

Мирослав Микулашек

"Daß Mythen verschwinden, ist eine hinlänglich bekannte Tatsache," написал когда-то немецкий врач и ученый К. Абрагам, аргументируя тем, что приходят времена, когда народ забывает свои мифы, "denn bei jedem Volke bricht eine Zeit an, da es sich der Traditionen entledigt, da an die Stelle der alten Phantasiengebilde eine nüchterne Denkweise tritt". Миф, однако, это не явление только "aus dem infantilen Seelenleben des Volkes", а следствие глубинных силовых линий мировой эволюции. В трагической игре мира оказываются высшие силы, которые определяют как его основной исторический ритм, переходы от хаоса к порядку, так и облик его искусства, рефлектирующего его нравственную и духовную субстанцию. "Solange diese Kräfte, intellektuelle und moralische, ethische und künstlerische, in voller Stärke stehen, bleibt der Mythos gezähmt und unterworfen. Aber wenn sie einmal ihre Stärke zu verlieren beginnen, ist das Chaos wiedergekommen. Dann beginnt mythisches Denken sich von neuem zu erheben und das ganze kulturelle und soziale Leben des Menschen zu durchdringen" (Е. Cassirer²). Переходы од одного состояния вещей и явлений к другому имеют свое начало всегда в изменениях и экзистенциальном давлении мира. Глубинные внутренние силы периода "кали-юги", катастрофического "века тьмы", наступающего уже в начале XX в. как предвестие великого распада (maharalaya) мирового процесса, совершающегося в конце тысячного цикла, мысль Э. Кассирера подтвердили. Время

"кали-юги" возродило миф как древний генос, в особенности миф гностический, который считает Хаос, "зло и дисгармонию" движущей силой истории, а ключом к ним - трагическое. Голгофа человечества "загубленного" XX в. сделала зримой концепцию гностицизма³, приходящего с идеей тайного, спасительного познания: гностическая космология исходила из антиномии двух космических принципов добра и зла, дуализма духа и материи, контраста мира зримого, материального и потаенного, духовного, пневматического, божественного, и вливалась в сотериологию, ведущую человечество к духовному прозрению, к познанию правды. Именно "гнозис" искал ответ на извечные общечеловеческие вопросы - "кто ты и как был или как будешь", "ради чего существуешь, ты, и все мироздание": "чем мы были и чем стали, где были и куда брошены, куда идем и откуда явится искупление, что есть рождение и что - возрождение" (*Excerpta ex Theodoto*, см. Климент Александрийский⁴). В своем последнем смысле гнозис - антропология, ибо человек стоит в центре внимания гностиков (G. Quispell). Гнозис приносил глубинную контемплацию как возможность "бегства" человека "из тюрьмы объективного мира" к "метафизической эссенции человечности", в высшую сферу абсолютного бытия. Данная телеологическая интенция самой истории и интерпретации экзистенциальных вопросов бытия нашла выражение в литературе первой трети XX в. Важную роль контемплативной рефлексии в ней играл "роман-миф", который, продолжив античную, средневековую и нововековую мифическую традицию (Апулей, Вольфрам фон Эшенбах, Кретьен де Труа, Э.Т.А. Гофман, Г. Мейринк, Ф. Кафка и др.) претерпел трансформацию в особенности в прозе А. Белого Петербург, Г. Хессе Степной волк, В. Набокова Приглашение на казнь и М. Булгакова Мастер и Маргарита. Данный

энигматический пучок произведений со скрытым духовным и художественным родством отражал экзистенциальный феномен аналогичной ситуации - наступающей варварской эпохи. Он явился выражением особой пульсации литературной эволюции, того пути "проб и ошибок", который приводит в движение подспудные слои "бессознательного", из которого вырываются артефакты, оказывающиеся не только осью эволюционной варибельности, но и антиципацией, средоточием нового эволюционного цикла литературного искусства.

По мнению некоторых философов, свидетель эмпирической правды не в состоянии войти под поверхность жизненных явлений, регистрирует лишь голые факты (Л. Шестов). С. Tresmontant считал, что "смысловая конкретность неспособна нести послание, сообщать. Для этого нужно сконструировать фикцию"⁵. Сконструированной фикцией, способной созерцания реального бытия и универсума и преодоления трехмерного Евклидова мира, является в особенности роман-миф. Мир романов Белого, Хессе, Набокова и Булгакова представляет магическую фикцию, субстанцию которой образует универсализованная поэтическая метафора (радикальное средство "изоляции от мира", как о ней писал Х. Ортега-и-Гассет), метафорическая аббревиатура мира и человеческой судьбы, сакрального и профанного бытия, которая приобрела облик *speculum mundi* как выражение *Weltanschauung*. Романы-мифы вышеприведенных авторов явились актом реинтерпретации мифа, к которой прибегали символисты, включения его архаики, *resp.* его мифологем в объяснение "исторического существования" человечества как составной части циклического и бесконечного космического времени (не случайно А.Ф. Лосев назвал мифологию "иконографией бесконечности"⁶). Давление

истории вполне закономерно способствовало в начале XX в. реабилитации циклических концепций в толковании феномена периодичности событий "второго космоса".

