

Теофилия как частный случай теозстетики в искусстве: Т. Манн, М. Булгаков и другие

Мурзин Н. Н.,
к. филос. н., научный сотрудник Центра философских проблем
социальных и гуманитарных наук
Института философии РАН,
shywriter@yandex.ru

Аннотация: С древних времен люди воображали своих богов человекоподобными — обликом, чувствами и поведением схожими с людьми. Воцарение классического идеала красоты в античности и последующее утверждение христианства с его идеей богоподобия человека и воплощения Бога в человеческом теле способствовали развитию теозстетики — теории о божественном значении красоты, чувственности и искусства. В прикладном смысле это означало неизбежную связь образа божества с идеалами красоты, витальности и даже чувственности. Культивируемая в искусстве привлекательность изображения божества (с помощью камня, красок или слов), помимо прочего, однако, имела проблематичное последствие — она переводила его из разряда субъектов, т. е. ведущих в отношениях с человеком, в разряд объектов, способных (или должных) в том числе вызывать желание. Таким образом, теозстетика оказалась опасно граничащей с весьма специфической, потенциально девиантной областью — теофилией, т. е. эротизацией и влечением к воплощенному божеству. Моя небольшая работа посвящена тому, как эта тема развивалась в поздних литературных произведениях европейской и русской классики на религиозную и околорелигиозную тематику.

Ключевые слова: теозстетика, теофилия, божество, телесность, желание, любовь, Томас Манн, Михаил Булгаков.

*Об этом уставе поистине можно сказать, что женщины, следующие
ему, ногами ступают по земле, челом же возвышаются до небес.
Они и в земной юдоли живут жизнью ангелов.
Они хотят пребывать в бедности, дабы Христос возлюбил их,
быть скромными, дабы он взирал на них,
целомудренными, дабы он обручился с ними.
И Христос каждодневно является им в образе садовника,
босой, с простертыми вперед прекрасными руками —
словом, таким, каким явился Марии на пути ко Гробу.*

А. Франс. Таис

*Есть одно, что я могу тебе посоветовать (более я ничего и не знаю),
а именно: пока мы живем в этом теле, нам следует решительно
избегать всего чувственного и всячески его остерегаться,
чтобы его липкость не склеила наши крылья,
которым нужно быть свободными и совершенными,
чтобы мы могли воспарить к высшему свету из нашей тьмы.
Ибо свет этот не виден заключенным в телесную клетку,
если они не будут такими, чтобы могли, разбив и поломав ее,
улететь в свои воздушные области.
Поэтому чем скорее ты станешь таким, что ничто земное
не будет доставлять тебе решительно никакого удовольствия,
поверь мне, в ту самую минуту, в тот самый момент
ты увидишь то, что желаешь.*

Августин. Монологи

Все быстротечное — символ, сравненье...

Гете. Фауст

Вступление

Между «Мастером и Маргаритой» Михаила Булгакова и «Смертью в Венеции» Томаса Манна есть сходство, редко кем подмечаемое. Манна, в общем-то, нечасто поминают в связи с Булгаковым — список авторов и произведений, принятых во внимание последним, когда он работал над «Мастером...», давно известен и практически неизменен: Гете, Гофман, Мэтьюрин с его «Мельмотом», Гоголь и Достоевский, Бальзак и Франс... За пределами этого A-List исследователи кормятся обширной тео- и демонологической эрудицией Булгакова, его историографическими импликациями от античных хроник и средневековых трактатов до советских реалий 1920–1930-х, поиском прототипов персонажей и ситуаций из родной Булгакову литературной среды, политическими аллюзиями, в конце концов. Почва богатейшая, возделывать ее можно долго и успешно, не особо глядя по сторонам. Что касается литературных современников, отразившихся в зеркалах вавилонского романа Булгакова, самым ошеломительным открытием выглядели одно время И. Ильф и Е. Петров с их «Золотым теленком» (честь разоблачить их присутствие там, кажется, принадлежит советскому литературоведу А. Г. Вулису). Менее давних, не столь забронзовевших предшественников практически не учитывают, хотя достаточно различающиеся и притом не последние в мировой литературе авторы отметились историями о дьяволе (или некоей менее конкретизированной, но безошибочно инфернальной фигуре), наносящем сокрушительный визит современному обывательскому миру, заключающем сделку с творческим человеком и т. п., как раз в хронологическом промежутке между Булгаковым и последними из

почитаемых им титанов-классиков. В этом условном «втором ряду» и Герман Мелвилл («Маскарад, или Искуситель», 1857), и Марк Твен («Таинственный незнакомец», 1908), и не слишком известная широкой публике Мария Корелли с ее весьма интересным романом «Скорбь сатаны» (1895), чей главный герой, он же рассказчик — неудачливый писатель, носящийся со своей неопубликованной книгой (кого-то это напоминает). Далее он неожиданно получает огромное наследство (тоже совсем как Мастер с его своевременным выигрышем в лотерею), и наконец, сводит близкое и опасное знакомство с загадочным господином, который любит вести провокационные беседы на религиозные темы и берет его под свое покровительство.

Возвращаясь к Томасу Манну, отметим, что при желании легко обнаружить куда более простые и очевидные параллели его творчества с булгаковским, нежели «Смерть в Венеции». Манн славен собственным грандиозным романом об отношениях дьявола и художника — книгой «Доктор Фаустус» (1947). Другое, не менее знаковое его произведение, новелла «Марио и волшебник» (1930), повествует о некоем злонамеренном фокуснике, дающем в итальянском курортном городке сеанс вполне себе «черной магии», фантазмагория которого жутковато перекликается с оргией творящейся кругом тотальной фашизации общества — совпадение, которое на уровне как фабульном, так и в подтексте, лейтмотивах, настроении, не может не бросаться в глаза, особенно если учесть воландовские издевательства над «простыми москвичами» в московском Варьете. Но в целом Манна рядом с Булгаковым ставят нечасто, а уж «Смерть в Венеции» и подавно в этом контексте не фигурирует. Легче исследователю предположить, что Булгаков брал в расчет чьи-то еще «истории о дьяволе», чем новеллу Манна, где нет (как будто) никакого дьявола, и вообще она вроде бы совсем о другом... Но давайте просто сравним открывающие сцены той и другой истории.

«Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина. Первый из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Второй — плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке — был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках.

Первый был не кто иной, как Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала, а молодой спутник его — поэт Иван Николаевич Поньрев, пишущий под псевдонимом Бездомный.

Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым делом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью «Пиво и воды».

Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека. В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, — никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея» [9, с. 6–7].

Это экспозиция «Мастера и Маргариты», справедливо признанная А. Г. Вулисом одной из самых совершенных завязок в мировой литературе. А вот как начинается новелла Манна.

«Густав Ашенбах, или фон Ашенбах, как он официально именовался со дня своего пятидесятилетия, в теплый весенний вечер 19... года — года, который в течение столь долгих месяцев грозным оком взирал на наш континент, — вышел из своей мюнхенской квартиры на Принцрегентштрассе и в одиночестве отправился на дальнюю прогулку. Возбужденный дневным трудом (тяжким, опасным и как раз теперь потребовавшим от него максимальной тщательности, осмотрительности, проникновения и точности воли), писатель и после обеда не в силах был приостановить в себе работу продуцирующего механизма; спасительный дневной сон, остро необходимый при все возраставшем упадке его сил, не шел к нему. Итак, после чая он отправился погулять, в надежде, что воздух и движение его приободрят, подарят плодотворным вечером.

Было начало мая, и после сырых и промозглых недель обманчиво воцарилось жаркое лето. В Английском саду, еще только одевшемся нежной ранней листвой, было душно, как в августе, и в той части, что прилегала к городу, — полным-полно экипажей и пешеходов. В ресторане Аумейстера, куда вели все более тихие и уединенные дорожки, Ашенбах минуту-другую поглядел на оживленный народ в саду, у ограды которого стояло несколько карет и извозчичьих пролеток, и при свете заходящего солнца пустился в обратный путь, но уже не через парк, а полем, почувствовав усталость. К тому же над Ферингом собиралась гроза. Он решил у Северного кладбища сесть в трамвай, который напрямик доставит его в город.

По странной случайности на остановке и вблизи от нее не было ни души. Ни на Унгарерштрассе, где блестящие рельсы тянулись по мостовой в направлении Швабинга, ни на Ферингском шоссе не видно было ни одного экипажа. Ничто не шелохнулось и за заборами каменотесных мастерских, где предназначенные к продаже кресты, надгробные плиты и памятники образовывали как бы второе, ненаселенное кладбище, а напротив в отблесках уходящего дня безмолвствовало византийское строение часовни. На его фасаде, украшенном греческими крестами и иератическими изображениями, выдержанными в светлых тонах, были еще симметрически расположены надписи, выведенные золотыми буквами, — речения, касающиеся загробной жизни, вроде: «Внидут в обитель господа» или: «Да светит им свет вечный» [26, с. 124–125].

Невооруженным глазом видно, что эти тексты схожи. Перечислим основания для их сопоставления. 1) Действие и тут, и там происходит весной; 2) оно начинается необычайно жарким майским вечером, в свете заходящего солнца — деталь, обоими авторами подчеркиваемая, Булгаков же ее просто беззастенчиво педалирует; 3) вокруг героя/героев странным образом абсолютно пусто, все люди куда-то подевались; 4) рядом проходят трамвайные пути; 5) жизнь героя/героев так или иначе связана с литературой: Ашенбах — автор исторического романа, Мастер (еще не появившийся), в общем, тоже, Берлиоз — весомый литфункционер, а Бездомный — поэт и опять же автор произведения на историческую (как минимум) тему — поэмы об Иисусе Христе; 6) текст приветствует читателя религиозными лейтмотивами (кладбище и девизы на часовне, читаемые

Ашенбахом, разговор об Иисусе между Берлиозом и Бездомным); б) постепенно нарастает ощущение некой угрозы или обреченности, оба писателя употребляют будоражащие читателя выражения вроде «грозным оком взирал» или «того страшного майского вечера», сразу задавая тон своему повествованию. И все кончается смертью — Ашенбах в финале новеллы Манна умрет на венецианском пляже, Берлиозу прямо в конце первой главы «Мастера и Маргариты» отрежет голову трамваем. Сами Мастер и Маргарита тоже уйдут в смерть и мир иной вслед за мистическим провожатым.

Кстати, о нем. Пункт 7: первоначальное одиночество героя/героев в какой-то момент нарушается тревожным явлением некоего необычного, выбивающегося из будничного контекста человека.

«В ожидании трамвая Ашенбах развлекался чтением этих формул, стараясь погрузиться духовным взором в их прозрачную мистику, но вдруг очнулся от своих грез, заметив в портике, повыше двух апокалиптических зверей, охранявших лестницу, человека, чья необычная наружность дала его мыслям совсем иное направление.

Вышел ли он из бронзовых дверей часовни, или не приметно приблизился и поднялся к ней с улицы, осталось невыясненным. Особенно не углубляясь в этот вопрос, Ашенбах скорее склонялся к первому предположению. Среднего роста, тощий, безбородый и очень курносый, этот человек принадлежал к рыжеволосому типу с характерной для него молочно-белой веснушчатой кожей. Обличье у него было отнюдь не баварское, да и широкополая бастовая шляпа, покрывавшая его голову, придавала ему вид чужеземца, пришельца из дальних краев. Этому впечатлению, правда, противоречили рюкзак за плечами — как у заправского баварца — и желтая грубошерстная куртка; с левой руки, которою он подбоченился, свисал какой-то серый лоскут, надо думать, дождевой плащ, в правой же у него была палка с железным наконечником; он стоял, наклонно оперев ее в пол, скрестив ноги и бедром опираясь на ее рукоятку. Задрал голову, так что на его худой шее, торчавшей из отложных воротничков спортивной рубашки, отчетливо и резко обозначился кадык, он смотрел вдаль своими белесыми, с красными ресницами глазами, меж которых, в странном соответствии со вздернутым носом, залегали две вертикальные энергические складки. В позе его — возможно, этому способствовало возвышенное и возвышающее местонахождение — было что-то высокомерно созерцательное, смелое, дикое даже. И то ли он состроил гримасу, ослепленный заходящим солнцем, то ли его лицу вообще была свойственна некая странность, только губы его казались слишком короткими, оттянутые кверху и книзу до такой степени, что обнажали десны, из которых торчали белые длинные зубы.

