Булгаков говорит, что «это не литература, но повествование о невыразимом, хотя и ищущим для себя выражения на человеческом «языке» [Булгаков 1948: 22]. Но что значит «невыразимое»? А это именно откровение в форме видения. Имея в виду Иоанна, С. Булгаков пишет: «Ему показывается то, о чем он не спрашивал и даже не мог спросить, поскольку открываемое превышает человеческий кругозор, простирается дальше его в трансцендентную область. Если пророчество есть богочеловеческое озарение, в котором творческое вдохновение встречается с вдохновением божественным, то «видение» представляет собой как бы посторонний акт Бога в человеке или над человеком. Образ такого божественного воздействия выражается как состояние «бытия в духе», в трансе, выводящем в трансцендентность» [Булгаков 1948: 14]. Пожалуй, с помощью С. Булгакова мы находим слово, необходимое для понимания сходства между М. Булга-

ковым и А. Тарковским. Это и есть трансцендентное, т. е. непознанное и вообще непознаваемое, но, тем не менее, существующее [Булгаков 1948: 14].

Видимо, именно поэтому Тарковскому так хотелось перенести образы романа М. Булгакова на экран. Называя его «гениальным романом», он задается вопросом: «А почему бы действительно не сделать «Мастера и Маргариту?». Как мы можем здесь отметить, сходство между своими фильмами и творчеством М. Булгакова ощущал и сам Тарковский. Режиссер уже находит и место романа М. Булгакова в ряду других шедевров мировой литературы. «Какая удивительно ясная зависимость: Гофман – Гессе – Булгаков. И какие они дети – чистые, верующие, страдающие, не разбалованные славой, щепетильные, наивные и страстные, благородные... «Золотой горшок» – «Степной волк» – «Мастер и Маргарита» [Тарковский 2008: 180]. А что касается образа Христа, то, пожалуй, эти два гения – М. Булгаков и А. Тарковский – в данном случае тоже солидарны. У них он появляется (у Тарковского в фильме «Андрей Рублев») именно как человек, а не как богочеловек.

У М. Булгакова апокалиптическая символика появляется задолго до последнего романа. Она возникает уже в первом романе «Белая гвардия». Так, в самом начале этого романа, когда Алексей турбин задает священнику – отцу Александру вопрос: «Может, кончится все это когда-нибудь? Дальше-то лучше будет?», тот берет в руки Библию и читает: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь» [Булгаков 1989: 182]. Ясно, что писатель не только знаком с «Откровением», но и переживает события, участником которого был, в соответствии с образами Апокалипсиса. Но этой подсказки читателю недостаточно. «Откровение» Иоанна будет процитировано и в финале романа. Его герой – Русаков по ночам читает «тяжелую книгу в желтом кожаном переплете», которую, как можно предположить, писатель видел в библиотеке своего отца. А в этой книге написано: «И увидел я мертвых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими... И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет» [Булгаков 1989: 426]. Так начинается написанный в 1923–24 годах роман «Белая гвардия». Но так заканчивается и первоисточник, т. е. Откровение Иоанна. Но апокалиптическое переживание мира в результате порожденного революцией хаоса перейдет и в последний, предсмертный роман М. Булгакова, который он так и не успеет закончить. Дойдет, правда, в очень зашифрованном виде.

### *Как же все-таки у М. Булгакова решается проблема зла?*

Ставя вопрос о Боге как с точки зрения гностиков носителей зла, мы еще не успели дать полного ответа. Этот ответ следует искать опять же в Апокалипсисе Иоанна. Ведь зло в формах Бога и вообще религии проистекает, как можно вывести из Апокалипсиса Иоанна, от контакта церкви с государством. Зло, исходящее от Бога и церкви, объясняется воздействием государства. Став государственной религией, христианство тем самым обрекло себя на то, чтобы зло прорывалось в создаваемую на основе христианства культуру. Гностики, тоже ставшие жертвой христианства, имели право критиковать христиан, поскольку, в отличие от христиан, они возмощность стать государственной религией отвергли. Для них стать государственной религией равносильно отречению от себя, от своей веры. Таким образом, амбивалентность бога как носителя света и добра, но в то же время и причастного злу, приводит к многозначности всего, что в романе М. Булгакова происходит, а потому и к активности символического мышления, что и создает трудности для читателя. Ему приходится многое в романе разгадывать. Разобраться в онтологии зла – идет ли оно от сатаны или от самого Бога, совсем не просто но необходимо. Особенно в наше время, когда граница между ними утеряна.

Что же для решения этой задачи нужно? Необходимо учитывать трансформацию и Бога, и сатаны, как и их взаимоотношения в истории. В связи с этим нужно вернуться к раннему представлению о сатане, когда он еще не был радикально противопоставлен христианскому Богу, что станет нормой на позднем этапе истории. Важно также учесть образы носителей зла, существовавшие за пределами христианской доктрины и, возможно, на нее воздействовали. Необходимо также принимать во внимание, как время написания романа воздействовало на его замысел и требовало или отклонения от канонического варианта Библии или, наоборот, жесткого ей следования. И наконец, обсудив эти вопросы, мы подойдем к авторской трактовке возрождаемых в романе образов, будь то Бог или сатана.

Как известно, проблема зла в наиболее острой и для христиан неприемлемой форме поставлена гностиками. Острота постановки ими этого вопроса связана с переносом вины за зло и страдание в этом мире с человека на самого Бога. У гностиков возникает сомнение в истинности задуманного Богом проекта. Зло оказывается в самой основе созданного Богом мироздания. Но если так, если созданный Богом мир от зла не свободен, то и сам создатель этого мира, т. е. Бог тоже является и носителем, и, более того, творцом зла. Почему так происходит? И были ли попытки именно так увидеть Бога? В самом деле, Бог, каким его видят христиане, за 18 веков существования христианства, искоренить зло бессилён. Конечно, учение Христа способствовало укрощению зла, смягчало его воздействие, но все-таки его упразднению не способствовало, что порождало сомнения во всемогуществе Бога. Бог перед злом оказался бессильным. Ни жестокостью, ни кротостью и непротивлением искоренить его невозможно. Было испробовано все.

В чем тут дело? Может быть, вина лежит на самом творце? А может быть, только на христианской церкви, извратившей учение Христа. В самом деле, речь тут может идти о Боге как виновнике зла и несовершенства. По этому поводу любопытна позиция Ф. Шеллинга, постигавшего природу зла в соответствии с гностической доктриной, усвоенной им с помощью сочинений Якоба Беме. Согласно его позиции, кроме Бога есть еще и противоположность или «отпавшее от Бога «Другое Абсолютное», в результате чего возникает бытие без Бога или чувственный мир. («А мотивом такого отпадения (отпадения противоположности – Н. Х.) – пишет П. Гайденко – послужило своеволие противоположности, желание обособления от высшего начала и утверждения своей самости в этой обособленности, т. е. стремление утвердиться в отрыве от Единого, без Него» [Гайденко 2005: 78]. Итак, согласно Я. Беме, а затем и Ф. Шеллингу, в Боге есть сам Бог и то, что в Нем не есть Он сам, а есть его основа – «темная природа», из которой происходит темная воля в виде страстей и чувственных желаний, эгоизма, хаоса, зла и смерти. А это есть стихия уже не Бога, а человека.

Согласно этой точке зрения, источником зла в мире и в человеке является «темная природа» Бога, а также проистекающее из нее человеческое своеволие, самовозвеличение, гордыня [Там же: 79]. Иначе говоря, самость вне Бога и против Бога. Вернемся к сочинению В. Соловьева, тоже увлекавшегося не без влияния того же Ф. Шеллинга гностиками, о чем свидетельствует специально изучавшая этот вопрос П. Гайденко. Любопытно, что свое пророчество и свою точку зрения по поводу зла В. Соловьев высказывает в своем сочинении не только в форме диалога, но и с помощью и включенной в философский трактат В. Соловьева сохраняющейся чужой, да к тому же еще и не законченной повести, а в ней рассказывается история прихода в мир Лжехриста, становящегося главой объединившихся европейских государств. По поводу обособления европейских держав, пребывающих во взаимной вражде, В. Соловьев вовсе не злорадствует, а, наоборот, выказывает огорчение, поскольку предшествующее появлению Антихриста разъединение между европейскими странами, их обособление, а также и столкновение между ними, что, конечно, обессиливает эти державы накануне

не возможного следующего акта исторической драмы панмонголизма, способно привести лишь к катастрофе.

Способными ли окажутся европейцы отразить очередной в истории натиск монголов против Европы? Могут ли они сопротивляться этому наступлению? Вообще, такое видение ситуации, которую философ В. Соловьев как еще один пророк связывал с будущими столетиями, видимо, в том числе, и с нашим, противостоит той картине, что в 20-е годы была со-здана евразийцами и продолжена «последним евразийцем» Л. Гумилевым. Эта евразийская идея скорее напоминает хилиастический вариант философии истории в ее христианском, а, следовательно, апокалиптическом варианте. Но все же нельзя исключать движение истории и в том направлении, что задана В. Соловьевым. И если в центре трактата В. Соловьева оказывается все же Антихрист, то это вовсе не исключает панмонголистскую идею. Во все времена считалось, что носителем и воплощением зла в мире является именно Антихрист. От этой идеи не отказывается и В. Соловьев. Антихрист – это тот же сатана. Булгаковский Воланд – тот же сатана. Раз на первом месте у В. Соловьева оказывается проблема зла, то и главным персонажем в романе М. Булгакова является не Мастер и вроде бы даже не Маргарита – персонажи, имена которых вынесены в название романа и, следовательно, это вроде бы означает, что именно они главными персонажами романа и являются.

Но удивительно то, что в первоначальных редакциях романа, как свидетельствует М. Чудакова, Мастер и Маргарита вообще отсутствовали. Зато главным персонажем был именно Воланд. Более того, в название романа было вынесено имя Воланда. Вместе с именем центрального героя задуманного романа возникает и проблема, которую в предисловии к своему сочинению об Антихристе «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» В. Соловьев обозначит так: «Есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь точку опоры в ином порядке бытия?» [Соловьев 1988: 636]. Подумать только, христианство в советской России умирает не своей смертью. Оно упраздняется, чтобы освободить место новой религии – социализму. Но эта религия связана уже не с добром и вообще с тысячелетним царством, как во все времена считали хилиасты, а это царство является именно царством, в котором, как казалось, торжествует добро, а не ложная его имитация, как это изображается у В. Соловьева. Имитатором Христа у С. Булгакова предстает Антихрист, а он, как считает философ, является «социалистом» и «социальным реформатором». Получается, что, как выражается С. Булгаков, «в социализме, как и по всей линии нашей культуры, идет борьба Христа и Антихриста» [Булгаков 1997: 271].