Одним из авторов, добывающихся в русле символизма гностической космологии, глубинного познания скрытых действий мира и положения человека в нем, был А. Белый, "блудная душа" XX в. Его роман-миф Петербург (1913 - 16), который возник на рубеже двух эпох, оказался в продолжении "фантастического реализма" Ф.М. Достоевского прологом исканий новых форм романовой наррации, параллельной модернистским поискам М. Пруста и Дж. Джойса. Белый своеобразно переплавил в нем интеллектуальные импульсы антропософии Р. Штейнера и гностицизма (не случайно фигурирует в тексте сочинение Григория Нисского История гностицизма): история "революционера-когенианца" Николая Аполлоновича Аблеухова, рефлектирующая разрыв сознания человека, постигнутого "бесовством", злом, оказавшегося в духовном тупике (хотя он кровно связан с "бюрократией", принял задание совершить покушение на своего отца, сенатора Аполлона Аполлоновича), является сложной "мозговой игрой", рефлектирующей трагические противоречия наступающей эпохи "бурь и тревог". "Трудно определить, - писал Н. Бердяев в своем рассуждении о романе, - где кончается отец и где начинается сын. Эти враги, представляющие начала противоположные - бюрократии и революции, смешиваются в каком-то некристаллизованном, неоформленном целом".⁸ Бердяев считает, что в данном моменте, сходстве, фантазмагорическом смещении и нарушении границ, нашла выражение парадоксальная действительность, что русская революция - "плоть от плоти и кровь от крови бюрократии". По мнению философа "призрачность бюрократии порождает и призрачную революцию", "централизм

революционного комитета такое же эфемерное бытие, как и централизм бюрократического учреждения".⁹ Белый буквально профетически почувствовал в трагической связи "бюрократии и революции", содержащей "семя разложения и смерти", космическую безмерность, ритм "космических вихрей", несущих происходящее неудержимо к катастрофе. Отсюда феномен "метаморфоз" Николая Аполлоновича, гностическое расщепление его "собственного бытия", т.е. отделение во сне (= плодородная почва фантазии) его души от тела (глава Страшный суд) и ее далекий "астральный путь"; отсюда и "бегство" сенатора "в главу", его "второе пространство", в "коридор", возникающий "бесконечным продолжением самой головы" ("по ней, путешествуя, бродит он"¹⁰) и ведущий в "бездну". Как отметил К. Леви-Стросс, "в мифе все может случиться"¹¹, его синкретизм дает возможность вольного сочетания профанного с сакральным, с "чудом". М. Элиаде считал, что "единственный реальный контакт современного человека с космически священным осуществляется через бессознательное: в снах, в воображении, в созданиях воображения - стихах, играх, спектаклях и т.д."¹² "Мозговой игрой", освобождающей галлюцинационную, онирическую струю "потока сознания" с целью почти планетарных ассоциаций и являющей эфемерность бытия, Белый создал "астральный мир", "промежуточный мир между духом а материей", где "один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план - в астральный план, мозговой процесс - в бытийственный процесс",¹³ где теряются грани и четкие контуры явлений, где "в мозг въедаются яростно звезды созвездий". Т. е. Белый не фиксирует эмпирическое бытие своего антигероя, который играет в революционера, а стремится исследовать "нить его бытия", хаотического существования,

вскрыть бытийственно-духовную прасубстанцию его метаморфоз. Средоточием морфологически-семантического плетения романа являются "космические перевоплощения" протагонистов, выявляющиеся в их "бредовом сновиденье", в которых отражаются не только мистические теоремы штейнеровской антропософской доктрины ("эфирное тело", "эфирные ощущения", чередования "сна и бодрствования" и т. д.), но и гностического мифа: в рефлексии "души, с себя сбросившей тело", мира как "потока тьмы", в котором царит "пустота", продолжающаяся "в века", в рефлексии объективно существующего диссонанса - рокового зла, демонического зла русской революции ("та же все бесовщина, то же все одержание страшною силой"¹⁴), порожденного злом старой России, в котором роковую роль сыграла "монгольская стихия" ("Монгольское начало правит Россией"). Именно с ней связан в романе восточный миф о "вечном возвращении", вечном "перевоплощении души" (метемпсихоз) и ее "миссии разрушителя", врученной ей еще "до рождения"¹⁵: оба Аблеуховы - "монгольского рода", "туранцы" (прародитель сенатора - мирза Аблай, после поступления на русскую службу Аб-лай-Ухов = Аблеухов), проходят историей в инкарнациях-метаморфозах "зла" - Николай Аполлонович, когда-то "мандарин Срединной империи", затем "тамерланов всадник", воплотившийся "в кровь и плоть русского дворянина и "нынче" в облике "террориста" все с тем же посланием - "резать" людей, расматывать "все устои" (" ... и как некогда он перерезал там тысячи, так он нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был - Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся; сатурново царство вернулось... и вот все погибло"¹⁶). Белого профетическое предсказание будущего, когда "придут а настанут кровавые дни"

и "вместо нового строя" возникнет аморфная человеческая масса, "циркуляция граждан Проспекта - равномерная, прямолинейная"¹⁷, является катастрофическим видением провала России и мира в "царство Сатурна", в бездну. Сатурн здесь - "символ всемогущего бога времени, пожирающего своих детей - незаметных и ничтожных жителей Земли".¹⁸ Петербург А. Белого, роман с рудиментами гностического мифа и структурой орфического "потока сознания", является, следовательно, не только выражением "дезиллюзии после проигранной революции 1905 г."¹⁹, а представляет мучительное, темное предчувствие варварства и хаоса, порожденного призраком "монгольской стихии"; одновременно оказывается и своеобразным паренезом, предостережением человечества перед "революцией без всякого Духа"²⁰, перед апокалипсическим "распылением" человеческой души и распадением космической гармонии.

Роман, задуманный как "мистерия человеческих кризисов",²¹ стал, т. обр., ключом к эпохе "бурь и тревог", "мистерией Духа"; "мозговая игра" с соприкосновениями "мироздания" и рой метафор гностического мифа, вотканных в семантическую ткань произведения, родили своеобразный "астральный роман"²²: основу его мифической структуры образует онирический мир с имажинарным временем, галлюцинационными прорывами реальности в ирреальность, с переходами "физического плана в астральный". "Астральный" роман А. Белого был провиденциальным подходом к самому порогу космического сознания и в данном отношении явился началом пути к "мистическому реализму", который Н. Бердяев понимал как трансформацию символизма в глубинную интенцию русской и мировой культуры.