Возможно, что Ашенбах, рассеянно, хотя и пытливо, разглядывая незнакомца, был недостаточно деликатен, но вдруг он увидел, что тот отвечает на его взгляд и притом так воинственно, так в упор, так очевидно желая его принудить отвести глаза, что неприятно задетый, он отвернулся и зашагал вдоль заборов, решив больше не обращать внимания на этого человека. И мгновенно забыл о нем» [26, с. 125–126].

Это текст Манна. Сравним его с булгаковским.

«Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской. Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке лицом к пруду и спиной к Бронной.

Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки. Берлиоз тоскливо оглянулся, не понимая, что его напугало. Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «Что это со мной? Этого никогда не было... сердце шалит... я переутомился. Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»

И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прощу заметить, глумливая.

Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык. Еще более побледнев, он вытаращил глаза и в смятении подумал: «Этого не может быть!..»

Но это, увы, было, и длинный, сквозь которого видно, гражданин, не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо.

Тут ужас до того овладел Берлиозом, что он закрыл глаза. А когда он их открыл, увидел, что все кончилось, марево растворилось, клетчатый исчез, а заодно и тупая игла выскочила из сердца.

— Фу ты черт! — воскликнул редактор, — ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался! Даже что-то вроде галлюцинации было, — он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали.

Однако постепенно он успокоился, обмахнулся платком и, произнеся довольно бодро: «Ну-с, итак...» — повел речь, прерванную питьем абрикосовой» [9, с. 7–8].

Безымянный, диковато выглядящий персонаж Манна несомненно перекликается с булгаковским Коровьевым, и явление его аналогично пробуждает в Ашенбахе сильные чувства — только не страх, как у Берлиоза, а волнение, желание не сбежать, но отправиться путешествовать, уйти прочь отсюда.

«Потому ли, что незнакомец походил на странника, либо в силу какого-нибудь иного психического или физического воздействия, Ашенбах, к своему удивлению, внезапно ощутил, как неимоверно расширилась его душа; необъяснимое томление овладело им, юношеская жажда перемены мест, чувство, столь живое, столь новое, или, вернее, столь давно не испытанное и позабытое, что он, заложив руки за спину и взглядом уставившись в землю, замер на месте, стараясь разобраться в сути и смысле того, что произошло с ним.

Это было желанье странствовать, вот и все, но оно налетело на него как приступ лихорадки, обернулось туманящей разум страстью» [26, с. 126].

Любопытно, что даже обороты Манн и Булгаков используют схожие. Так, например, жажда странствий, обуревающая Ашенбаха в начале новеллы Манна, зеркально отражена Булгаковым в финале «Мастера и Маргариты». В прощальной сцене, когда Мастер смотрел

с Воробьевых гор на Москву, «в первые мгновения к его сердцу подкралась щемящая грусть, но очень быстро она сменилась сладковатой тревогой, бродячим цыганским волнением» [9, с. 354].

Когда вслед за Коровьевым является уже сам Воланд, Булгаков сообщает нам, что «впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека». И это при том, что на Патриарших, как ранее подчеркивает автор, в тот самый момент не было ни души! Так же Манн пишет о странном человеке, явившемся Ашенбаху буквально ниоткуда (и, в чем сходятся критики, исполняющем роль первого вестника смерти для Ашенбаха): «Вышел ли он из бронзовых дверей часовни, или неприметно приблизился и поднялся к ней с улицы, осталось невыясненным» [26, с. 125]. Все эти безличные «осталось невыясненным», «предоставили сводки» звучат стилистически родственно, словно фразы из отчета, рапорта или газетной колонки.

Понятно, что дальше пути новеллы Манна и романа Булгакова расходятся. Эти произведения, для начала, разного формата — соответственно, камерное и эпическое; строгая монологичность, в чем-то даже монотонность истории Ашенбаха несопоставима с полифонией и постмодернистскими стилистическими кульбитами булгаковского повествования. Но если все же сходство увертюры рассматриваемых нами произведений имеет место и, более того, оно неслучайно — то что тогда? Мог Булгаков не просто знать новеллу Манна¹, но и до известной степени вдохновляться ею, и если да, то зачем бы ему это было нужно? Допустим, перед нами не формальное сходство и даже не ироническое пародирование (смысл которого тоже не мешало бы уловить). Тогда получается, Булгаков нашел в истории Манна что-то важное, что-то перекликающееся с его собственным замыслом — и потому вплавил «Смерть в Венеции» в контекст «Мастера и Маргариты».

Что это может быть? И есть ли оно на самом деле? Попробуем в этом разобраться.

Настоящая, вечная, верная любовь

Роман Булгакова — это роман о дьяволе, внутри которого сокрыт роман о Христе. Новелла Манна — это история о язычестве, сокрытом в сердце христианина-европейца. Булгаков вместе со своими героями (и их посредством) с каждым следующим сюжетным ходом как бы разбирает мировоззренческую матрешку, внешний уровень которой — свежееиспеченный советский воинствующий атеизм, а вот внутри, под ним... да, что там, действительно? А главное, в каком порядке? Дьявольщина, под которой — религиозность? Или наоборот — религиозность, под которой дьявольщина?

¹ «Смерть в Венеции» была опубликована в 1912 г. Булгаков создавал свой роман примерно с 1928 г. (первые черновые варианты), условно завершен он был незадолго до смерти писателя в 1940 г., а свет увидел много позднее, только в 1966 г., да и то в сокращенном варианте. 14-летний зазор между датой выхода «Смерти в Венеции» и началом работы над «Мастером и Маргаритой» показывает, что у Булгакова были все возможности знать новеллу Манна, когда он принимался за «Мастера». Можно ли только на основе этого с уверенностью заключить, что сходство увертюры этих произведений не случайно и не мерещится нам? Приведенные аналогии могут быть сочтены поверхностными и натянутыми, ведь не исключено, что оба писателя лишь следовали определенному классическому образцу повествовательной техники — сколько, в конце концов, мы читали историй, которые начинаются с того, что кто-то куда-то идет или пришел? Однако в данном случае совпадения достаточно детальны, конкретны и многочисленны.