Но ведь для того, чтобы этот хилиастический мир наступил, нужны люди, способные в нем существовать. Существуют ли они? На этот вопрос ответит булгаковский Га-Ноцри на допросе у Понтия Пилата. Да, говорит Иешуа: все люди от рождения добры. На вопрос Пилата, употреблял ли он в своих речах слова «добрые люди» и всех ли он так называет, Га-Ноцри отвечает: всех, а злых на свете нет. Тогда Пилат пытается разубедить пророка, приводя пример. В качестве этого примера Пилат ссылается на палача Крысобоя, но не на себя. Злость и жестокость Крысобоя – результат жестокости людей. Что же касается самоуверенного Пилата, то под воздействием допроса Га-Ноцри он от этой самоуверенности освобождается. Смысл романа как раз и сводится к правоте Га-Ноцри. Потому и получается образ Пилата столь амбивалентным. Он предельно жестокий прокуратор, но между тем слово пророка разбудило лучшие стороны его души. Если в силу своей трусости он не мог в истории с Га-Ноцри продемонстрировать свою доброту, хотя и хотел, то все же последующие его страдания по этому поводу свидетельствуют о пробуждении в нем человечности. Ведь не случайно же Мастер делает его героем своего романа.

Поскольку в советской России все, что обычно делает сатана в соответствии с привычной его трактовкой служителями церкви, то ему и имитировать Христа, чтобы его приняли за Христа, не нужно. Он уже своей задачей не ставит вводить в заблуждение, он никого не обманывает, а появляется прямо в своем привычном облике, делая то, что всегда и везде делает сатана и к чему он призван. А призван он, как пишет об этом Ф. Шеллинг, делать явным зло, которое прячется и от которого мир еще не свободен, а замыслу Бога это не противоречит. Так это и у М. Булгакова. В его романе сообщается, что Сатана был и у Понтия Пилата, когда тот вел с Иешуа напряженный разговор перед тем, как его Пилат отправит на казнь, посетит он позднее и философа Канта. И как же Канта не посетить. Следует знаменитого философа увидеть своими глазами, ведь это он одним из первых объявит миру, что Бог-то, может быть, и есть, но это недоказуемо. Наконец, Воланд появляется в Москве, и ведь для этого есть все основания. Как же ему не появиться здесь, поскольку здесь Христос-то упразднен. Здесь вообще все убеждены в том, что его даже и не существовало вовсе. А свято место пусто не бывает. Вот он и занимает место Спасителя, сея вокруг себя уже не добро, а именно зло. Хотя, конечно, он все может. Да, может. У М. Булгакова Воланд существует в разных временах. Но этот мотив есть, кстати, и у В. Соловьева. И хочется думать, что он от В. Соловьева перешел к М. Булгакову.

В диалоге у В. Соловьева принимает участие несколько человек. В нем принимает участие и один неразговорчивый господин, который время от времени беседующих покидает и возвращается, а незадолго до окончания беседы исчезает вообще. У В. Соловьева он так и остается неузнанным, что привносит в этот философский диалог некую таинственность. Уж не является ли он тем Антихристом, о котором идет речь в трактате В. Соловьева в незаконченной рукописи отца Пансофия? Антихрист способен даже делать добро. И все в романе М. Булгакова идет к тому, что он спасет того, кто этого заслуживает, а именно мастера, ведь именно мастер в романе окажется избранником, достойный спасения. Правда, в этом его еще должна убедить Маргарита, которой Воланд склонен доверять. А как были убеждены религиозные соперники христиан – гностики, ведь и сам Христос приходит в этот мир, чтобы перед вселенским испламенением найти и спасти именно избранников. Именно спасти, поскольку ведь все идет к окончательной катастрофе, в которой погибнут все. Вот и получается, что носитель зла и в самом деле способен делать добро и не может его не делать, обнаруживая в этом самом Мастере именно избранника. Конечно, поступая так, он делает это не своими руками. Ведь он прибывает в Москву, жители которой убеждены, что Христа вообще не было, вместе со своей свитой и устраивает все эти неожиданные и необъяснимые происшествия. Но ведь первоначальные импульсы исходят именно от Воланда, о чем свидетельствуют его сеансы в варьете. Воланд поступает, не мимикрируя Христа, так, как поступил бы сам Христос.

Раз в романе разворачивается такая интрига, то это, видимо, должно означать, что Мастер – это действительно особо значимая личность и заслуживает того, что именно его следует считать героем. Что же получается? А получается, что мы уже имеем дело не с каноническим библейским сюжетом, а только с его интерпретацией, а эта интерпретация похожа на гностическую. Снова получается какая-то двусмысленность, амбивалентность. Тот, кто ассоциируется со злом, способен делать добро. Тут, конечно, вспоминается и гетевский Фауст. Но, конечно, делает он добро не всегда. Но он в романе именно это и делает, решая судьбу Мастера. При вопросе об амбивалентном отношении Булгакова к Воланду, не следовало бы пренебрегать догадкой М. Чудаковой по поводу того, что у самого Булгакова появляется какой-то труднообъяснимый пиетет перед злом, а, еще точнее, перед свободной от нравственности силой, которая, как получается, не всегда является исключительно негативной. М. Чудакова как смелая исследовательница, столкнувшаяся со многими препятствиями, чтобы



восстановить память о Булгакове и способствовать его второму рождению, имела в виду автобиографические детали, т. е. отношения писателя с вождем. Когда против писателя была организована травля и когда он уже думал об эмиграции, вождь своим телефонным звонком писателю, по сути, его спас, хотя если бы писатель не проявил догадливости и растерялся, то вождь мог сделать с ним что-то уж совсем ужасное, на что он, конечно, был способен.

Судя по всему, сам писатель, как и его герой, ощущал со стороны вождя что-то вроде возможного добра. Но в еще большей степени на эту возможность добра надеялась жена писателя, не только писателя поддерживающая, но готовая мстить за те унижения, что позволяли по отношению к нему его коллеги и критики. Все это, видимо, и получило выражение в истории с написанным Мастером романом о Понтии Пилате, после которого и началась в печати его коллективная травля. Так, в романе критик Латунский олицетворяет враждебно настроенных к Мастеру коллег. Результатом этой травли становится исключение Мастера из Массолита. Все эти испытываемые Булгаковым и его женой в жизни переживания в романе получили выражение. Видимо, именно поэтому Маргарита, чтобы помочь Мастеру и отомстить его недругам, вступает в контакт с Воландом, становится ведьмой и громит, чтобы отомстить за Мастера, квартиру Латунского. Решая делать добро, героиня не может этого делать, не прибегая к помощи зла. Согласно опять же предположению М. Чудаковой, жена Булгакова Елена Сергеевна была вынуждена, когда ее вызвали к КГБ, вступить в контакт с этим учреждением, правда, не по собственному желанию. Такое вот у М. Чудаковой предположение.

Так, Маргарита становится членом свиты Воланда и занимает в ней привилегированное место. Именно ее делают королевой бала полнолуния. Таким образом, можно прийти к выводу, что эта реальная в жизни писателя и его жены история как заимствуемая из личной биографии, перешла в роман. В самом деле, ведь часто именно возникающие в жизни писателей и мыслителей коллизии провоцируют великие шедевры и гениальные концепции. В. Соловьев, например, доказывал, что причиной появления того, что нам известно как платонизм как одна из фаз в истории личности, кроме буддизма и христианства, возникла из переживания по поводу приговора Сократа к казни. Действительно, невозможно не удивляться тому, что в самом либеральном государстве был приговорен к казни самый мудрый человек. С Булгаковым ведь случилось почти то же самое. Один из самых предпочитаемых в XX веке писателей мог бы оказаться забытым. А что касается Тарковского, то его фильм «Зеркало», удостоенный множеством наград, тоже ведь поражающий своей автобиографичностью, свидетельствует о том, что факты биографии автора часто могут играть в творчестве решающую роль.

То обстоятельство, что как Елена Сергеевна, так и доведенный травлей со стороны коллег Булгаков уже почти принимает решение покончить жизнь самоубийством или отбыть в эмиграцию, о чем и говорилось в письме писателя к Сталину, Мастер тем самым оказывается причастным режиму. Кто же в этой ситуации может защитить писателя? Получается, больше никому. Рассчитывать можно только разве на прямого носителя зла. В романе таким носителем оказывается Воланд, а в жизни – Сталин. Ему роман и направляется. Но перенос автобиографических подробностей на ситуацию с Мастером в романе не может не привести к выводу, что помощи, оказывается, можно ждать лишь от Сталина, ведь он тоже во времена Булгакова был главным носителем зла. В романе есть эпизод, когда после сатанинского бала Воланд приглашает Маргариту на ужин, чтобы выслушать ее рассказ о страданиях и ей помочь. 24 глава романа начинается с вопроса Воланда «Ну что, вас очень измучили» [Булгаков 2024: 328]. Но ведь это почти фраза из телефонного разговора Сталина с Булгаковым – «Что – мы Вам очень надоели?» [Чудакова 1988: 340]. Видимо, именно это обстоятельство может объяснить, почему образ Воланда стал таким амбивалентным, таким загадочным. Да, в его действиях было не только зло, но и добро.

Ведь не случайно же, когда Сталин умер, как показано в документальном фильме С. Лозницы «Государственные похороны», скорбела и, можно сказать, совершенно искренне, вся Россия. Не взирая на то, что по его приказу были расстреляны и сгнили в лагерях миллионы человек. Но, конечно, этот связанный с автобиографическими подробностями смысловой уровень романа способен объяснить лишь амбивалентный образ Воланда.

***Роль автобиографического фактора  
в решении проблемы зла в романе М. Булгакова***

Такое видение мира характерно и для романа Булгакова, с одним, правда, уточнением: Христос в романе занимает незначительное, хотя в нравственном отношении исключительное, чего не сказать о Воланде, который хотя, как кажется, в романе не претендует на место Бога и даже сердится, когда слышит в Москве, что Бога-то и вообще никогда не было. Однако он, по сути, это место все же занимает, как это делает Антихрист в предсмертном трактате В. Соловьева. Невозможно же допустить, чтобы это место было пустым. В этом-то во многом и заключается смысл романа. При этом Воланд особой активности не проявляет, предоставляя безобразничать своей свите. А зачем ему эту активность проявлять, когда люди сами уже к его появлению в Москве все, что от сатаны можно было ожидать, сделали собственными руками. Началась, как выражается С. Булгаков, эпоха «воинствующего вселенского безбожия» [Булгаков 1948: 195]. Воланду же остается лишь пожинать плоды своей делящейся сотни лет деятельности. Причем, если иметь в виду первый брошенный писателем, напуганным последствиями доноса [Чудакова 1988: 411] в огонь первоначальный вариант романа, то, собственно, именно с Воланда все и началось. Да и главным героем романа, который пишет Булгаков, – Мастер тоже был Воланд. Остальные герои, как было сказано, появились значительно позже.