Данную интенцию прокладывал в 20-е гг. в своей прозе и немецкий писатель Г. Хессе (1877 - 1962). Также как и А. Белый

и Г. Хессе искал нарративную форму к воплощению трагической участи творческого духа в хаотическом мире, рождающем феномен отчуждения, одиночества и искорененности. Он нашел ее на путях романа-мифа и гностической контемплиации, проникающей к тайне человеческой души (не случайно в одном письме 1926 г. он отмечает: "Я не пишу литературу, а исповедь"). Уже в новеллах Демиан (1919), Последнее лето Клингсора (1920) Нарцисс и Гольдмунд (1930) Г. Хессе мифизировал жизнь, моделировал сверхвременную мифологему архаического гностического Seelewanderung: "путем в глубь души", к миру Моцарта, т.е. к миру духовной гармонии и порядка, являются поиски "бездомным" художником Клингсором самого себя в разваливающейся, обманчивой реальности (Последнее лето Клингсора); "путешествием" человеческой души за зовом и тайной "вечной женщины" - Матери-Прародительницы-Евы, в которой заключены основные противоречия мира - "рождение и смерть, доброта и жестокость, жизнь и гибель"²³ - является скитание "бездомного" художника Гольдмунда (Нарцисс и Гольдмунд). Семантика и мифопоэтическая морфология романа Нарцисс и Гольдмунд свидетельствует о том, что это произведение с эзотерической оболочкой, роман герметический. Свидетельствует об этом уже сам его нарративный дуализм, сопоставляющий две обнаженные души - холодный логос, свойственный аскетическому монаху-ученому Нарциссу, и творческую, эротическую стихию, воплощенную в художнике Гольдмунде. Именно поэтически остренная жизненная история Гольдмунда, его Seelewanderung, воспринятое как романтическое Liebesdichtung, образующее доминантную ось романа, обнаруживает духовное родство с герметическим принципом, гармонически соединяющим вечный эрос, душевное и духовное начало. Сердцевину романа образует несомненно

"Hermeswelt", т.е. "Wegewelt", "Weiterschweben zwischen Leben und Tod". Бог Hermes, как известно, был "Wegegott", qui animas ducere et reducere solet, Seelenführer, всех странствующих, всех, кто находится на пути "vom Diesseits ins Jenseits"²⁴.

По мнению Г. Хессе, "все противоречия - обман": "... смерть и жизнь - обман, добро и зло - обман"; обман снимает только "свобода воли", именуемая "магией". "Магия отрицает наихудший обман, называющийся время". Отсюда исходит тяготение Хессе к магическому образу мира - к магии слов романа-мифа (названного К. Леви-Строссом "машиной для уничтожения времени"²⁵), из которой снует онирический образ человеческого бытия. Магическую картину жизни передает медевр Г. Хессе 20-х гг. Степной волк (1926), в котором автор пытался найти ответ на тревожные вопросы: "... где искупление? Где покой? Где мир?" История духовного отчуждения, искоренения талантливого писателя Г. Хеллера, знатока Моцарта и Гете, неукротимого "степного волка", который заблудил "в чужой и непонятный мир", вырастает до магических полос гностического мифа: его жизнь в страдании и одиночестве во время хаоса является "путешествием души" за "божьим следом", "светящейся стопой вечности" ("Ах, как трудно найти тот божий след в жизни, которую мы ведем"²⁶), поисками "вечного дома" в "царстве вне времени" - в вечности ("Там встретишь своего Гете, своего Новалиса и Моцарта ..."²⁷). Все эти мыслительные слои, которые позже в столь удивительной афините встречаются в Мастере и Маргарите М. Булгакова, обнаруживают печать гностицизма; в них "степной волк" добирается до познания, что "каждое рождение означает выпадение из космоса" и его смыслом и целью является "возвращение в космос", обретение "покоя": "Дом - там, откуда мы пришли", - говорит Плотин, и в гностических

текстах нередко встречается мысль, что душа, отлученная от родной области "света", осуждена к скитаниям во вселенной и к мечте о возвращении (Ginza). Печать гностицизма обнаруживают и медитации Геллера о том, что много людей и художников "имеют две души, два существа, в которых созидает бог и дьявол", и о том, что "никакое, даже самое ничтожное я не является единством, а малым звездным небом, хаосом форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей"²⁸.

Магический слой, связанный с гностической мифологемой - Seelewanderung, кульминирует в Степном волке в образе "Магического театра" ("вход только для с-ума-смед-ших"), где "магия" снимает обман времени и создает мир сновидений. Как будто здесь образно воплотилось кантовское понимание бытия как трансцендентальной иллюзии. "Магический театр" представляет для протагониста "бесконечное чистилище" (purgatorium), место, где он теряет иллюзию, что мог бы найти узы, связывающие его с миром, ибо он осужден к наказанию "вечной жизнью" - в одиночестве, скорби и страдании. Степной волк - фантазмагорическая фикция, "образная игра мира"²⁹, какой-то "лабиринт мира и человеческой души", уподобление всей жизни, отражающее "борьбу между идеей и явлением, между вечностью и временем, между божественным и человеческим".

В романе А. Белого Петербург преобладала по существу лишь одна сфера творческого акта - логос, холодная "мозговая игра", включенная в раскрытие смысла истории. Сюжеты романов и новелл Г. Хессе, сочетающие логос с духовностью, озаренной чуткой восприимчивостью сердца, имеют печать герметической наррации. Имагинативная философская контемпляция Хессе с пучком гностических рефлексий и онирических видений явилась выражением

одухотворения литературного процесса, преодоления - на путях романтизма - самодовлеющего эстетизма и псевдоавангардного новаторства; его "астральный", "герметический" роман-миф прокладывает дорогу искусству теургически-духовного типа, связывающего в артефакте красоты "знание и жизнедеяние".

В 30-е гг., в суровую эпоху "цезаризма" и "социализма" (О. Шпенглер, Закат Европы), были созданы два духовно родственных романа - Приглашение на казнь (1936) В. Набокова и Мастер и Маргарита (1928-40) М. Булгакова. Оба были выражением борьбы их создателей с феноменом дегуманизации варварского периода мировой истории, времени "без надежды", как назвал В. Набоков 30-е годы. Один писатель - в эмиграции внешней, другой - во внутренней, тем не менее оба аналогично и в одно время изображали в своих романах-мифах мытарства творческого духа, живущего в духовном рабстве тоталитарной системы.