И так, и этак герои обоих писателей совершают путешествие, паломничество (прогресс это для них или регресс, это уже следующий вопрос). Ашенбах, подзуженный загадочным незнакомцем отправиться в Венецию (подобно тому, как Бегемот забрасывает Степу Лиходеева на советские юга-приморские курорты, в Ялту), встречает там прелестного подростка Тадзио, который становится для Ашенбаха не просто экстраординарным любовным увлечением, но и поводом воскресить в своей душе все языческие образы и представления, всю красоту древних богов, которая воплощается для Ашенбаха в откровении физического совершенства и обольстительности Тадзио.

«Видеть, как это живое создание в своей строгой предмужественной прелести, со спутанными мокрыми кудрями, внезапно появившееся из глубин моря и неба, выходит из водной стихии, бежит от нее, значило проникнуться мифическими представлениями. Словно то была поэтическая весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов» [26, с. 155].

Весь мир преобразается для Ашенбаха. Уходят раздражающие и даже отталкивающие его поначалу неловкости быта и несообразности реальной человеческой жизни.

«Отныне нагой бог с пылающими ланитами день за днем гнал по небесным просторам свою пышущую жаром квадригу, и его золотые кудри развевались на ветру, задувшем с востока. Белый шелковистый глянец ложился на морские дали, где лениво ворочались волны. Песок был раскален. Под серебристо-голубой рябью эфира выделялась ржавого цвета парусина, натянутая перед кабинками, и на резко очерченном теновом пятне, которое она отбрасывала, купальщики проводили все утренние часы. Но чудесны были и вечера, когда цветы в парке источали бальзамический аромат, светила вверху водили свой извечный хоровод и бормотанье укрытого тьмою моря неназойливо, потихоньку проникало в души» [26, с. 162].

Ашенбах ослеплен Тадзио, для него тот — откровение, божественная фигура, за которой Ашенбах готов следовать даже к собственной смерти.

«Ему чудилось, что бледный и стройный психагог издали шлет ему улыбку, кивает ему, сняв руку с бедра, указывает ею вдаль и уносится в роковое необозримое пространство. И, как всегда, он собрался последовать за ним» [26, с. 196].

И вот тут мы и обретаем ключ к сходству двух историй. Они обе не только и не столько о духовных исканиях и борениях их героев, о страдании и творчестве, о времени и его духе, о Боге и дьяволе, или языческих богах, сколько — о любви. Любовь эта, однако, нерушимо связана со всем вышперечисленным, нет ни там, ни там голого мелодраматизма, оторванного от всего, но в то же время нет и чистой притчи, лишенной лирической линии, очарования, плотскости, как у Мелвилла, Корелли, Твена. Обе истории — о любви, они с неизбежностью приходят к ней, разве Булгаков не открывает вторую часть своего романа знаменитым: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной,

вечной любви? За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» [9, с. 203]. Книга Булгакова — о том, как влюбленные следуют за любимыми вплоть до смерти, и даже (особенно!) дальше, в ад или в рай. Это подтверждает финальная реплика Воланда: судьба любящего — разделить участь любимого [9, с. 358]. Маргарита следует за Мастером, ни при каких обстоятельствах не отпуская его. Так же и все остальные персонажи романа следуют друг за другом. «Мастер и Маргарита» — это хоровод любви и привязанности, преданности и невозможности оставить.

Но кто заводит этот хоровод? Если у Манна с любовью все, что называется, понятно, и между Ашенбахом и Тадзио трудно заблудиться и что-то напутать, поскольку все прочие персонажи «Смерти в Венеции» исключительно фоновые, то кто же тогда играет аналогичные роли у Булгакова, в его столпотворении? Кто у него — любящий, а кто — любимый, и можно ли установить их в качестве единственных фигур на все множество персонажей романа? Да, казалось бы, и тут все понятно, роман ведь называется «Мастер и Маргарита», соответственно, он о любви Мастера и Маргариты, и...

А вот что «и»? Да, бесспорно, Мастер обожает Маргариту (хоть и видит в ней нечто ведьмовское), а Маргарита обожает Мастера, готова ради него на все, и т. д., и т. п. Да, в их любовную историю роман впадает к своей второй части, как будто обретая свое предназначение. «Когда в начале второй части, — размышляет в связи с этим английский исследователь Дж. Гивенс, автор фундаментального исследования «Образ Христа в русской литературе» (2018), — на сцену выходит Маргарита, наши персонажи из заглавия наконец утверждаются в роли главных героев, и начинается совсем другая история — история, по выражению рассказчика, о «настоящей, верной, вечной любви». Явление Маргариты во второй части и история ее любви к Мастеру поворачивают сюжет совершенно в новое русло. И действительно, чем дальше читаешь вторую часть, тем сильнее кажется, что первая служит всего лишь вступлением ко второй, что именно вторая часть — ядро романа, а сам роман написан в первую очередь о любви — яростной, самоотверженной любви Маргариты к Мастеру — и о ее сделке с дьяволом ради его спасения... Во второй части Воланд — уже не столько перст Божий, карающий грешных москвичей, сколько посланник, который в конечном счете обеспечивает нашей запоздавшей любовной истории счастливый конец» [14, с. 248].

Замечательно. Но что же дальше? А дальше, пытаясь разобраться, как именно совмещает Булгаков лирическую и теологическую линии романа (одна без другой немислима, именно на их сочетании и стоит «Мастер и Маргарита»), Гивенс на следующем же повороте мысли приходит к противоречию: «Хотя вторая часть романа действительно сосредоточена на истории любви Мастера и Маргариты, сама история, по сути, представлена как романтическое клише, что делает ее определение как «настоящей, верной и вечной» весьма подозрительным. Некоторые исследователи в корне отмечают эту несообразность, относя любовную сюжетную линию к жанру сказки. Конечно, если рассматривать историю любви Мастера и Маргариты как сказку, дальнейшие объяснения излишни. Нужно просто принять как должное, что перед нами, как в сказках, квинтэссенция силы эроса, всемогущей романтической любви, которая побеждает все. Но такое объяснение существенно снижает значимость их истории в сравнении с двумя другими сюжетными линиями романа. Разве может сказка о любви встать в один ряд с детально пересказанным повествованием

о Страстях Господних, да еще передать условия сочинения этого повествования в сатирически описанной Москве?» [14, с. 256–257].