Правда, смещая акценты известной библейской истории, М. Булгаков идет еще дальше. Ведь от Воланда все, как это принято, ожидают только зла. В этом его миссия, собственно, и заключается. Добро, стало быть, призваны делать другие, прежде всего Иешуа. Автор этого не отрицает, но показывать не желает. Ему, видимо прежде всего интересно понять, почему добро способен делать и носитель зла. Здесь, как можно представить, недобрую шутку с писателем сыграла его, как и его героя – затравленного московскими литераторами Мастера, наивная вера в то, что ему может помочь лишь вождь и больше никто. В книге М. Чудаковой высказано суждение о том, что М. Булгаков в безвыходной ситуации, связанной с запретом спектаклей, поставленных по его пьесам, публикацией его произведений и огромной массой отрицательных рецензий на его книги, питал надежду на то, что ему может помочь Сталин. Тем более, что во время разговора с ним по телефону, Сталин дал понять, что встреча с писателем возможна. Поэтому он ждал продолжения разговора, начатого по телефону и сигналов о том, что вождь к его судьбе неравнодушен. Каким бы не был писатель щепетильным по поводу сохранения своего человеческого достоинства, в этом вопросе присущий ему этический принцип ослабевал.

Касаясь этой темы, М. Чудакова высказывает мнение, что этот автобиографический сюжет в биографии писателя получил выражение в сюжете романа и многое определил в понимании писателем зла. В отношениях Понтия Пилата и Иешуа улавливается линия отношений Булгакова и Сталина. «Так впервые за годы работы над романом – пишет М. Чудакова – биографический мотив ожидания второго обещанного разговора со Сталиным, поправляющего первый, – ожидания, достигавшего в какие-то моменты (например, летом 1931 и 1934 года) болезненной остроты, претворилось в художественной ткани романа. Но в романе происходила замена – там могущественный прокуратор обрекался на вечные сожаления о своем по-

ступке и страстное ожидание второго разговора с погубленным им философом» [Чудакова 1988: 406]. Но, судя по всему, к страстному желанию беседовать с вождем, чтобы решить свои проблемы и получить от него помощь, у самого писателя было критическое отношение. Совершенно определенная оценка этому вычитывается и в романе. В нем Мастер, в конечном счете, все-таки «не заслуживает света». Не заслуживает в результате смещения света в сторону темноты, а добра в сторону зла. Контакт с носителем зла так в романе и не состоялся, но мог бы состояться, и Мастер был готов вступить с Сатаной в контакт, во всяком случае, принять от него помощь. Вина Мастера заключается уже в том, что он, зная о контакте Маргариты с Воландом, ему не препятствовал. Как и Маргарита он тоже верил в возможность носителя зла творить добро. «История Иешуа и Пилата – пишет М. Чудакова – подсказывала мысль о необратимости последствий роковых шагов, о вечной расплате того, кто стал, как новый герой романа Мастер, искать помощи у сатаны и этим сам связал свою дальнейшую судьбу с дьявольской силой (поэтому, в первую очередь, он и «не заслужил света» [Чудакова 1988: 382].

Конечно, невозможно отрицать того, что тень вождя сопровождает и не может не сопровождать Воланда, воспринимаемого главным виновником зла. Но ведь таким воспринимается и вождь. И у писателя, находящегося в безвыходном положении, затравленного коллегами и критиками, бесконечно уставшего и задумывающегося об эмиграции, как и о самоубийстве (а идея лишения себя жизни приходила вместе с потрясением от самоубийства В. Маяковского), надежда на то, что ему может помочь лишь реальный, а отнюдь не вымышленный носитель зла – Сталин. И ведь в этой амбивалентности восприятия Булгаковым вождя было придуманное оправдание. Раз сам Сталин звонил М. Булгакову домой и помог ему с трудоустройством в ситуации, когда ему все и всюду в этом отказывали, то значит, он был способен, как Мефистофель у Гете, делать добро. Раз он это добро однажды себе позволил, то значит на его помощь можно рассчитывать и впредь. Хотя если иметь в виду исторического злодея – вождя, то, как справедливо намекает М. Чудакова, этот злодей ведь тоже не всемогущ. Решаясь на звонок опальному писателю, вождь ведь опасался за прочность своей власти. Возможное после случая с Маяковским второе самоубийство, на этот раз Булгакова могло заметно подорвать его престиж.

Но возможно ли в принципе, что бы добро шло от носителя зла? Чтобы верно ответить на этот вопрос, необходимо заручиться поддержкой авторитета. Таким авторитетом может быть Гете. У него на вопрос Фауста «Ты кто?», Мефистофель отвечает: «Часть силы той, что без числа // Творит добро, всему желая зла» [Гете 1985: 172]. Первоначально Сатана, пусть и наказанный Богом, Богу все – таки нужен. Нужен как жалобщик на людей. Но зачем ему досталась столь незавидная судьба стать доносчиком? Но это не его личное желание. Функция Сатаны задумана самим Богом как часть своего проекта. Вот как это понимает Ф. Шеллинг. «... В человеке есть нечто, что ему все время говорит, что вся его жизнь в глазах божьих неприятна, что бы он не делал; что постоянно жалуется на него Богу. Кто жалуется на другого третьему, пытается рассорить его с последним. Сатана – тот, кто постоянно ссорит человека с Богом; тот возбужденный принцип – будто беспрестанный обвинитель человека перед Богом, неустанно напоминающий Богу о вине человека» [Шеллинг 2020: 711].

Значит, хотя Сатана от Бога и отстранен, но в то же время ему необходим. Но в этом качестве Сатана способен делать малое, а не метафизическое зло, которое на него позднее возложит церковь. «Вы видите, – пишет Ф. Шеллинг – к нашим глубинам даже вплоть до первых начал нисходит здесь идея Сатаны благодаря тому, что он есть сила, которая, будучи сама злой, тем не менее, выводит наружу и выявляет сокрытое зло, чтобы оно не оставалось спрятанным под добром, которая потому и радуется выведенному наружу или выявленному злу, что оно есть подтверждение ее сомнения и что благодаря его открыванию ее замысел ре-

ализован» [Шеллинг 2020: 711]. Значит, дела Сатаны позитивны для утверждения созидаемого Богом мироздания. Раз Бог несет с собой свет, то этот свет должен вытеснить темноту, т. е. скрываемое зло до предела. Вот задача сатаны в соответствии с замыслом Бога и заключалась в том, чтобы сокрытое зло делать явным и от него мироздание продолжать освобождать. Значит, Бог в сатане нуждается. В этом своем качестве Сатана ни самого Бога, ни его творение еще не отвергает. Ф. Шеллинг всячески подчеркивает необходимость в Сатане со стороны Бога. «Следовательно, – пишет Ф. Шеллинг – вплоть до того финального конца, где Христос уничтожает всякое господство и всякую власть, где все его враги будут повержены ему под ноги, вплоть до этого Сатана есть принадлежащий к самому божественному устройству принцип, которому дано поддерживать противоречие, проклятие, спор, раздор, чтобы тем величественнее была победа и конечный принцип, к которому приведено постоянно ставившееся под сомнение духом противоречия дело божье. Тогда, когда уничтожено всякое сомнение, когда дело божье ясно, очевидно и определено, тогда сатана выполнил свою работу, его миссия и вместе с ней его сила заканчивается. Но до тех пор он – великая сила, которая сама необходима для финального возвеличения Бога, которую именно поэтому нельзя поносить, нельзя препираться, как недвусмысленно учит апостол Петр» [Шеллинг 2020: 712].

Стоит ли удивляться тому, как у Булгакова Воланд возмущает мнение Берлиоза по поводу того, что никакого Христа не было вообще. Утверждая так, Берлиоз перечеркивает и ауру Сатаны и как помощника Бога, и как его ниспровергателя, что идет от гностической традиции, интересовавшей Ф. Шеллинга, но, в том числе, как можно думать, пожалуй, и Гете. Представляя себя, Мефистофель у Гете воспроизводит уже окончательно сложившийся в европейском мире образ Сатаны, который не только способен на мелкие подлости по отношению к людям, донося до них Богу, но и на тотальную критику творения Бога как неудачного и потому преходящего. «Я дух, всегда привыкший отрицать, // И с основанием: ничего не надо // Нет в мире вещи, стоящей пощады, // Творенье не годится никуда» [Гете 1985: 172]. А вот это уже другой, бодлеровский сатана, и цели у него тоже другие. Любопытно, что сам Мефистофель видит себя порождением, частью «тьмы ночной», из которой, собственно, появился и свет, символизируемый в романе Иешуа, который, появившись, вытеснил тьму. Однако, как убежден Мефистофель, с такой ответственностью свет не справится. Он исчезнет, растворится во тьме, из которой вышел и, более того, как он выражается, вообще «сгорит». Огонь, снова огонь, и у Гете тоже, а значит, Апокалипсис. Любопытно однако понимание Мефистофелем своего места в мире – способствовать наступлению времени исчезновения света и возвращения прежней темноты.

Вот она и вернулась в Москву 30-х. А Воланд появляется в Москве, чтобы увидеть свою победу, возникшую на этот раз даже не по его злой воле, а по воле людей. Сатане в этой ситуации остается, как Пилату, только умыть руки и наслаждаться победой. А раз происходит снова погружение в темноту, то это недвусмысленный намек на Апокалипсис, а также, если иметь в виду роман Булгакова, и на пророческое видение возникшей в Москве ситуации, что и является причиной появления в этих местах Сатаны уже под другим именем. Однако вторжение тьмы в свет, а зла, соответственно, в добро произойдет вовсе не в конце времен, когда все, как говорит Мефистофель у Гете, «сгорит». Этот прорыв происходит постоянно, хотя христианство и борется с ним, его смягчает и преодолевает. Но преодолевая его, оно может потерять что-то от добра и может способствовать злу. Вот это-то как раз для гностиков как соперников христианства и неприемлемо. В этом их преимущество перед христианством, но, в том числе, слабость и уязвимость. Гностицизм – это ведь религия только потенциально. Сравнить ее с более сильным и способным к выживанию христианством невозможно. Но как понять происхождение зла, когда носителем его становится сам Бог, а в еще большей степени институты, рождающиеся на основе христианского учения, возник-

шего в мире как средство сопротивления злу. Да, сопротивления, но Сатана проникает и в ряды сопротивляющихся. Мир христианского Бога – это мир добра и света. Но не все так просто. Будучи носителем света, Бог не освободился от тьмы окончательно. Огонь – это символ света. Но люди все же существуют на земле, т. е. во тьме. Бог же, входя в контакт с людьми, находится между светом и тьмой. И он не может окончательно порвать с темнотой, поскольку люди еще существуют в темноте. Порывая с темнотой, Бог избегает контакта с людьми. Тогда зачем он?