В романе Приглашение на казнь, окутанном эзотерической тайной гностического мифа, Набоков обнажает роковой абсурд и экзистенциальные парадоксы отношений свободолюбивого индивида и тоталитарной власти. Композиционным костяком произведения, особой "монодрамы" в облике "цепи арабесок" (В. Ходасевич), является "поток сознания", в котором разворачивается - в плоскости сна - история духовных мытарств человека, осужденного к смерти и ожидающего в тюрьме свою казнь. Данная история представляет собой сложный "шифр бытия": Цинциннат Ц. "провинился" тем, что имеет "опасный дар духовности" - в своем поведении он "непроницаем", т.е. он говорит то, что думает, называет вещи своими именами. Для окружающего мира "прозрачных существ", превратившихся во "взрослых истуканов", его парадоксальная "аномалия" неприемлема, поэтому он оказывается

выброшенным из бытия, т. е. заключен в тюрьму и приговорен к смерти.

Набоков искал для своей романовой наррации акронную метафизическую формулу мира, он нашел ее в гностическом мифе, образующем структурный костяк и семантическую ткань произведения: тюрьма ("материализованная метафора ... страха"³⁰), в которую попал Ц., - "тюрьма души", в понимании гностиков, которая ищет из нее выход. Одновременно тюрьма и окружающий Ц. мир - это только иллюзорный, "мнимый мир мнимых вещей". Все в нем приобрело ирреальные, призрачные размеры и очертания, все вокруг Ц. - трансцендентальная иллюзия, обман, мираж (как он говорит, тридцать лет он прожил "среди привидений"): его жена Марфинька - существо, живущее лишь плотью, "маленькая душа", "кукла", лишенная чувства (и ее слезы - фальшивые, "просто капля комнатной воды"), его мать, Цецилия Ц., также лишь "пародия на мать". И тюремщики Цинцинната - "призраки, оборотни", которые играют с ним жестокие, унижительные "игры" ("игра" на "освобождение" Ц. из крепости, т. е. создание туннеля, который вел не на свободу, а вновь в лабиринт тюрьмы, оказались лишь улочкой безнадежности; мучители, в стремлении душевно подавить, сломить Цинцинната, настаивают цинически на его "братании" с "палачом", "м'сье П.", играющим в тюрьме провокаторскую, фальшивую роль "арестанта"). Фальшивые, пустые, ничтожные люди, одни "пародии на людей", приговаривают к смерти иных - людей с "божьей искрой" в душе. Это извращенный, абсурдный закон жизни, плод демонического зла, устремленного к отрицанию индивидуальности и водворению феномена "стадности". И здесь, в резком контрасте пневматического (Цинциннат Ц.) и гилического (тюремщики и родственники Цинцинната), добра и зла, дает о себе

знать концепция гностицизма. Наряду с тем и онирические состояния Ц. ("в моих снах мир оживал"), в которых его душа отрывается от тела и отправляется в далекий путь за стены крепости, являются реализацией "гностической метафоры"³¹ (т. е. выход души из "оков времени": "Снял, как парик голову, снял ключицы, ремни, снял грудную клетку ..." ³²), которая поднимает роман по следам Белого и Хессе в высоты "астральные". Не только уход Ц. из иллюзорной реальности, но в особенности исход его истории, его конечное "познание" выказывает родословную гностического мифа: только в "межевой ситуации", с головой на дубовой плахе, на рубеже между бытием и небытием, наступает у Ц. пробуждение, "прозрение" ("... подумал: зачем я тут? отчего так лежу?"³³) и дается финальное гностическое откровение - о тайне связи жизни и смерти, явившейся лишь "каденцией к игре жизни" (Г. Хессе) и в гнозисе "пробуждением" к новой жизни ("... следует только радоваться пробуждению"): осознанием ничтожности палачей и самоосознанием своей пневматической сущности - существа с "божьей искрой" (с "theionté") в душе (генетическая линия у Ц. ведет из "царства божия"³⁴) - "бессмертный гностик" Ц. освобождается от обмана мира зла и лжи. Преодолением страха перед "ужасом смерти" ("Я только одно чувствую - страх, страх, постыдный ...") он духовно выпрямляется (по Л. Шестову "в мифе выпрямляется задавленный дух"³⁵) и "уходом из времени" в "вечность" обретает спасение: "спустился с помоста эшафота и направился там, в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа подобные ему"³⁶, такие же пневматики, как он. Тайна конклюзии романа сохранена. Впрочем, тайна - это то, как писал Г. Хессе, что является обним для сна и суверенного художественного произведения.

Гностические поиски выхода из псевдореальности, из царства зла, пути к спасению, заключающемуся в реинтеграции, возвращении души к абсолютному бытию, накладывают на роман Набокова печать сверхвременного философского дискурса. Скорее, чем *Dichtung*, в наррации Набокова тем не менее преобладает логос, интеллект, идейная конструкция, холодная "мозговая игра" в стиле Белого, в которой доминируют "логические операции" (согласно Леви-Строссу, мифология – удобное поле для бессознательных "логических операций"³⁷). Из набоковского поэтологического "кроссворда", протканного гностическими метафорами, веет трансцендентальная, "метафизическая печаль" трагического мифа. Однако в этом словесном лабиринте все же просвечивает убеждение, что единственная реальность в мире – "искусство", способное преодолеть его абсурдности и разрешить противоречия человеческого бытия. Эстетический аристократизм Набокова оказывается здесь вопреки своей исключительности путем к суверенному, абсолютному искусству, являющемуся мифом трансцендентности.