Гивенс прав, книга Булгакова — и о любви, и о Боге, и много о чем еще сразу. Но он в плену очевидностей, вроде бросающегося в глаза прямо с обложки, с заглавия романа Мастера и Маргариты, и эти очевидности в какой-то момент начинают мешать ему видеть целое романа. Собственно, оно начинает разваливаться у него под руками. «Читатель сталкивается с проблемой жанровой разнородности романа, и снова возникает вопрос о том, как соотносятся между собой его сюжетные линии — вопрос, чреватый всевозможными трудностями, как было показано в этой главе. Но, возможно, неверна сама постановка вопроса. Может быть, никакой увязки между собой трех сюжетных линий и не предполагалось. Может быть, жанровый диссонанс — это цель» [14, с. 256–257].

Но тут же вспомнив, что произведение Булгакова принципиально полифонично, Гивенс понимает, что не может игнорировать или объявлять замысел автора неудавшимся (несмотря на то, что Булгаков и впрямь не успел закончить правку романа). Тогда он оправданно задается вопросом, что же держит все его линии вместе. «В конце концов, если сказочная история Мастера и Маргариты не подходит под определение «настоящей, верной, вечной любви», то, возможно, настоящую любовь нужно искать где-то еще. И возможно, поиск этой настоящей любви — задача, к решению которой любовная история Мастера и Маргариты нас лишь приближает» [14, с. 256–257].

Конечно, Булгаков писал не просто романтическую историю про страсть между избранными им в герои мужчиной и женщиной. Такой истории, по большому счету, не нужны ни дьявол, ни Бог. И разумеется, если бы дело было только в этих двоих, их отношения, сколь угодно пылкие и трогательные, еще не тянули бы на ту самую Любовь, да и на вмешательство высших сил тоже. Но где же тогда она? В чем? Или — в ком? С кем? У Данте божественная Любовь движет Солнце и светила. Возможно, у Булгакова тоже? Возможно, любовь пронизывает все пространство его романа, а не концентрируется в одном-единственном примере, чтобы затем быть поставленной под сомнение возможными нравственными изъянами в нем?

А изъяны, по Гивенсу, очевидны. «Проблема в том, что, хотя и Мастер, и Маргарита, безусловно, способны выступать в роли своеобразных фигур Христа и указывать, таким образом, путь к Божеству, утверждение их любви и их воссоединение в финале романа на самом деле не ведут ни к Христу, ни к Богу. Напротив, нам ясно говорится, что они обретают покой, но не свет. Их любовь не указывает на божественную любовь и не может указывать, так как ни один из них не приобщается к божественной любви, прощающей врагов. Наоборот, Маргарита рвется наказать врагов Мастера, навредить им, а вовсе не любить и прощать их. Таким образом, несмотря на все жертвы Маргариты и все страдания Мастера, их любовь остается личной, эгоистической и замкнутой в себе, как в любом романтическом сюжете или в сказке» [14, с. 257].

Уже улавливая то, на что в действительности указывает Булгаков, Гивенс старается истолковать это а) морально и б) полемически.

Задача, решить которую призывает роман, полагает Гивенс, «напрямую связана с... теологией романа». И это не просто теология, а христология. «В центре произведения Булгакова стоит уникальная христология, которая движет всеми прочими элементами разных сюжетных линий романа» [14, с. 222].

Да, это так. Проблема подхода Гивенса как раз в том, что, пытаясь развить эту линию, он вовсе не приходит ни к чему особо уникальному. У него выходит старое доброе морализаторство.

«Божественная любовь, напротив, не является личной: она открыта всем, альтруистична и бескорыстна — не чувство любовников, а любовь к врагам. В романе есть только одна такая история любви к врагам. Это история Пилата и Иешуа. Как и любовь Мастера и Маргариты, история любви Пилата и Иешуа не подкреплена прямой текстовой мотивацией. Но если немотивированность внезапно вспыхнувшей любви Мастера и Маргариты мы готовы объяснить сказочной природой их истории, то этого нельзя сказать об истории Пилата, в которой мифологическая схема Евангелия заменена детализированным психологическим реализмом. В этой истории любви интерес Пилата к еврейскому смутьяну и его необъяснимая потребность отомстить за его смерть с немалым риском для собственного положения и благополучия, по-видимому, мотивированы исключительно влиянием, оказанным на него Иешуа в ходе их единственного разговора. Иными словами, как и у Мастера с Маргаритой, это «любовь с первого взгляда», но имеющая совершенно другие причины и радикально иные последствия. В то время как Мастер и Маргарита в финале обретают только покой, Пилат следует за Иешуа к свету и, по-видимому, к вечному спасению. Что же означают эти разные исходы?» [14, с. 258]

Таким образом, Гивенс выступает как теолог-буквалист. Ему важнее показать нюансы и различия, чем уловить общую интуицию, единое настроение рассматриваемой им истории. «Мастер и Маргарита», с его точки зрения, «действительно книга о торжестве любви, но не той любви, которая подразумевается в заглавии. На самом деле речь о торжестве божественной любви, выраженной в приобщении Пилата к акту прощения врагов, лежащему в основе агапической любви. Иешуа прощает своего палача, что в точности соответствует его изображению Мастером как человека, который верит, что злых людей не существует. И Пилат, «жестокий пятый прокуратор Иудеи», главный герой ершалаимских глав, о котором на самом деле написан роман Мастера, обретает свет: этим как будто подчеркивается, насколько непостижима природа божественной любви и насколько важна роль Пилата для ее различения. Мы видим, что эрос, составляющий сущность личной любви между двумя людьми, ниже агапической любви, позволяющей жертве простить палача, а палачу — обрести спасение... Именно тьма и зло, окружающие казнь Иешуа, делают для нас возможным постижение величайшего из всех благ: бескорыстной, всеобщей, всепрощающей агапической любви, того самого средства, благодаря которому в мире «все будет правильно», как говорит Воланд, правда, не объясняя своих слов. Любовь между Мастером и Маргаритой — не божественная любовь, но она помогает выявить «настоящую, верную, вечную любовь» между Пилатом и Иешуа. В этом и состоит ее христологическая функция. Булгаковский Иешуа воплощает самую трудную заповедь Иисуса, и, показывая,

что Иешуа любит своего врага и прощает его, Булгаков подтверждает, что в его образе Христа этот акт — самый главный» [14, с. 258–259]².