У гностиков Бог какой-то амбивалентный. Этот огнеподобный Бог, как рассуждает гностик Ипполит, «не находя основы в себе самом и имея тьму в качестве своей сущности... постоянно оскорблял светоносные вечные формы, которые спустились сюда свыше» [Афонасин 2008: 257]. До пришествия Спасителя от этого Бога происходило заблуждение душ, которые «охладилась», падали на землю и существовали до прихода Спасителя во тьму. По сути, в этой конструкции улавливается влияние Платона, но уже в другой религиозной редакции. Так, Моисей говорит, что огненный Бог говорит из куста [Афонасин 2008: 257]. Получается, Бог предстает в виде горящего куста, т. е. огня. Во второй книге Моисеевой «Исход» Бог взывает к Моисею из горящего куста, чтобы возложить на него важную для еврейского народа миссию – вывести их из Египта («И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» [Библия б/г: 59]). Здесь невозможно не напомнить, что в фильме А. Тарковского есть эпизод пожара в родительском доме в фильме «Зеркало». И мы этот внезапно и необъяснимо вспыхнувший куст видим. Впрочем, символика огня у Тарковского присутствует во многих его фильмах, что позволяет видеть режиссера как апокалиптику.

То, что сообщает гностик Ипполит, кажется странным. Почему этот Бог неправильно использует светоносные вечные формы, что спускаются свыше, отклоняется от них, а по этой причине происходит «великое заблуждение душ». Такое положение сохраняется до прихода Спасителя. А это происходит от того, что в представлениях гностиков, во всяком случае, представляющих некоторые направления, о Боге, через которого свет может проникать во тьму, в не меньшей мере связан с тьмой. Он – Бог тьмы и то, что люди на земле существуют во тьме, это ведь следствие его вмешательства. Получается, что от Бога зависит не только добро, но и зло. Это и Бог зла. Получается какое-то двойственное восприятие Бога. А как это у Булгакова? В его романе – интертексте множество влияний. Одно из них – «Фауст» Гете. Прочитанное выше самопредставление Мефистофеля соответствует амбивалентности Бога. Но на этот-то раз у Булгакова является не Бог, а сатана. С него, как уже отмечалось, роман и начинался и даже имел такое название. У Гете этот Бог, обращаясь к Сатане, проводит с его помощью эксперимент. У Булгакова настоящий Бог пассивен. Он ничему не сопротивляется. Да, у Булгакова он как бы и не Бог вовсе, а страдающий и одинокий бродяга. Он лишен сакрального начала. Сравним этого пассивного Иешуа с тем, образом, что представлен Пазолини в фильме «Евангелие от Матфея».

Такое двойственное понимание Бога, находящегося между светом и тьмой, помогает понять, почему от Бога могут отклоняться, отходить те, кто с ним связан. Отклоняется не только Сатана, которому воздаст должное Бодлер как первому революционеру, но, например, проявляющая свою волю божественная София. Такая постановка вопроса позволяет точнее понять образ Маргариты. Отпадение от Бога может получить выражение в мужском, а может и в женском облике. И тут мы снова не можем обойтись в понимании этого вопроса без гностиков, поскольку именно у них мы находим «гендерное равноправие» «Это-то самое мерзкое гендерное равноправие гностицизма, которое так возмущало ортодоксов: – пишет Ю. Латынина – в гностических общинах женщины были священниками наравне с мужчинами» [Латынина 2019: 179]. Они были активны – вступали в дискуссии, изгоняли бесов, обе-

щали исцеления и т. д. Не отсюда ли предельная активность и дерзость булгаковской Маргариты?

У С. Булгакова вариант отпадения, связанный с женской стихией, предстает в образе Софии. В результате отпадения от Бога она оказалась снова во тьме, но, в конечном счете, смогла свое утраченное божественное начало вернуть. У М. Булгакова Маргарита тоже амбивалентна. В данном случае не могут не возникнуть ассоциации между Софией и Маргаритой, а она – единственная, кто несет в себе активное начало и способна энергично бороться за добро. Это что-то вроде активной женщины у гностиков. Даже если ради этого приходится идти на контакт с Сатаной, стать ведьмой. Но ведь это и есть измена добру, отход от него. Это и есть падение, о котором идет речь в разных источниках, касающихся Софии. Именно с Маргаритой, а не с пассивным, уставшим и затравленным доносами Мастером связано в романе и фаустовское начало. В романе один из главных персонажей, названный Мастером, – самая пассивная фигура. Он когда-то сделал свое дело – написал роман о Понтии Пилате как о своем двойнике. У Булгакова прокуратор не справился с проверкой на человечность и нравственность, хотя такие задатки у него имеются и сквозь жестокость и злобу угадывается что-то похожее на добрую душу, на способность делать добро. В этом смысле история Понтия Пилата как бы подтверждает правоту Иешуа и его веру в людей, которые добры от природы. У Булгакова Пилат – это уже человек, выходящий из тьмы к свету, но так из нее и не вышедший. Это человек – обещание торжества света, искру которого в него заложил Иешуа. В этой ситуации Пилат не смог защитить Иешуа, хотя как человек, от которого многое зависело, очень хотел. Хотел и мог, но струсил. Это ощущение своей вины будет омрачать всю его последующую жизнь.

Но ведь и однажды совершенное Мастером благое дело – написание романа о Понтии Пилате, до конца не доведено. Мастер, подвернувшийся критике, потерял равновесие и веру в себя, устал сопротивляться. Свой роман он сжигает. Борьбу продолжает лишь его двойник в женском облике – Маргарита. Хотя она и не жаждущий личной славы писатель, но отдает отчет в том, что Мастер талантлив, верит в него, верит и в необходимость завершения романа. Она готова принести в жертву себя, чтобы поддержать Мастера. Кстати, когда читаешь роман Булгакова, не всегда отдаешь отчет в том, почему его главный герой, имя которого вынесено в название романа, назван Мастером. Уже упомянутый нами М. Сафронов в своей статье это объяснение предлагает, напоминая об иерархии, существовавшей в масонских ложах. Мастер у масонов – это тот, кто достигает высокого статуса в иерархии. Так главного героя называет и Маргарита. По этому поводу у М. Чудаковой существует такое заслуживающее внимания наблюдение. Имя своего героя – «Мастер» к писателю приходит после того, как А. Ахматова рассказала ему о телефонном звонке Сталина Б. Пастернаку. Разговор между поэтом и вождем произошел по поводу судьбы О. Мандельштама, которая, как известно, закончилась трагически. И видимо, вождь прежде чем принять какое-то решение, решает посоветоваться теми, кто мог талант Мандельштама оценить. «Мы предполагаем, – пишет М. Чудакова – что слова, сказанные о Мандельштаме, – «Но ведь он же мастер, мастер?», могли повлиять на выбор именованного главного героя романа и последующий выбор заглавия» [Чудакова 1988: 411].

Но чтобы точнее понять образ Маргариты, нам тоже могут помочь гностики. Когда Е. Афонасин характеризует миф о Софии, изложенный в трактатах представляющих школу Валентина Иринея и Ипполита, он обращает внимание на присутствие в них образа Софии, который в гностической интерпретации двойственен. Но любопытно, что история этой причастной божеству и выражающей смысл божества Софии есть история падения, как это происходит и с булгаковской Маргаритой. Казалось бы, Маргарита в еще большей степени, чем сам Мастер, не заслуживающий света, совершает не соответствующий этической норме поступок. Она реши-

тельно идет на контакт с Сатаной. «Она – пишет Е. Афонасин о Софии – по праву принадлежит к высшему миру, совершенна и причастна полноте, является мыслью высшего бога и одним из зонов. Но, с другой стороны, в ней самой заложена некоторая внутренняя неудовлетворенность, которая влечет ее одновременно вверх и вниз, иными словами не дает ей покоя» [Афонасин 2008: 257]. Эта неудовлетворенность порождает своеволие Софии, в результате чего она отпадает от Бога. Маргарита, превращаясь в ведьму, становится причастной дьяволу. Она удостаивается похвал Воланда. Тем не менее, Булгаков не стремится представить Маргариту отрицательной героиней. Наоборот. Собственно, неудовлетворенность приводит Софию как архетипа Маргариты к деструктивным и негативным поступкам. Но разве контакт с Воландом ради спасения Мастера не является отзвуком Софии как архетипа? Но булгаковскую Маргариту, как и гностическую Софию, в конечном счете, ожидает спасение и прощение. Спасая Мастера, защищая его, она это заслужила и тем самым она восстанавливает утраченную ею божественную ипостась. Она спасает и себя. Получается, что это не падение, а восхождение Маргариты – Софии.

*Апокалипсис Иоанна как антитоталитарный дискурс:  
как расшифровываются древние символы?*

Вернемся к заданному В. Розановым вопросу о том, по отношению к чему и к кому обращены в Апокалипсисе Иоанна эти крайние эмоции? Это важно, поскольку проясняет революционный пафос, содержащийся в словах допрашиваемого кроткого Иешуа. Откроем в связи с этим первоисточник. Кого же любимец Христа обвиняет? Против кого направлен его гнев? Конечно же, как кажется, они направлены против Сатаны, зверя из бездны, против превратившихся в демонов языческих богов. Но ведь мы в данном случае имеем дело с символическим мышлением. А в нем получает выражение то, что предметное изображение передать не способно. Смысл образа в данном случае постигается на уровне трансцендентного. Так, истолковывая символы Апокалипсиса, С. Булгаков прямо пишет: «Зверь же в данном случае, понятно, означает государство, при том не просто в смысле государственной организации правопорядка, в помоществующей человечеству, на путях его..., но государственности тоталитарной, притязающей стать единственно определяющим и исчерпывающим началом в человеческой жизни. Такое государство, заведомо себя преувеличивающее в своем значении, является тем самым началом, не просто языческим, но демоническим, оно есть земной лик сатаны или множественные его лики» [Булгаков 1948: 102].