Родовую печать "астрального" романа с теургической интенцией обнаруживает и роман-миф М. Булгакова Мастер и Маргарита. Он родился из экзистенциальной распри писателя, лишенного иллюзий о мире, с духовной инверсией тоталитарной власти, производящей человеческие трагедии и демоническое зло; одновременно роман перемагивал свое время, ибо касался эзотерических явлений, встречающихся между небом и землей. Роман приносил – также как Белого Петербург и Приглашение на казнь Набокова – "весть" о бытии, "бедствиях века", странствовании творческого духа и о поисках возможности выхода из тупиков бытия. "Нужно расколдовать Россию. Вот главная задача", – писал Н.Бердяев в книге Новое средневековье³⁸. Может быть, именно роман-миф стал

формой, ломавшей иллюзии, которые ввергли русский народ в "магический круг" зла.

Если в романовой фикции Белого и Набокова преобладал скорее Logos чем Dichtung, для булгаковской "гофманианы" Мастер и Маргарита характерен их сплав, поэтически одухотворенная "мозговая игра", что ли "мудрое сердце". Ее простор – так же как и у Белого и Набокова – онирический. Это также мир сновиденья, который был всегда сферой романтиков (уже в пьесе Бег блеснуло признание: " ... временами мне начинает казаться, что я вижу сон ..."³⁹), явившейся зоной свободно переплетаемых действий, размышлений и эмоциональных переживаний. И мир булгаковского мифа – мир, созданный фантазией, мир с "тайной", в который человек нередко погружается, чтобы разрешить сверхчеловеческие противоречия своего земного бытия.

Так же, как и В. Набоков, и М. Булгаков сделал осью своей романовой фантазмагии искусно зашифрованную "тайну": история духовной голгофы творческого человека (Мастера) в лабиринте отчужденного мира (так же, как Цинциннат Набокова, и он исключен из жизни – попадает в сумасшедший дом (= "заточение искр" души) из-за своего романа-евангелия о Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате) и его пути к спасению – является также путешествием человеческой души (Seelewanderung), т. е. гностической мифологемой. Сущность человека в эволюции жизни – "быть на переходе и глубоко неуравновешенным". Именно время пасхи есть время перехода ("Переход = перевод древнееврейского ПЕСАХ, пасха"⁴⁰). Человек – "существо пасхальное", т. е. "существо перехода" из порядка естественного в сверхъестественный. Не случайно, следовательно, М. Булгаков помещает действие романа в это магическое время. Своим произведением, несущим мудрость веков, Мастер переходит из "порядка

естественного" в "сверхъестественный", в сферу сакральную, связанную с "божественным существом" - Иешу Га-Ноцри, и в сферу иррациональной силы, связанной с таинственным образом "мага" Воланда, который является ключевым протагонистом и сюжетным интегратором произведения. Воланд не является олицетворением "божества зла" (в гностической терминологии), это не древнеиранский Ahimān, т. е. эманация отрицательного принципа; это даже не традиционный "дьявол", нарушающий добро в строе мира, как интерпретируется данный образ до сих пор значительной частью литературоведения: наоборот, Воланд, как центральный актант произведения зло обнажает и наказывает, исправляет мир и человеческие отношения. Это актант-обсерватор давних действий, скептик, "утомленный философ" и судья, свидетель космического странствования человека; он приходит в Москву испытывать, изучать людей, сохранился ли в них в условиях охлократии и материального мира духовный принцип - совесть, сострадание, милосердие - или нет. В романе Воланд имеет, однако, еще более высокое положение; он космическая сила, божественное существо (см. иконографическую эмблему - портсигар с "бриллиантовым треугольником", сакральным символом божьего "всевидающего ока"); одновременно Воланд - "мировая энергия, свойственная материи", гностический Demiurg, создатель универсума, fabricator mundi, подчиненный Божеству, Спасителю (именно Hebdomas, простор "семи планет", является его царством); но он и медиатор между землей и небом, наивысшим божеством, Иешу Га-Ноцри и земным миром, являющимся его сферой, простором в его владении. Именно Воланд разрешил по просьбе Иешу Га-Ноцри (который прочитал roman-passion Мастера) земную участь Мастера, удел "отрубленной ветви" и дал ему возможность обрести познание (gnosis) тайны вселенной, скрытых связей универсума

и добиться самопознания (согласно гностикам - "кто узнал самого себя", уже обрел знание "о глубине всего" [Наг-Хаммади] и "тот, кто надел самого себя, - мир недостоин его"⁴¹ [Thomas- evangelium]) и наступить путь к спасению. Только "бегством" из истории (т.е. из хаоса), уходом из "ложной экзистенции" в данном мире и проникновением через метаморфозу мистической смерти (трансформацией телесности) в пневматическую субстанцию, в иную форму духовного бытия и посвящением в "тайну" космоса дается измученному Мастеру и его Маргарите ("той, которая любила его и страдала из-за него") искупление, т. е. обретение "вечного дома" в "пятом размере простора" - размере "вечности". Именно в этом размере высшего порядка, космических сфер, ждет Мастера желанный "вечный дом", там, наконец, он находит свой заветный "вечный приют" и свободу, оставив за собой "муку и поношение сердца", как писали гностики. Лишь из беспокойства, страдания, т. обр., рождается возвращение к "покою". Обретение небесного "места покоя", "вечного дома", "пристани покоя", "места центра", т. е. anapsysis'a, места счастья и "вечного мира", является частью гностической эсхатологии, валентинианского Seelenmythus, "вознесения" души как большой мечты, божьего дара человеку. Именно гностицизм с его идеей пути к спасению, высшего посвящения в тайну духовной сущности, духовного прозрения, ведущего к познанию истины, с идеей бегства страдающего духа из отчужденного мира и достижения места, где царит "покой", дал Булгакову возможность осмыслить трагическую судьбу индивида в обезчеловеченном мире оклократии и странствование человеческой души в космическом просторе. Только дистанцией от зла, уходом из его сферы можно избавиться от духовных мук в псевдомире и достичь спасения.