Соответственно, и «сказочная истории любви Мастера и Маргариты» лишь *указывает* на историю божественной любви Иешуа и Пилата [14, с. 260], но вовсе не дышит с ней одним воздухом или пьет из одного источника.

Гивенс, будучи с сугубо морализаторской позиции правым, при этом разбивает, дефрагментирует единое, универсальное пространство — не романа даже, а Божьего мира, где и самая последняя неправда все равно является искаженным отражением и подобием правды, и ее ответвление от общего древа указывает в первую очередь на сохраняющееся отношение к нему. О чем у Пастернака в «Магдалине» сказано: «Когда я на глазах у всех / С Тобой, как с деревом побег, / Срослась в своей тоске безмерной» [28, с. 537]. И у Булгакова любовь правит всем и всеми, подобно тому, как у Данте она движет Солнце и светила. Когда Булгаков объявляет, что покажет нам ее, он имеет в виду не только Мастера и Маргариту, но любовь куда более грандиозного масштаба — божественную любовь, пронизывающую собой все. Продолжая игнорировать (или принижать) эту тему космической, онтологической, всеобщей любви, Гивенс предсказуемо приходит к тому, что роман у него под руками начинает разваливаться, спорить сам с собой, образовывать уровни, иерархии, взаимоисключения. Так, Гивенс, например, настаивает, что вторая часть с ее любовной линией Мастера и Маргариты как бы отодвигает персонажей первой части, вроде Бездомного, на которых якобы возложена автором лишь интеллектуальная нагрузка. Но это совершенно не так, и Бездомный вовсе не чужд лирической линии, что помимо прочего подтверждается финальным явлением Мастера и Маргариты именно ему. Далее Гивенс, формально уже соглашаясь с тем, что суть романа Булгакова — это не одна, а несколько переплетенных историй любви, начинает сравнивать и даже противопоставлять их друг другу, вместо того, чтобы объединить.

Теология и теофилия в русской литературе и ее связь с европейской традицией

В чем же уникальность булгаковской христологии, если в конце концов все сводится к противопоставлению эроса и агапе, и отождествлению последней с Христом — Иешуа?

Вот только — сводится ли? Действительно ли Христос — Иешуа абсолютно чужд Эросу?

Чем сравнивать «облико морале» любви Мастера и Маргариты с другими видами любви, зададимся несколько более банальным вопросом: почитают ли они на самом деле друг друга как нечто божественное? Обрели ли они откровение друг в друге, как Ашенбах обрел откровение в Тадзио?

Кончено, нет. И это не должно удивлять. Ведь для этого в книге Булгакова есть совершенно особый герой, вызывающий у остальных соответствующие чувства. Это Иешуа.

² Непонятно, почему при этом Пилат оказывается удостоен света, а Мастер и Маргарита — лишь покоя. Ведь Пилат, о чем Гивенс не забывает, мстит Иуде, убивая его руками Афрания. По Гивенсу, получается, что маленькая комическая месть-вандализм Маргариты критику Латунскому подчеркивает не-божественность страстей Маргариты, а большая и страшная месть Пилата Иуде, ведущая к взятию на себя смертного греха — убийства, выставляет Пилата носителем агапической любви. Если воспринимать этот аргумент всерьез, то его истоки, несомненно, в архаической идее, что важна не моральная ориентация действия, а его масштаб, серьезность.

Это Иешуа — яблоко раздора для души Пилата, жестокого пятого прокуратора Иудеи. Это о Пилате, споткнувшемся об Иешуа (как, с другой стороны, о него же споткнулись Левий Матвей и Иуда), пишет Мастер. Это в роман Мастера о Пилате влюбляется Маргарита не меньше, чем в самого Мастера. Это за Иешуа следовать по лунной дороге больше всего мечтает в своем вечном посмертном заточении Пилат, к которому Мастер и Маргарита приходят в конце, чтобы отпустить его.

Итак, инициатор булгаковского хоровода — Иешуа. И вот почему, я считаю, сходство между повестью Манна и романом Булгакова не только не случайно, но более того, принципиально. Их истории не вообще о любви, а о любви в ее аспекте обожествления — или бого-откровения, но только откровения телесного, плотского, лично-конкретного. Тадзио — языческое откровение божественного, Иешуа знаменует все то, что придет с христианством. Но и он тоже телесен, человечен, конкретен, и отношение других к нему сильнее всего походит на влюбленность (с ее вечной оборотной стороной в виде спорадически вспыхивающей ненависти, судорожных попыток вырваться из-под ее чар). Следует за Иешуа сборщик податей, Левий Матвей, бросивший из-за него свою профессию, да и всю свою жизнь. Следует за Иешуа даже обрекший его на смерть Пилат. За Пилатом одержимо, замороженно следует его запоздалый хроникер, Мастер (Булгаков никогда не объясняет удовлетворительно, что вообще побудило Мастера взяться за роман о Пилате... разве что специальность, он ведь «историк», но одно это как-то слабовато для мотивации). За Мастером — Маргарита. Иван Бездомный, начав с лунатической погони за дьяволом по улицам Москвы (Ашенбах, преследующий Тадзио по улочкам Венеции?), в конце концов, тоже приходит к Мастеру и выбирает следовать за ним, удостоившись чести быть принятым в заочные посмертные ученики. Получается целая эстафета откровений и любви. Втягиваются в нее, подчиняясь одной и той же логике (т. е. Логосу, Слову, которое у Бога и которое само есть Бог, а Бог есть Любовь), распространяемой на всех без исключения, даже булгаковские бесы (они ведь тоже «веруют и трепещут»); следует за Воландом его свита, и в ней есть свой лунный мальчик — паж, шут, истинное обличье Бегемота, возможно, лунный булгаковский отблеск манновского солнечного Тадзио.