Так, разгадывая смысл десяти рогов, т. е. диадемы у четвертого зверя, философ говорит, что это апокалиптическое число, выражающее демонизм власти. При тоталитарном режиме существует гонение, в том числе, и на само христианство. Это гонение имело место, говорит С. Булгаков, во времена появления Апокалипсиса, но, в том числе, позднее и при большевизме, когда философ С. Булгаков пытался расшифровать символику Откровения апостола Иоанна и когда писатель М. Булгаков работал над романом «Мастер и Маргарита». Разрушаемая духовная сакральность в такого рода государствах вроде бы восстанавливается, но в форме знакомых нам по Древнему Риму человекобожеских притязаний императоров и вообще глав государств («Сами по себе диадемы на головах зверя обозначают кощунственное притязание зверя, т. е. тоталитарного государства, поскольку в Откровении диадемы свойственны лишь Христу как символ его царства...») [Булгаков 1948: 104]. С. Булгаков пронизательно пишет о гипнозе государственного человекобожия, что получает выражение в поклонении таким «богам» [Там же]. У философа речь, естественно, идет не только о римской истории «Цезаризм (фюрерство) наших дней – пишет он – как русского, так и германского типа, по – своему является новой и как будто неожиданной параллелью Римскому абсолютизму, так же, как и его торжествующее самоутверждение, приводящее в состояние помеша-

тельства народы, ему подвластные. Но этот гипноз власти, по существу, является только прикрытием того сатанинского начала, которое здесь действует, – борьбы князя мира сего за воцарение в этом мире, при духовном его опустошении и обезбожении» [Булгаков 1948: 105].

Но вот ведь в таком истолковании Апокалипсиса С. Булгаковым что интересно. Философ говорит, что именно эти высказанные Иоанном идеи услышаны и не были, в том числе, самим христианством. Не услышаны потому, что гипноз власти начал воздействовать и на само христианство, оказавшемся в союзе со светской властью. «Такое учение о власти есть его нарочитое откровение, которое, как ни странно, осталось и остается как бы неслышанным в истории христианства. Правда, его расслышали – да и нельзя было не расслышать – современники Апокалипсиса, сами переживавшие гонения и Нерона, и Калигулы, и Домициана, и вообще знавшие преследование властью именно христианской веры. Однако когда эти прямые гонения прекратились, а государство себя объявило христианским и началась так называемая константиновская эпоха, новое положение вещей было воспринято как достигнутое наличие «христианского государства», в применении к которому становится неуместным даже и вспоминать о звериности государственной власти» [Булгаков 1948: 106].

Что же получается? Значит, уже старец с острова Патмоса – апостол Иоанн вызывает к жизни то, что станет образом жесткой государственности на все времена – образом Левиафана, о котором недавно вспоминали в России в связи с фильмом А. Звягинцева «Левиафан». А ведь этот фильм как раз и иллюстрировал извлеченную из символики Апокалипсиса мысль о государстве как причине зла, а также и о церкви к этому злу причастной. Но не ощущается ли в данном случае влияние на апостола Иоанна гностицизма как свободной мировоззренческой системы. То, что влияние гностицизма на символизм Откровения Иоанна бесспорно, мы уже успели отметить. Но дело не только в этом. Такое видение государства представляет архетипическую традицию. Она в последующей истории из собственно христианства или отвергающего гностицизм или же растворяющего его в себе будет все больше исчезать. Это имеет объяснение. В отличие от своего соперника – гностицизма христианство стало государственной религией. Потому, видимо, гностицизм, история которого стала драматичной, но вместе с тем его воздействие неистребимо, начал, чем ближе к XX веку, активно возрождаться.

Так, один из философов XX века – В. Налимов, предрасположенный к высокой оценке гностицизма, уже в 60-е годы прошлого века, на философском языке повторит убеждение, услышанное Понтием Пилатом при допросе от Иешуа. Так в своем ответе Б. Расселу как реакцию на его статью «Почему я не христианин», он писал: «Становится ясным, что современное государство владеет излишней, чудовищной силой. За все беды XX века несет ответственность государство. Нужно искать другие формы организации общества. Новое общественное устройство должно будет, наконец, воспринять христианское миропонимание. И если это окажется невыполнимым, то общество задохнется от возрастающего насилия, порожденного развитием техники» [Дрогалина, Дьячков 2015: 60]. Это суждение высказывалось во время начавшегося расцвета творчества А. Тарковского.

Но если переносить вину на царящее в мире зло на государство, то не противоречит ли это замыслу Булгакова? Ведь не случайно же его замысел сосредотачивается вокруг образа Воланда. Может быть, именно эта амбивалентность, порожденная реальной жизненной ситуацией, т. е. редким и лаконичным, но судьбоносным общением с вождем делает Воланда таким загадочным, одновременно притягательным и отталкивающим. Не этот ли комплекс был характерен не только для одного писателя, который его запрятал так глубоко, что приходится его оттуда с трудом извлекать, а для многих в советской России. Между прочим, вплоть до нашего времени. И ведь не мог Булгаков высказываться об этом своем комплексе прямым текстом. Это противоречит всем представлениям о нравственности. Потому и запрятал его



так глубоко. Здесь возникает другой смысловой уровень романа, и, следует отметить, более философский. Он связан с вопросом, зачем Воланд вообще появился в советской России? Хотя ведь понятно, что если, в соответствии с заимствуемой у Гоголя фантастикой, Сатана посещал и Понтия Пилата, когда он, оказываясь под воздействием страха перед императором Тиберием, предстал трусом и как бы не хотел, но вынужден был подписать договор о казни Иешуа, а также посещал и Канту, то почему же ему не появиться в Москве. Это лишь подтверждает смысл ответа на вопрос, заданный прокуратором начальнику тайной службы Афранию «Не пытался ли он (имеется в виду Иешуа) проповедовать что-либо в присутствии солдат», тот отвечал: «Единственное, что он сказал, – это что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» [Булгаков 2024: 363]. Очевидно, Иешуа знал, что все им сказанное дойдет и до прокуратора, дойдет и эта обращенная к нему мысль.

Однако хотя Понтий Пилат и проявил трусость, встреча с Иешуа оставила в его душе след, от которого он не может освободиться. И он принимает решение отомстить тому, кто донес на Иешуа, а именно, Иуде из Кириафа. Афранию он сообщает, что его не покидает предчувствие, что этой ночью Иуду убьют. Афраний понял, что от него хочет прокуратор и отправился осуществлять наказание доносчику, о чем во время встречи сказано не было, но подразумевалось. А между тем, высказанной Иешуа идеи было достаточно, чтобы его лишить жизни. Ведь Иешуа высказывает точку зрения на государственную власть. Согласно этой точке зрения, «всякая власть является насилием над людьми» и «настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти» [Там же: 37]. Опасаясь подслушивания и доносов, прокуратор тут же вынужден был сорванным голосом произнести «На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия». Получается, если исходить из романа Булгакова, ситуация в Ершалаиме не так уж резко отличается от того, что происходит в Москве, когда Булгаков писал роман. Так, Маргарита прежде, чем войти в дом, где должен был начаться бал, заметила у подъезда кого-то, кто следил за тем, что происходит в доме. Да, следят, да, наблюдают, подтверждает Коровьев и даже могут арестовать («Непременно придут, очаровательная королева, непременно! Чует сердце, что придут. Не сейчас, конечно, но в свое время обязательно придут» [Там же: 331]). Страх, под воздействием которого существовал Ершалаим, подобен московскому страху.

***Какая традиция является доминирующей в возрождающихся на рубеже XIX–XX веков образах Апокалипсиса: хилиазм или эсхатология?***

Сопоставляя эти два явления – творчество М. Булгакова и А. Тарковского, мы, конечно, не считаем, что их можно уподобить во всех смыслах и на всех уровнях. Совсем нет. Возьмем хотя бы апокалиптическую атмосферу, которой мы уделили внимание. Так, у Булгакова при наличии такой атмосферы оформление сюжета снабжено изрядной долей иронии и игры, но, в том числе, и сатиры, ведь Булгаков еще и автор повестей «Собачье сердце» и «Роковые яйца», и может даже показаться, что ни о каком Апокалипсисе здесь речи идти не может. Автор, как может показаться, дистанцируется от сюжета, используя его элементы в качестве известного по В. Шкловскому приема остранения. Так вполне может восприниматься и появление в Москве 30-х годов прошлого века Воланда. Но если бы дело в романе сводилось лишь к такому приему.

У Тарковского же, наоборот, ирония совершенно отсутствует. Его фильмы – это апокалиптическое переживание мира в его самом прямом смысле. Ни иронии, ни сатиры здесь нет и быть не может. Его восприятие мира сопровождается огнем как доминирующим в Откровении Иоанна символом. В некоторых работах, посвященных В. Соловьеву, оказавшему, как

известно, огромное влияние на искусство и философию Серебряного века, утверждается, что его философствование ближе не столько к новоевропейской философии, сколько к философствованию позднего эллинизма и христианской патристики. Более того, в другом месте своей книги о В. Соловьеве А. Козырев прямо говорит о нем как об апокалиптике [Козырев 2007: 68]. То же самое можно сказать и о Тарковском. Это художник – апокалиптик, а его философия – теургическая философия. Он мыслит в соответствии с русской философской традицией. Так он ведь и продолжает как кинорежиссер – философ эту линию русской теургической философии [Хренов 2023]. Нечто подобное в Тарковском ощутил и серьезный исследователь его творчества Д. Салынский [Салынский 2009].

Дискурс Тарковского вторгается в цепь существующих в предшествующей истории религиозных, еще точнее, апокалиптических дискурсов. Ему присуще трагическое восприятие мира, а ситуация в его фильмах осмысливается с точки зрения приближающейся вселенской катастрофы, которую человечество бессильно предотвратить. Тарковский – выразитель той ментальности, для которой видение конца света оказывается в бессознательном культуры. Отсюда и символика огня в его фильмах. Он убежден, что конец мира наступит не в будущем. Он уже в действии. Это сегодняшний день. И это глобальный процесс, втягивающий все народы. Храмы уже разрушаются, как это показано в фильме «Ностальгия». И чтобы люди поняли это, его герой, чтобы их разбудить, поджигает себя на площади Рима. Свеча, которую пронесит русский писатель, находясь в Италии, все время гаснет. И требуется так много внимания, чтобы она не погасла совсем. Тут нет никакого хилиастического оптимизма.