Булгаковское решение судьбы Мастера, следовательно, вполне созвучно с гнозисом, с гностической концепцией спасения: в периоды усиленного давления власти и исторических потрясений, в особенности в периоды перехода от "республики к монархии"⁴² (сегодня можно сказать от "демократии к охлократии"), в среде бесправных масс усиливались настроения неприятия действительности, отказа, отречения, отлучения "от сего мира"⁴³. Гностическое спасение, отражающее эти настроения, следовательно, не представляло борьбу и победу над злом, улучшение внешнего мира, а "бегство из времени", "уход небесными сферами из испорченного мира"⁴⁴ и обретение утраченной гармонии, слияние с "первоосновой бытия"⁴⁵, т. е. "возвращение к происхождению".⁴⁶

М. Булгакова привлекала к гнозису вероятно наряду с его либертинизмом, *contemplatio divinitas* и интенция к "мифическим проекциям личного опыта". По П. Рикеру парадигма мифа - "драматическая",⁴⁷ т. е. катарсис является его органической составной частью, драматической кульминацией, сердцевиной. Если в романе А. Белого Петербург эта категория по мнению Н. Бердяева отсутствовала⁴⁸, то булгаковский роман-миф катарсис содержит. Именно гностический миф с суммой его познаний и откровений стал для Булгакова, гностика, имеющего *intuitus mysticus*, актом автокатарсиса, духовного очищения в поисках мифического пути к бессмертию. То, что написал гораздо позднее чешский писатель Б. Грабал: "... несущим текстом и в тексте чувство личной вины"⁴⁹, может быть, сохраняет свою силу и в случае М. Булгакова, который подсознательно осознавал, что самоочищение способствует не только просветлению индивидуального сознания, а "очищению мирового духа".

Акт "очищения" связан с феноменом инициации, лежащей в глубинной основе булгаковского романа-мифа. Впрочем, М. Элиаде считал, что "мифы" "со своей герменевтикой имеют функцию инициационную"⁵⁰. Архаичный, гностический миф с его синкретизмом, интеграцией профанного с сакральным, приобрел в Мастере и Маргарите жанровую форму "романа-посвящения". Так же как и в "романе-посвящения", путь которого был отмечен произведениями Золотой осед (2 век н.э.) Апулея, Персеваль, или повесть о Граале (ок. 1180) Кретьена де Труа, Парцифаль (нач. 13 в.) Вольфрама фон Эшенбаха, Элексир дьявола (1815-16) Э.Т.А. Гофмана, и в Мастере и Маргарите М. Булгакова изображен путь человека вглубь времени и пространства, в иные миры, и в нем совершается "посвящение" в тайну бытия и космического порядка; и в нем кроется ряд морфологических черт и генотипов жанрового архетипа "романа-посвящения" - "божественное существо", "посвяtitель", "девственница", "адепт"⁵¹ - в Мастере и Маргарите - Иешуа Га-Ноцри, Воланд, Маргарита, Мастер, Иван Бездомный; "демон" Воланд находится в романе в гипостасе высшего существа - Демидурга; как уже отмечалось, он всемогущ, всеведущ ("бриллиантовый треугольник" со знаком "божьего ока"), справедлив, свидетель земного пути человечества, медиатор между духовным и земным миром. Мастер по отношению к Воланду - "адепт", который обретает "посвящение" и спасение у "сверхъестественных сил" вместе с Маргаритой; одновременно, он сам выступает в качестве "мистагога" по отношению к Ивану Бездомному (он завещает ему свое произведение: "Вы о нем продолжение напишите!"; при последней встрече он называет его: "мой ученик"⁵²). В "романе-посвящения" девственница связана с "мистагогом" и посредством ее передается "познание" адепту.

В романе Маргарита входит в связь с Воландом, через нее "посвящение" получает и Мастер. Кроме роли посредника она сама - в положении адепта, т. е. проходит через "посвящение" у Воланда ("великий бал у Сатаны") и даже сама пьет из черепа (Берлиоза), "чаши" "на золотой ноге", животворную "кровь" (мотив "Граала" - извечный атрибут "романа посвящения"). К характеристическим признакам, жанровым генотипам "романа-посвящения" принадлежит и "избранность" адепта, проходящего тремя ступенями "посвящения" - периодом испытаний и скитаний (душевная болезнь Мастера как "падение в темноту"), очищением ("очистительное купанье" Бездомного и Маргариты дополнено "очистительным огнем") и в третьем фазисе - символической, мистической смертью (Мастера и Маргариты и их внезапным воскрешением), дающей возможность "духовной" трансформации, проникновения в иную форму существования в "надреальном просторе" и обретения мудрости, *vidia* (Умереть - значит "быть посвящен" /Платон/). В мотивном построении романа имеются наряду с стабильными аксессуарами "романа-посвящения" и иные его атрибуты, играющие роль фенотипов жанрового организма - мотив "левитации" ("магический полет" Маргариты), обряд мистического *taurobolium* ("кровавой бани" Маргариты, омывавшей от всякой скверны и возрождающей к новой жизни), "желтые цветы", музыка, провидческие изречения, черный и красный цвет одежды и др. Но дело не в кропотливых розысках и энумерации атрибутов, гено- и фенотипов "романа-посвящения", а в раскрытии т. ск. инициационного изотопа, субстанции булгаковского романа-мифа, кроющейся в давней мечте о тотальном renovatio человеческой жизни. Архетипическая структура Мастера и Маргариты как "романа-посвящения" представляет мифический рефлекс земной бренности человеческого бытия, одновременно

и космологический миф, отражающий мечту человека о соприкосновениях с мирозданием.

"Мозговая игра", связывающая роман-миф М. Булгакова с артефактами А. Белого, Г. Хессе и В. Набокова, не является, т. обр., только самодовлеющей фабуляционной комбинаторикой, а семантическим сдвигом, интегрирующим синтагматику произведения, и в итоге концепцией мира, приносящей откровение ахронной истины. "Пятое евангелие" М. Булгакова, сердцевина его захватного "астрального романа", стало визионерным посланием автор-гностика миру, который отвернулся от духовности, одновременно и формой личного "прощания" писателя с миром.