Нечто схожее мы видим в финале «Седьмой печати» И. Бергмана (1961): все взятые Смертью уходят, взявшись за руки, в единой цепи. Развивая аналогию, тут впору задаться вопросом, почему обе наши «истории о любви» предвещают столь мрачное вступление — ведь совпадает у наших авторов именно оно, а не лирические эпизоды. Обвенчан у Манна и Булгакова эрос с танатосом, или же речь о чем-то более тонком — о том, что любовь как раз вырывает героев из царства грозящей им смерти, из тенет неволящего их мира и даже из плена их собственной личности с ее слабостями и фетишами, что ясно выражено в Ашенбахе и несомненно обнаруживается в Мастере? Путь их, так или иначе, все равно проляжет через смерть, так что выбор здесь не между очевидными полярностями вроде смерти — и жизни, но, как говорил Томас Элиот, между пламенем и пламенем. Любовь не боится смерти и не избегает ее — она ее преодолевает. И Манн, и Булгаков смотрят *вперед*. Они знают, что между самими по себе, взятыми в их мирском контексте любовью и смертью бессмысленно искать общее звено или единый исток — тогда получится нечто роковое и порченное, как Фроммова некрофилия. И Манна, и Булгакова волнует нечто третье, та абсолютная сила, которая может примирить и соединить их в будущем, в развитии, осенив и то, и то благословением. И эта сила, конечно, есть автор всех чудес — Бог. В основе «Смерти

в Венеции» и «Мастера и Маргариты» мы обнаруживаем не вопрос о единстве любви и смерти, но триединство любви, смерти и Бога, потому что Бог, божественное — тот единый элемент, квинтэссенция, которая все очищает и искупает, творя самые сильные и самые благородные сочетания. Любовь — это таинство, равно как и смерть, а дух таинства — это дух религии и, в конце концов, дух Божий, потому что Бог — центр всех таинств. Суть же таинства, осеянного и освященного Богом, как выразился бы Дж. Толкин, эвкатастрофична — т. е. направлена к благой, а не к дурной развязке, пусть даже развязка эта все равно будет в той или иной мере потрясающей, разрушительной с точки зрения земных реалий³. Поэтому пугающие образы в конце таинства непременно рассеиваются, «тонет в болотах колдовская нестойкая одежда» [9, с. 356], и под ней открывается нечто возвышенное, нечто, сулящее нам благо, хоть бы и трудными, и странными путями мы к нему приходим. Под всеми масками обнаруживается Бог. Недаром действие новеллы Манна происходит в Венеции — столице маскарадов и карнавалов.

Булгаковский роман не только о дьяволе, но, в равной степени, о Боге, как ни относиться к выведенному автором Иешуа, сколько ни спорь о каноничности этого образа. И в этом плане Булгаков — часть огромной традиции в русской, да и мировой тоже, литературе, которую именуют «христологией». Можно рассматривать «Мастера...» в целом ряду т. н. «еретических евангелий от литературы», включая сюда «Иуду Искариота» Л. Андреева (1907), «Последнее искушение Христа» Н. Казандзакиса (1955), «Евангелие от Иисуса» Ж. Сарاماго (1991), и даже такие жанровые истории, как «Код да Винчи» Д. Брауна (2003) или «Пелагия и красный петух» Б. Акунина (2003). Но вот берется Бог этой своеобразной «школой» в одном-единственном своем качестве — почти романтического «возмутителя спокойствия» (в том числе, или даже в первую очередь, душевного) общества и конкретных героев произведения, как соблазн, притягивающий их к себе с неодолимой силой и вызывающий, в конце концов, сильнейшую привязанность наподобие любви или страсти.

«Интересно, что, — пишет по этому поводу все тот же Дж. Гивенс, — вариант 1928–1929 годов содержит фрагмент, где Берлиоз даже обвиняет Воланда в любви к Иисусу, тем самым подтверждая традиционное христианское представление об Иисусе как о воплощенной любви. Воланд только что закончил излагать свою версию встречи Иисуса с Пилатом:

— И вы любите его, как я вижу, — сказал Владимир Миронович [Берлиоз], прищурившись.

— Кого?

— Иисуса.

— Я? — спросил неизвестный и покашлял, — кх... кх, — но ничего не ответил [Лосев 2006: 54].

Молчание Воланда здесь весьма красноречиво (*и впрямь, особенно если вспомнить гетевского Мефистофеля, отвлекающегося в финале «Фауста» на прелести порхающих ангелочков. — Н. М.*). Конечно, это не Христос Достоевского, отвечающий Великому инквизитору безмолвным поцелуем, однако в этом эпизоде просматривается одна из интересных первоначальных трактовок Булгаковым Иисуса как того, кого даже дьявол не может не полюбить» [14, с. 247].

³ Об эвкатастрофе см. [30, с. 636–652].

Мы живем с представлением, что именно русская литература издавна известна своим особо сильным христологическим уклоном. Гивенс справедливо замечает, что если взять лишь ряд определенных произведений русской классики, то вообще может сложиться впечатление, что «вся русская литература только и вращается вокруг образа Иисуса Христа... На самом деле, конечно, это не так. Русская литература двух последних столетий имеет не менее светский характер, чем любая из литератур европейских соседей России. И в то же время русская литература, как и европейская, формировалась и развивалась внутри культуры, в искусстве, духовности и мысли которой на протяжении веков господствовали образ Иисуса, христианская вера и религиозная практика. Что до русской литературы, мы даже можем утверждать, что в самых ранних формах — многочисленных проповедях и житиях святых — она и не существовала помимо Иисуса, так как в этих произведениях речь шла едва ли не исключительно о жизни в согласии со словами и делами Христа» [14, с. 11].