Таким образом, у Тарковского использование образов Апокалипсиса не во всем соответствует тому, как они использовались в предреволюционной и революционной России. Тогда ведь на первое место выходил хилиастический сюжет Апокалипсиса, т. е. эпоха страданий и унижений, когда спасать надо не мир, а себя от мира., заканчивается и наступает эпоха благоденствия уже не в потустороннем, сверхчувственном мире, а здесь на земле. И людей здесь ждет отдых и вечный праздник. Уже не будет никаких забот и упразднится унижение. Исчезнет власть и государство. Как сказано в первом Послании к Коринфянам, будет упразднено «всякое начальство и всякая власть и сила» [Библия б/г: 217]. Этот хилиастический мотив соответствовал большевистскому мировосприятию и многократно его усиливал. Но очевидно, что в это же время, в той же самой России восприятие революционных сдвигов развертывалось и в другом направлении, а именно, в эсхатологическом, т. е. когда на первый план выходила идея конца мира и истории. Вполне возможно, что такое видение современных событий настроениям сектантов, усматривающих в революции не освобождение, а катастрофу, соответствовало. Возможно допустить, что этот гностический мотив был очень активным именно в сектантской среде, Ведь, например, секта хлыстов в России сохраняла именно гностическую традицию. Такой апокалиптический образ революции высвечивал в ней то, что в Апокалипсисе шло от эсхатологии. А активность эсхатологического мотива связана с влиянием на христианство гностического мифа. Как утверждает Е. Афонасин, «в центре гностического учения – эсхатология» [Афонасин 2008: 235].

В гностическом мифе многое от греческой философско-мифологической традиции. В этом мире гибель неизбежна. Но почему гибель не только неотвратима, но и необходима? Ведь в этом мире так много зла, которое делает мир непригодным для жизни. Кто же помогает людям в этой борьбе со злом? Конечно, культурный герой, т. е. Спаситель, который вступает в борьбу с хаосом («Спаситель мира должен все время охранять мир, поскольку силы хаоса могут проснуться в любую минуту и нанести роковой удар») [Афонасин 2008: 236]. Но дело не только в противостоянии, скажем, временном, а в полном уничтожении самого источника хаоса. Так что исчезновение мира в огне неустранимо. Этот неуничтожимый эсхатологический мотив дошел до XX века, причем, не только в устных сектантских формах. Его

использовал, например, в своем предсмертном трактате В. Соловьев. Это логично потому, что философ не просто интересовался гностицизмом, но пытался реконструировать его древние формы, изучая сектантское сознание. Но ведь и раньше единой интерпретации Апокалипсиса не существовало. На первый план выходила или эсхатология, т. е. состояние мира перед катастрофой (в этом плане и интересна интерпретация Апокалипсиса В. Соловьевым) или же состояние мира перед победой хилиазма. Психология революционной эпохи в России провоцировала оба этих образа.

Но ведь и в тексте Апокалипсиса эти два мотива находятся в сложном взаимодействии и по-разному понимаются. Символом чего является в Апокалипсисе огонь? Ведь не только выражением эсхатологии, но и как границы. Это не только символ гибели мира, но и упраздняемый и обязательный порог к новой жизни, который необходимо перейти и пережить, хотя это и не обходится без жертв. «Пожрание огнем означает не умерщвление – пишет С. Булгаков – в смысле земной смерти, но прохождение чрез огонь к будущему веку воскресения и суду Божию, с прекращением жизни этого века. Нельзя делать отсюда заключение, что к концу века земля опустеет и обезлюдет» [Булгаков 1948: 198]. Почему же огню как символу конца мира, т. е. как апокалиптической стихии Тарковский придает так много внимания? Почему вместо страха, провоцируемого этим огненным лейтмотивом, у него есть и другой смысл огня – позитивный. Именно поэтому герой фильма «Ностальгия» пытается спасти угасающую свечу. И вот эта свеча – символ не эсхатологии, конца мира, а веры в неуничтожимость жизни. В этом одном смысле оживает характерная для гностиков древнейшая символика огня, идущая еще от основателя гностицизма Симона Волхва, а тот в огне, как и Гераклит, видит первоначало. Это первоогонь. Огонь направлен на освобождение от зла и искоренение зла.

Этот позитивный смысл огня прозвучал и в проповеди С. Аверинцева. «Еще два писателя, но уже христианских, один русский, Федор Михайлович Достоевский, и, вероятно, независимо от него это повторивший один христианский писатель во Франции (философ имел в виду Ж. Бернаноса – Н. Х.), так определили, что такое ад: – говорит С. Аверинцев, – ад – это когда уже невозможно любить, когда возможность любить утрачена. И здесь мы задумываемся над тем, как близки образы и символы, через которые нам дается мысль о самом хорошем и самом дурном, самом благом и самом страшном. Ад – это огонь, геенна огненная, но огонь – это символ высшей святости, и о Самом Боге сказано, что "Бог наш есть огонь поядающий" (Евр.12:29). Огонь – это символ любви. До тех пор пока душа в любви, любви деятельной, дающей, не скудящейся, не закрывающей себя, этот огонь – огонь жизни, жизни Бога и жизни других живых душ. Это благой огонь. Если наша душа остывает и не имеет в себе любви, тогда этот огонь, который есть в бытии просто потому, что Бог – живой, живые – наши братья и сестры, превращается в адский огонь, геенский огонь, тогда действительно то, что помимо самости эгоиста есть другие, есть кто-то, начиная с Самого Бога, – для него уже ад» [Аверинцев 2007].

У гностика школы Валентина Теодота Климент Александрийский находит следующую мысль: «материальный элемент огня разрушает телесное, а чистый и бестелесный – бестелесное, например, демонов, злых ангелов и самого дьявола» [Афонасин 2008: 232]. Другой гностик – Симон из Гиты утверждает, что огонь – начало всему возникшему. Это похоже на суждения досократика Геродота. И в самом деле, испытывая влияние христианства, гностики усвоили и некоторые идеи языческой философии. («Во всех возникающих вещах желание возникнуть берет начало от огня. Поэтому желание порождения в подверженных изменению вещах называется горением» [Афонасин 2008: 268]. Так, гностик Ипполит в связи с доктриной докетистов говорит не только об освобождении огня, но об огне как божестве, о порождении отворившим мир огнеподобном божестве. Огонь всегда был, он есть и он будет. Это еще, кроме

всего прочего, и символ вечности [Карсавин 1994: 66]. Это вечно пребывающая зиждательная сила, нечто сверхвременное, а значит, само божество. О позитивной силе огня пишет, анализируя Откровение Иоанна, и С. Булгаков. «Огонь – пишет он – здесь одновременно означает и преображение во всеобщем воскресении, и осуждение, сожжение его достойного, т. е. суд, который в XXV главе Мф. изображается в иных образах» [Булгаков 1948: 198].

У М. Булгакова тоже полно философских смыслов, но они изложены скорее гоголевским языком с изрядной долей фантастического и сатирического. Например, его Маргарита может летать, как герои Гоголя. Достаточно вспомнить начало 22 главы романа, когда она садится на щетку, а Азazelло на рапиру, и они летят с кладбища в Дорогомилове по направлению к Садовому кольцу. Здесь вспоминается «Ночь перед Рождеством» Гоголя, когда кузница Вакулу черт уносит в Петербург. Что касается Тарковского, то ни чертей, ни бесов, ни чего-то подобного свите Воланда и его персонажам – Азazelло, Коровьеву и Бегемоту у него нет. Это ведь и черти, и демоны, но в то же время и шуты, трикстеры, озорники. Они вне добра и иногда даже зла. Это носители смеховой и карнавальской стихии. У Тарковского трикстер появляется лишь однажды. Это скоморох в фильме «Андрей Рублев» в исполнении Р. Быкова. Но его озорство и глумовство, как мы помним, заканчивается смертью. Какой уж там смех.

У М. Булгакова игровое связано не только с приемом остранения и не только со свитой Воланда, но, например, с густо нашпигованной масонской символикой, что так интересно проанализировано в статье М. Сафронова «Сатана там правит бал? Опыт интерпретации романа «Мастер и Маргарита» [Сафронов 2024]. По своей специальности М. Сафронов – историк. Он показал, что, отодвинув в сторону библейский сюжет в его каноническом изложении, М. Булгаков воспользовался доктриной и символикой масонов, превратив масонство в альтернативное христианству учение. Но на эту альтернативу масонство все же не тянет. Обращение к масонской символике носит скорее тоже игровой характер. Оно сознательно призвано закамуфлировать главный и трудно прочитываемый в романе и именно апокалиптический его смысл, о котором говорить понятным языком в 30-е годы, когда Библия воспринималась антисоветчиной, было равносильно самоубийству. А то, что М. Булгаков обратился к масонской символике и наполнил ею роман, вполне объяснимо. Как можно предположить, у писателя этот интерес к масонам идет от отца. Как показали исследователи, отец писателя – А.И. Булгаков издал книгу «Современное франкмасонство и его отношение к церкви и государству» [Булгаков 1903: 423].

Истолкование романа с помощью масонской символики, кстати сказать, помогает понять, почему один из центральных героев романа не имеет имени и обозначен как Мастер. Понять это, как мы уже успели отметить, можно лишь, будучи знакомым с иерархией в масонских салонах. Некоторые исследователи (кажется, опять же М. Чудакова) утверждают, что Булгаков отправил роман Сталину и ждал ответа. Если Сталин сам звонил писателю, то почему бы не продолжить с ним общение. Но Сталин не ответил. Можно себе представить Сталина за разгадкой масонских символов. Хотя проблема тут была, но к масонам она отношения не имела. Ведь вопрос о зле писателем, по всей видимости, поставлен с опорой на конкретную личность вождя. Этого невозможно не учитывать. Однако если невозможно говорить применительно к роману Булгакова об альтернативности масонства христианству, то о влиянии христианства на масонство не сказать нельзя. У М. Сафронова какая-то правда все же есть. Ведь масоны некоторые идеи и символы заимствовали у гностиков. Гностицизм, конечно, не христианство, а скорее ему альтернатива. Вот уж, действительно, альтернатива. Тем не менее, в самом христианстве есть многое от гностицизма. Существует даже выражение «христианский гностицизм», хотя тут следует иметь в виду и разновидности дохристи-

анского гностицизма. Так что, конечно, масонские знаки и символы у М. Булгакова скорее игра.