Вышеприведенный пучок морфологически интенциональных романов-мифов Белого, Хессе, Набокова и Булгакова был составной частью процесса разветвления вечно движущегося литературного универсума, преодолевающего энтропию, угрожающую символизму мыслительным стереотипом. Их "магический кристалл", связанный с эманацией гностического мифа, содержит духовную димензию, которая нередко отсутствовала в экспериментах модернизма (кубизма, дадаизма, сюрреализма), преследующих "деструкцию художественной речи", "возвращение к Хаосу" и совершающих "редукцией художественной всеобъемлемости" на первичное состояние *materiae primae* разрушение "прочного художественного космоса" (М. Элиаде⁵³). Именно гностицизм с его еретическим отрицанием агрессивного стремления человека "делать историю" и владеть миром ориентировал восприимчивого создателя к мифической контемпляции, к глубинному познанию бытия, пути и места человека в мире. Не случайно J. Burckhardt назвал миф "одеянием этики"⁵⁴. Мифологема романов приведенных авторов, реализующие феномен инициации, архаические идеи "вечного возвра-

щения", "перевоплощения души", "путешествия души" (Seelewanderung) за "божественным следом" и решающие проблемы страха "одинок" борющегося индивида и его искорененности из общества, постигнутого злом, приносят тайное, духовное "прозрение" состояния мира и буквально провиденциальное откровение "божьей мудрости". Гностическое откровение эсхатологической тайны человеческого бытия заключается в том, что смерть - лишь "пробуждение" из "сна" в материальном мире, искупление души, путь к обретению небесного "места покоя", "вечного дома", т. е. возвращение души к богу-Омега и ее возрождение. Смысл мифа, в особенности гностического, его реинтеграции в литературе XX в., заключается именно в его способности разгадать "шифры небес", приносить откровение о путях человеческого бытия и его слиянии с космическими ритмами, с абсолютом.

Романы-мифы Белого, Хессе, Набокова и М. Булгакова с родословной символизма и проблесками "космической красоты" представляли "geheimnisvolle Spiele des Geistes", как назвал когда-то Т. Манн мистерии. Они устремлялись к "обновлению ума" (св. Павел) и к "обновлению сердца" в смысле Ветхого Завета⁵⁵, были путем к преодолению кризиса искусства начала XX в. На основе синтетических исканий символизма, романтизма и реализма они прокладывали художественную тенденцию "мистического"⁵⁶, или же "магического реализма", по существу гегелевского "четвертого фазиса искусства". "Мозговая игра" в данных произведениях стала "разгадкой" жизненных значений и "шифров небес" в облике романа-мифа и герметического романа, связывающего архаическую мифологию с человеческой историей (впрочем, современная эстетическая мысль считает искусство модернистов "метафизикой в шифрах", resp. "трансцендентностью", понимаемой лишь при

помощи "шифров"⁵⁷). Отмеченный пучок произведений стал в данном отношении ступенью на пути к "теургическому искусству", которое Н. Бердяев характеризовал как "претворение хаотического уродства мира в красоту космоса", овладение миром через красоту. Согласно Н. Бердяеву, "космическая красота - цель мирового процесса, это иное, высшее бытие, бытие творимое".⁵⁸ Данные произведения явились в итоге художественно-философской и творческой антиципацией рождающегося в боли "христианского Возрождения"⁵⁹, новой духовной эпохи после "ночи нового средневековья". Очевидно, данная художественная тенденция связана с интенцией литературы XX в. к романтизму, который всегда отличался протестом против "расколдования мира" и жадой "утраченного прамира" (W. Muschg).

Примечания

- 1 Abraham, K.: Traum und Mythen, Eine Studie zur Völkerpsychologie. Leipzig, Wien, 1909, 70-71.
- 2 Cassirer, E.: Vom Mythos des Staates. Zürich 1949, 390.
- 3 Гностицизм представлял синкретическое философское учение, систему познания и религиозно-философское движение последних веков до н. э. и первых трех веков н. э., возник на базе восточных религий и мифологии, духовного наследия антики, раннего христианства и иудейских ересей.
- 4 Наг-Хаммади, сб. II, соч. 7, 138; цит. по Трофимова, М.К.: *Философские вопросы гностицизма*. Москва 1979, 193; см. и учение Заратустра: "Каждый человек, который достигнет возраста 15 лет, должен знать ответа на вопросы: Кто я, чья я, откуда я пришел, куда вернусь ..." (см. *Prameny života*).

- Praha 1982, 132 сл.)
- 5 Tresmontant, C.: *Bible a antická tradice*. Praha, 1970, 58.
 - 6 Лосев, А.Ф.: *Диалектика мифа*. Москва 1930, 257.
 - 7 Цит. по Элиаде, М.: *Космос и история*. Москва 1987, 132.
 - 8 Бердяев, Н.: *Кризис искусства*. Москва 1918, 39 - 40.
 - 9 Там же, 40, 44.
 - 10 Белый, А.: *Петербург*. Москва 1981, 500.
 - 11 Цит. по Леви-Стросс, К.: *Структура мифа*. In: *Вопросы философии* 7, 1970, 153.
 - 12 Eliade, M.: *Myth and reality*. New York 1968, 77.
 - 13 Бердяев, Н.: *Кризис искусства, цит. произв.*, 43, 39.
 - 14 Белый, А.: *Петербург, цит. произв.*, 384, 174, 104.
 - 15 Там же, 237.
 - 16 Там же, 236, 238.
 - 17 Там же, 237.
 - 18 Там же, 606 (Долгополов, Л.К.: Роман А. Белого "Петербург").
 - 19 Šanda, J.: *Symbolický román A. Bělého (doslov)*. In: Bělyj, A.: *Petrohrad*. Praha 1970, 353.
 - 20 Белый, А.: *Петербург, цит. произв.*, 504.
 - 21 Там же.
 - 22 Бердяев, Н.: *Кризис искусства, цит. произв.*, 43.
 - 23 Hesse, H.: *Narcis a Goldmund*. 1978, 140.
 - 24 Kerényi, K.: *Hermes, der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*. In: *Erancs-Jahrbuch 1942. Das hermetische Prinzip in Mythologie, Gnosis und Alchemie*. Zürich 1943.
 - 25 См. *Вопросы философии* 7, 1970, 168.
 - 26 Hesse, H.: *Stepní vlk*. Praha 1989, 31.
 - 27 Там же, 46, 59, 62, 196.