Но у него есть и другой, а именно, главный уровень смыслов. Интерпретация М. Сафронова не только умаляет религиозные и, в частности, христианские смыслы, но и вообще религиозный смысл романа сводит к минимуму. Как мы сегодня в ситуации перформативного поворота в гуманитарных науках относимся к масонским ритуалам и символам? Конечно же, как к игре. Так они использованы и М. Булгаковым. Но этими смыслами, как мы показали, содержание романа явно не исчерпывается. А потому вопрос об апокалиптическом мотиве в творчестве М. Булгакова не снимается. Он не снимется еще и потому, что писатель является сыном священника, а потому не может быть, чтобы уже в детстве в его сознание не были заложены образы и идеи, что потом будет многое определять в его романе. Так, в одной из первых в советской России серьезных публикаций о романе, принадлежащей И. Бэлзе [Бэлза 1978: 156], сообщается о знакомстве писателя с исследованием «Археология истории страданий господина Иисуса Христа» Николы Маккавейского – друга и сослуживца отца писателя Афанасия Ивановича Булгакова, тоже профессора Киевской духовной академии как и некоторых других источников, связанных с Библией. Сообщенные И. Бэлзой факты были подтверждены также разысканиями М. Чудаковой. Кстати, в книге Н. Маккавейского Иисус представлен не в качестве евангельского Мессии и Богочеловека, а в облике страдающего человека, что соответствует видению М. Булгаковым Христа. Писатель развенчивает в своем герое образ Богочеловека.

***Что обещает грядущее: можно ли сегодня пройти мимо  
интерпретации В. Соловьевым Откровения пророка Иоанна?***

Когда мы пытаемся постичь образы романа М. Булгакова в духе символизма, то тут следует сказать, что дело даже не только в символике, но в интерпретации и даже, можно сказать, в драматургии апокалиптических сюжетов. Апокалиптическому сюжету в его чистой форме в иных толкованиях вредит идея Царства Божия как идея тоже древняя, дохристианская и хилиастическая, а также и христианская. Первоначально она возникла все-таки в иудаизме. Она и оказывается актуальной в предреволюционной и революционной ситуации. Как постоянно повторяющийся в истории сюжет хилиазма, конечно, тоже предусматривает эсхатологию, т. е. грандиозную всемирную катастрофу, конец мира и истории, как это и происходит в классическом Апокалипсисе. Но историческая трагедия с жертвоприношениями в нем заканчивается оптимистически, а именно наступлением тысячелетнего сплошного блаженства и отсутствия страдания, во что верят герои романа А. Платонова «Чевенгур». Ожидая это наступление, они перестают трудиться. В этом сюжете страдание тоже не отрицается, но связывается оно исключительно с прошлым. Эпоха страданий закончилась, и люди получили право на отдых, когда трудиться в поте лица, чтобы выжить, уже не нужно. Для хилиаста Царство Божие – это то, что происходит уже не на небе, а на земле, и оно представляет рай как вознаграждение за жертвы и страдания. Но как предупреждал уже процитированный нами К. Леонтьев, рая не будет. Так, как мы сегодня понимаем, и получилось. Однако такие хилиастические настроения революции все же предшествовали, сопровождая в России ее рецепцию.

Мы же затронем вопрос о толковании апокалиптических символов, предпринятом незадолго до смерти одним из выдающихся русских философов второй половины XIX века В. Соловьевым, появившемся, можно сказать, накануне революции 1917 года. Пожалуй, можно утверждать, что М. Булгаков перед возникновением замысла романа о сатане ощущал то же самое, что впервые в России ощутил перед революцией В. Соловьев. Вот признание самого философа, которое услышано от него его и записано приятелем. «Я чую близость вре-

мен, когда христиане будут собираться опять на молитву в катакомбах, – признавался В. Соловьев – потому что вера будет гонима, – быть может, менее резким способом, чем в нероновские дни, но более тонким и жестоким: ложью, насмешкой, подделками – да мало ли еще чем!.. Разве ты не видишь, что надвигается? Я вижу, давно вижу!» [Котрелев 2006: 250].

Для нас сочинение В. Соловьева интересно еще и тем, что в нем получили выражение и другие волновавшие этого философа темы, а именно, темы, которые применительно ко времени написания сочинения воспринимаются более пророческими, а к нашему времени возможными. В нем получили символическое осмысление, в том числе, и образы эмпирической истории. В этом смысле, конечно, воспринимаемая в апокалиптической ауре русская революция как радикальный сдвиг не может не провоцировать символику Апокалипсиса, причем, особую символику, поскольку Апокалипсис тоже имеет, как было уже сказано, самые разные толкования. Так что, улавливая созвучность авторских замыслов М. Булгакова и А. Тарковского с апокалиптическим мифом, мы еще в этих замыслах не можем многое объяснить. Нам необходимо их соотнести с какими – то известными интерпретациями.

Так, например, каноническому толкованию, идущему от Августина, противостоит толкование, характерное для неофициальной христианской церкви. Например, в некоторых сектах имело место толкование революционно – коммунистического характера. Вот в ходе революций в сознание прорывается именно такое видение Апокалипсиса. Это констатирует и С. Булгаков, когда говорит о Французской революции. «В тот самый XVIII век, в век рационализма, просветительства, скептицизма, под гром и грохот революции, мнившей разрушить старый мир, из пламени ее вылетает возрожденным древний, видевший уже двухтысячелетнюю историю Феникс – старый иудейский хилиазм, прежняя вера в земной рай, но уже в новой оболочке, сначала как политический демократизм («свобода, равенство и братство») и «права человека и гражданина», затем как социализм» [Булгаков 1993: 423].

Мы уже неоднократно отмечали, что в 60-е годы П.-П. Пазолини поставил фильм «Евангелие от Матфея». Несомненно, в нем апокалиптическая аура тоже присутствует, и это понятно, ведь в ней получили выражение революционные настроения, характерные для молодежной контркультуры. Вот и рубеж XIX–XX веков является эпохой, когда революционное возбуждение способствовало активизации апокалиптических архетипов. Этот вопрос как вопрос методологии поставил в своем докладе 1910 года и опубликованном в виде статьи «Апокалиптика и социализм» С. Булгаков. Он показал, что овладевая массовым сознанием, марксистская теория социализма пробуждает древние уровни мышления и, в частности, апокалиптический архетип. Возможно, именно в этой трактовке идеи Маркса и входили в массовое сознание. Правда, этот апокалиптический архетип предстал в ситуации рубежа XIX–XX веков уже в измененной форме, о чем свидетельствует выдвигание в этой апокалиптической драматургии на первый план хилиастических образов. Это подтверждает С. Булгаков. «В пламени революционного костра, из которого возродился неумирающий феникс, он, правда, потерпел значительное перерождение, многое он растерял в течение своей длинной истории, оказался –таки изрядно ошипан, но все-таки сохранил старую свою хилиастическую природу. При общей секуляризации жизни, отличающей новую историю, секуляризировался и старый иудейский хилиазм и в этой секуляризированной форме превратился в социализм» [Булгаков 1993: 423].

Но ведь мотив хилиазма из иудаизма перекочевал и в Новый завет. Он соседствует с эсхатологическим сюжетом. Автор Апокалипсиса даже этот тысячелетний рай на земле как «новое небо» и «новую землю» описывает. («И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло» [Библия б/г: 291]). Так, новый, современный и узнаваемый облик в этой апокалиптической драме получили архетипические образы избранников, которые в мировой катастрофе спасутся, а также

и Сатана, т. е. Велиар, он же Антихрист. Избранниками здесь предстают представители пролетариата, а сатанисты – это, конечно, капиталисты. «Роль Сатаны и Велиара естественно досталась – пишет С. Булгаков – на долю класса капиталистов, возведенных в ранг представителей метафизического зла, точнее, заступивших их место в социалистическом сознании за свою профессиональную склонность к накоплению» [Булгаков 1993: 423]. Таким образом, реализация начавшейся с революции 1917 года социалистической утопии предстает в апокалиптическом обрамлении как новая версия апокалиптической драматургии. Поэтому можно утверждать, что на одном из уровней рецепции этой утопии она предстает разновидностью религии. Ведь не случайно же социализм иногда и в самом деле воспринимался разновидностью религии. В этом духе иногда высказывались и идеологи, и философы, например, А. Луначарский, не говоря уже о Н. Бердяеве.

Однако здесь следует учитывать, что соединение временного и вневременного, исторического и апокалиптического в истории представало в самых разных вариантах. Если С. Булгаков ставит акцент на методологии этого вопроса, то В. Соловьев интересен уникальной и пророческой интерпретацией такого объединения, о чем свидетельствует его сочинение «Три разговора о войне, прогрессе и конце мировой истории...», перенесенное не так давно на экран, кстати, румынским режиссером Кристи Пую. Фильм под названием «Мальмкрог», поставленный по сочинению русского философа, по признанию режиссера, имеет пророческий смысл. На первый план в апокалиптической драматургии В. Соловьев выдвигает не хилиастический ее акт, а успешную деятельность Антихриста, принимаемого, а главное, подаваемого самим Антихристом за Христа. В тексте этого сочинения говорится, что его автор – отец Пансофий не смог закончить свою повесть, «которая имела предметом не всеобщую катастрофу в мироздании, а лишь развязку нашего исторического процесса, состоящую в явлении, прославлении и крушении Антихриста» [Соловьев 1988: 761].

Любопытно, что с точки зрения В. Соловьева человечество должно пережить целый сюжет, связанный с восхождением и падением Антихриста. Этот сюжет для нас интересен не просто как чистый сюжет. В нем философ улавливает объяснение той ситуации, когда черта между добром и злом исчезает и зло выступает в качестве добра. Такое видение проблемы философом В. Соловьевым созвучно постановке этого вопроса писателем М. Булгаковым. Вот как эту ситуацию видит сам В. Соловьев. Для него эта история с Антихристом предстает еще и как развязка всемирной истории. «Яснее и увереннее прежнего выступают на наших глазах поддельное добро, фальшивая подложная истина, призрачная красота – говорит В. Соловьев – Ныне уже налицо все элементы великого обмана, и наши близкие потомки увидят, как все эти элементы сочетаются и воплотятся в одном живом и личном явлении, в Христе наизнанку, в анти – Христе. И глубочайший смысл всемирной истории тот, что в этом последнем историческом явлении злого начала будет так много доброго. Нужно, чтобы (злу) начальнику века сего было предоставлено показать себя под конец с самых лучших сторон, свободно облечься во всякую видимость добра, и лишь когда он исчерпает все, что может говорить в его пользу, истощит все благовидное, что с ним совместимо, и обнаженный ото всех личин явно выступит в своей собственной форме зла, лжи и безобразия, – тогда только может он по правде быть осужден и по необходимости погибнуть» [Котрелев 2006].

С другой стороны, В. Соловьев в апокалиптическую драму вкладывает еще и идею панмонголизма, т. е. пророчество о возможном столкновении активизировавшегося Востока с европейским миром. В приложении к диалогу под названием «Повесть об Антихристе» говорится о том, как произошло объединение китайской мудрости с японской энергией, что стало психологической почвой для последнего противостояния Запад и Восток. Происходящая на Востоке пассионарная вспышка на фоне разъединения европейских государств, в которых люди думают лишь о своих личных и национальных интересах и потому оказываются

уязвимыми, слабыми и отразить натиск монголов, если этот натиск в будущем будет иметь место, неспособными, для Европы может оказаться губительной. Что же касается разъединения европейских народов, то оно произошло в результате ослабившего народы кризиса христианской веры. Именно это обстоятельство сделало возможной ситуацию, когда вместо Христа появился Антихрист. Он и был принят за настоящего Спасителя. Антихрист всегда приходит и оказывается способным обольщать массу, когда вера ослабевает. Масса же принимает Антихриста потому, что он обещает обеспечить вселенский мир и благоденствие, сытость и зрелища.

Что же касается Христа, то он все – таки существовал, несмотря на убежденность булгаковского героя Берлиоза, уверенного в обратном. Однако он был предшественником настоящего Спасителя, т. е. сверхчеловека, каким себя мыслил Антихрист. Однако нового Спасителя приняли не все, продолжая ждать настоящего Спасителя, т. е. Христа. Таким противником Антихриста оказался папа. Но папа, как и другие, не доверяющие Лжеспасителю, были Антихристом тайно умерщвлены. Тем не менее, Антихрист, в конце концов, терпит фиаско. Во время землетрясения Антихрист проваливается сквозь землю, а настоящий Христос сходит с небес. Но после царства Антихриста должно было бы быть, как следует из хилиастической традиции, провозглашено тысячелетнее царство. Однако рукопись, прилагаемая к философскому диалогу и самому автору – философу не принадлежащая, оказывается незаконченной, что символично. Ведь панмонголизм как одна из повторяющихся идей философа – это лишь предчувствие, пророчество, а не сбывающаяся реальность.

Но это означает, что вопрос об ожидающем человечество панмонголизме, остро ощущаемый философом, остается открытым. Следующие за историей восхождения, величия и падения Антихриста события лишь предсказываются. Но какими бы эти события не были, выдвижение в этом сочинении В. Соловьева на первый план фигуры Антихриста как носителя мирового зла о многом говорит и прежде всего говорит о том, что единение европейских народов перед грядущим столкновением с Востоком – это единственное условие выживания человечества. В сочинении В. Соловьева выдвижение сюжета с Антихристом на первый план воспринимается предупреждением. Основой же единения европейских народов является вера, а само их единение – условие сохранения на земле мира и ликвидации распространяющегося зла.

Вообще, сочинение В. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями» написано в традиционном философском жанре диалога, возникшем еще в античной философии. В нем принимают участие генерал, политик и священник. Каждый из них имеет свою точку зрения и может ее высказать, а также выслушать возражения. На первом плане у В. Соловьева, нередко выступающего в разных своих сочинениях не только философом, но и публицистом, явно не архетипический древний сюжет, воспроизводящий Апокалипсис, но совершенно реальный, взятый, согласно терминологии другого философа С. Булгакова, из эмпирической истории, а именно, связанный с панмонголизмом. Правда, хотя этот самый панмонголизм и является реальной проблемой в связи с пробуждением ислама и вообще Азии, но все же в обществе конца XIX века далеко не все это ощущали. Так что в данном случае следует иметь в виду, что со стороны выдающегося философа здесь имеет место нечто вроде пророчества в духе апостола Иоанна.

Данный факт соотнесенности древнего апокалиптического сюжета с высказанным философом возможным новым столкновением Европы и Азии придает апокалиптической теме совершенно новое и актуальное звучание. Возможная, но, как вычитывается из сочинения В. Соловьева, и уже реальная мировая катастрофа надуманной явно не выглядит. Она реальна для эмпирической и современной истории. Но поскольку спровоцированная панмонголизмом катастрофа



все же еще не наступила, а лишь мыслителю – пророку и тайновидцу приоткрылась, как она некогда приоткрывалась апостолу Иоанну, то что же ей предшествует? И тут, конечно, вступает в силу апокалиптический сюжет, т. е. катастрофа, правда, в несколько ином представлении. Это не явление Христа и наступление страшного суда, после которого на земле останутся лишь избранные, а явление Антихриста, подающего себя Христом и соблазняющего не только простых смертных, но даже и избранных. Так начинается всемирно – объединяющая власть Антихриста, когда отношения между добром и злом изменяются, и зло в сознании людей предстает добром. Среди участников диалога в сочинении В. Соловьева оказываются и те, которые считают толкование истории с участием Антихриста бредом. Один из таких участников – анонимная фигура, обозначенная философом как «князь». Он возмущается некоторыми высказываниями, звучащими в ходе диалога, как возмутился у Булгакова Воланд, услышав от Берлиоза о том, что Христос вообще не существовал. Князь даже покидает дискуссию, но потом снова возвращается. Уж не имеется ли у философа здесь под видом этого самого «князя» опять же Антихрист, который, как это и у Булгакова, присутствует при самых разных событиях и эпохах мировой истории, когда бы и где бы они не происходили. Дальнейшее обсуждение темы возможной катастрофы в диалоге показывает, что катастрофа – это признание обмана за истину, т. е. вера в ложного Христа – Антихриста даже со стороны христиан. Это ведь не просто разочарование в вере, а приятие занявшего место добра зла.

---

Аверинцев С. 2007. *Духовные слова*. – М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт. 2007. – 232 с.

Афонасин Е. 2008. *Гнозис. Фрагменты и свидетельства*. – СПб.: Издательство С-Петербургского университета. – 318 с.

Библия. б/г. *Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические*. – Family Radio Oakland California. 94621. U.S.A. Отпечатано в СССР.

Булгаков А. 1903. Современное франкмасонство в его отношении к церкви и государству. – *Труды Киевской духовной академии*. Киев. – 448 с.

Булгаков М. 1989. *Собрание сочинений в 5 т.* Т. 1. – М.: Художественная литература. – 623 с.

Булгаков М. 2024. *Мастер и Маргарита*. – М.: Эксмо. – 480 с.

Булгаков С. 1948. *Апокалипсис Иоанна. Опыт догматического истолкования*. – Париж: Умса-Press. – 353 с.

Булгаков С. 1993. Апокалиптика и социализм. – Булгаков С. *Собрание сочинений в 2-х т.* Т. 2. Избранные статьи. – М.: Наука. – 752 с.

Булгаков С. 1997. Карл Маркс как религиозный тип. – Булгаков С. *Два града. Исследования о природе общественных идеалов*. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института. – 589 с.

Бэлза И. 1978. Генеалогия Мастера и Маргариты. – *Контекст: литературно-теоретические исследования*. – М.: Наука. – 248 с.

Вернан Ж.-П. 1988. *Происхождение древнегреческой мысли*. – М.: Прогресс. – 224 с.

Гайденок П. 2005. Гностические мотивы в учениях Ф. Шеллинга и Вл. Соловьева. – *Vittorio. Международный научный сборник, посвященный 75-летию Витторио Страды*. – М.: Три квадрата. – 760 с.

Гете И.В. 1985. *Избранные произведения в 2-х т.* Т. 2. – М.: Издательство «Правда». – 704 с.

Дрогалина Ж., Дьячков А. 2015. В.В. Налимов и гностицизм. – *Россия и гнозис: Труды Международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в российской культуре. В 2-х т. Т. 1.* – СПб.: Издательство РХГА. – 407 с.

Карсавин Л. 1994. Глубины сатанинские (Офиты и Василиды). – Карсавин Л. *Малые сочинения.* – СПб.: Алетейя. – 536 с.

Козырев А. 2007. *Соловьев и гностики.* – М.: Издатель Савин С.А. – 544 с.

Котрелев Н. 2006. Эсхатология у Владимира Соловьева (К истории «Трех разговоров»). – *Эсхатологический сборник.* – СПб.: Алетейя. – 557 с.

Латынина Ю. 2019. *Христос с тысячью лиц. Историческое исследование.* – М.: Эксмо. – 576 с.

Леонтьев К. 1882. *Наши новые христиане: Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой.* – М.: Издательство Е.И. Погодиной. – 68 с.

Розанов В. 1990. Апокалипсис нашего времени. – Розанов В. *Уединенное.* – М.: Политиздат. – 543 с.

Салынский Д. 2009. *Киногерменевтика Тарковского.* – М.: Продюсерский центр «Квадрига». – 576 с.

Сафронов М. 2024. Сатана там правит бал? Опыт интерпретации романа «Мастер и Маргарита». – *Историческая экспертиза.* – № 1.

Синявский А. 2003. *Литературный процесс в России.* – М.: РГГУ.

Слободнюк С. 1994. *Русская литература начала XX века и традиции древнего гностицизма.* – СПб., Магнитогорск.

Слободнюк С. 1996. *Дьяволы «серебряного века».* – СПб.

Слободнюк С. 1998. «Идущие путями зла...». *Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг.* – СПб.: Издательство «Алетейя».

Соловьев В. 1988. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями. – Соловьев В. *Сочинения. В 2-х т. Т. 2.* – М.: Мысль. – 824 с.

Тарковский А. 1989. Слово об Апокалипсисе. – *Искусство кино.* – № 2.

Тарковский А. 2008. *Мартиролог. Дневники. 1970–1986.* – Международный институт имени Андрея Тарковского. – Италия. Tibergraph.

Топоров В. 1993. Московские люди XVII века (К злобе дня). – *Philologia slavica. К 70-летию академика Н.И. Толстого.* – М.: Наука.

Чудакова М. 1988. *Жизнеописание Михаила Булгакова.* – М.: Книга. – 496 с.

Хренов Н. 2023а. Философия и искусство. Тарковский как основатель новой дискурсивности. – *Научно-практическое сетевое издание «Индустрия впечатлений. Технологии социокультурных исследований».* – № 4. – С. 49–88. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (г. Великий Новгород).

Хренов Н. 2023б. Статус языка и знака в культуре XX века: кино как продолжение лингвистического поворота или выхода его пределы. – *Визуальный и словесный текст в киноархиве. Материалы научно-исследовательского семинара 13–14 марта 2023 года. Госфильмофонд России. Государственный институт искусствознания.* – М. – 164 с.

Хренов Н. 2024. Русская культура рубежа XIX–XX веков: гностический «ренессанс» в контексте символизма. – *Культура культуры. Научное рецензируемое электронное издание Научно-образовательного культурологического общества и научной ассоциации исследователей культуры.* – № 2.

Шеллинг Ф. 2020. *Философия откровения.* – СПб.: Издательство «Умозрение». – 888 с.

Эткинд А. 1998. *Хлыст. Секты. Литература и революция.* – М.: Новое литературное обозрение. – 688 с.