- 28 Там же, 46,59, 62.
- 29 Там же, 192.
- 30 См. Давыдов, С.: *Тексты-матрешки В. Набокова*. München 1982, 135.
- 31 Там же, 121.
- 32 Набоков, В. :*Романы*. Москва 1990, 408.
- 33 Там же, 526, 513, 523.
- 34 Давыдов, С.: *Тексты-матрешки В. Набокова*. цит. произв., 135.
- 35 Шестов, Л.: *Умозрение и откровение*. Paris 1964, 152.
- 36 Набоков, В.: *Романы*, цит. произв., 524.
- 37 Вопросы философии 7, 1970, 167.
- 38 Бердяев, Н.: *Новое средневековье*. Москва 1924, 89.
- 39 Булгаков, М: *Пьесы. Романы*. Москва 1991, 165.
- 40 Tresmontant, С.: *Bible a antická tradice*. цит. произв., 99.
- 41 Цит. по Pokorný, P.: *Píseň o perle*. Praha 1986, 228.
- 42 См. Трофимова, М.К.: *Философские вопросы гностицизма*, цит. произв., 57.
- 43 См. Kessidi, F.K.: *Od mýtu k logu*. Praha, Bratislava 1976, 324.
- 44 Pokorný, P.: *Počátky gnose. Vznik gnostického mýtu o božstvu člověk*. Praha 1968, 15.
- 45 Pokorný, P.: *Píseň o perle*. цит. произв., 24.
- 46 Quispell, J.: *Gnosis als Weltreligion*. Zürich 1952, 75.
- 47 Ricoeur, P.: *Symbolika zla*. Warszawa 1986, 161.
- 48 Бердяев, Н.: *Кризис искусства*. цит. произв., 19, 46.
- 49 Hrabal, B.: *Kdo jsem*. Praha 1989, 10.
- 50 Eliade, M.: *Sacrum. Mit. Historia*. Warszawa 1970, 217.
- 51 См. книги Vierne, S.: *Rite - roman - initiation*. Grenoble 1973; Hodrová, D.: *Hledání románu*. Praha 1989.

- 52 Булгаков, М.: Избранное. Москва 1982, 301,318.
- 53 Eliade, M.: *Konec světa v moderním umění*. In: *Plamen* 8, 1965, 54 - 55, 52.
- 54 Burckhardt, J.: *Úvahy o světových dějinách*, Praha 1971, 60.
- 55 Tresmontant, C.: *Bible a antická tradice*, cit. произв., 127, 160.
- 56 Бердяев, Н.: *Смысл творчества*, cit. произв., 233.
- 57 Morpurgo-Tagliabue, G.: *Současná estetika*. Praha 1985, 427.
- 58 Бердяев, Н.: *Смысл творчества*, cit. произв., 239.
- 59 Бердяев, Н.: *Смысл истории*, Москва 1990, 141.

Gnostický mýtus v evoluci románu první poloviny 20. st.

Doba "kali-yugy" nastupující už na počátku 20. století vzkřísila mýtus, zvl. mýtus gnostický, který považuje "zlo a ne-souzvuk" za hnací sílu dějin a nastoluje hlubinnou kontemplaci jako možnost úniku člověka z "dějinné existence" k "metafyzické esenci lidství", k bohu - Omega. Úlohu kontemplativní reflexe v literatuře první třetiny 20. století sehrál "román-mýtus": romány A. Bělého Petrohrad (1913-16), H. Hesseho Stepní vlk (1927), V. Nabokova Pozvání na popravu (1936) a M. Bulgakova Mistr a Markétka (1928 - 40) představují enigmatický, tvarově intencionální trs děl se skrytou duchovní i uměleckou afinitou, jejichž substancí tvoří magická fikce rodící zvl. typ "astrálního románu". "Magický krystal" těchto románů je spjat s emanací gnostického mýtu: jejich mýtologémy realizující ideje "věčného návratu", "převtělování duše", "putování lidské duše" (Seelewanderung) do nitra, za "boží stopou" a řešící problémy metamorfóz

"bésovství" a strachu "osaměle" zápasícího individua a jeho vyvrženosti ze společnosti zasažené zlem, přinášeji tajné, duchovní "prohlédnutí" stavu světa i doslova věštecké zjevení "boží moudrosti". Smysl mýtu, zvl. gnostického, jeho reintegrace v literatuře 20. st. tkví v jeho schopnosti přinášet zjevení o cestách bytí a o jeho splnutí s vesmírnými rytmy, s absolutnem. Daný trs vnitřně příbuzných románů byl součástí procesu rozvětvení věčně se pohybujícího literárního univerza: intencí k duchovní "obnově smýšlení" (sv. Pavel) i "obnově srdce" (Starý zákon) ukazoval cestu k překonání krize umění počátku 20. st. Na bázi syntetických hledání symbolismu, romantismu a realismu razil uměleckou tendenci "mystického", resp. "magického realismu" jako součástí theurgického umění. "Mozková hra" se v tomto trsu děl stala "luštěním" nikoli pouze "životních významů", ale "šifer nebes". V tomto směru se stala stupni na cestě k "hermetickému románu" (zvl. romány H. Hesseho a M. Bulgakova), k "theurgickému" umění a ve svém úhrnu se stala i uměleckofilozofickou a tvůrčí anticipací rodící se v bolestech epochy "křesťanské Renaissance", nové duchovní fáze po "noci nového středověku".