Важность Христа и христианства для русской литературы — общее место; тот же Томас Манн, воздавая последней хвалу, называет ее не просто великой, но и «святой» [26, с. 90]. Однако нас сейчас интересует другой аспект этой темы, близко родственной ей, но освещаемый куда реже. Это ситуация, в которой упомянутая христология граничит и даже переходит в своего рода христофилию.

Когда Достоевский пламенно превозносит Христа как самое прекрасное и совершенное существо, что когда-либо существовало, трудно отделаться от мысли, что где-то здесь он переходит черту, отделяющую исступление веры, чрезмерное, но понятное, от эмоции какого-то иного порядка, окрашенной какой-то особой страстностью и интимностью. Очевидно, что отношение Достоевского к Христу (которое он передает некоторым своим героям) почти что личное, в чем-то даже двусмысленное. Дж. Гивенс трогательно избегает опасностей этой темы, определяя отношение Достоевского к Христу всего лишь как «парадоксальное», т. е. возвращая его в сугубо интеллектуальный контекст. «Парадоксальность — краеугольный камень отношения Достоевского... ко Христу на протяжении все его литературной жизни. В известном письме к жене декабриста Н. Д. Фонвизиной (конец января — 20-е числа февраля 1854 года) он сообщает, что «сложил для себя символ веры», в котором все для него «ясно и свято», и поясняет: «Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [14, с. 64].

Что это, как не признание влюбленного? Христос для Достоевского не просто Бог, не просто авторитет, образец для почитания и подражания. Он говорит о нем, употребляя слова «прекрасный», «симпатичнее», «с ревнивой любовью». Его знаменитое «Красота спасет мир» неисполнимо, если подразумевает лишь классико-романтический культ красоты, эстетическую гармонию сущего. Не какая-то там вообще красота спасет мир, но красота Христа, красота, явившаяся в Христе — так же, как явились в нем добро и милосердие. Мир спасется, когда (и если) люди примут Христа, как принял его сам Достоевский — не только как проповедника нравственности, но и, в самом буквальном смысле, как воплощенный

идеал⁴. Понятно, что все это можно тут же развернуть в возвышенном направлении, концентрируясь на личностных качествах и значении Христа, на Христе как на принципе или идее (то, что Льюис определял как Личность и Служение). Все это тут же вернет нас в пространство теологических реалий. Но Слово стало плотью, и булгаковский Воланд именно об этом говорит, заявляя: «Имейте в виду, что Иисус существовал» [9, с. 17]. Речь не просто об аргументе против атеистов, нет — речь о явлении Бога в образе человека. Существование Бога означает, что он не предание и не интеллектуальный конструкт, что Он явился не в мир книг и духа, но в мир плоти и крови, удовольствий и боли, рождения и смерти. К теологии добавляется тело-гия, да простится мне этот невинный каламбур.

Гивенс, как и Достоевский, тоже не в состоянии избежать специфически окрашенных слов, когда заходит речь о христологии в русской литературе. «В центре моего исследования, — указывает он, — интригующий феномен двухвековой озабоченности русских писателей идеей Христа и возникающее в результате этой озабоченности переплетение религиозных и нравственных тем в их произведениях» [14, с. 22]. Анализируя романы Достоевского, Толстого, Булгакова и Пастернака, он утверждает: «Образы Христа, явленные нам этими четырьмя авторами, оказались самыми устойчивыми и значимыми в русской литературе последних двух столетий. Эти уникальные образы служат отражением своего времени, с одной стороны, и универсально привлекательны — с другой» [14, с. 20].

Словоупотребление здесь безошибочное, как и в случае парада совпадений между текстами Манна и Булгакова. Перед нами действительно *интригующий* феномен, связанный с универсальной *привлекательностью*. Бог, божественное — привлекательны. Но вот в каком смысле? Причем здесь важен не только — и не столько — вопрос о том, как именно понимать привлекательность и, соответственно, вызываемые ею чувства, включая любовь — возвышенно или приземленно. Гивенс, конечно, понимает, что Бог и любовь живут вместе («Бог есть любовь»), но стоит ему, да и нам тоже, подойти к проблеме с этой стороны, как и он, и мы тут же оказываемся в знакомом пространстве привычных со времен Платона дихотомий, разграничивая любовь земную — и небесную, телесную — и духовную. Ясно, что Христос — символ и провозвестник второй, дух агапе, а не эроса [14, с. 20–22]. И далее, по нерушимой логике, Гивенс будет исследовать «образ Христа» не как «визуальное изображение» (т. е. подобие плотской реальности), но, «в соответствии с целями моего исследования... в значительной степени... как толкование, подобие или концепция» [14, с. 22].

⁴ То же истерическое исступление, когда дело касается Христа и его образа, демонстрирует в «Бесах» даже условный атеист, а вернее, богоборец Кириллов:

«— В *Него*-то, стало быть, всё еще веруете и лампадку зажгли; уж не на «всякий ли случай»?

Тот промолчал.

— Знаете что, по-моему, вы веруете, пожалуй, еще больше попа.

— В кого? В *Него*? Слушай, — остановился Кириллов, неподвижным, исступленным взглядом смотря пред собой. — Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: «Будешь сегодня со мною в раю». Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов ведевилъ. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» [17, с. 552–553].

Куда важнее вопрос, является ли Бог, в качестве вестника любви, как *любящий* — или как *любимый*, как субъект — или как объект любви. Потому что именно в объектности, подлежащести (хотя, вот ведь ирония, как раз слово «субъект» означает на деле «подлежащее», а «объект» означает нечто возражающее, против-стоящее, не дающееся слишком уж легко и просто)... заключается секрет теофилии и даже эротичности образа божества и отношения к нему.

Еще Анатолий Франс в рассказе «Лета Ацилия» (1888) выбрал весьма удачный взгляд на Христа, который позволял автору быть эмоциональным, лично задетым, предельно человеческим по отношению к воплотившемуся Богу, и даже более того — именно к факту его воплощенности, отелесненности. Это была перспектива Марии Магдалины — *женщины* рядом с Христом, но, что важнее, женщины, знавшей толк в телесной, чувственной любви, бывшей блудницы.

«Мария, простерши обе руки, преградила ей дорогу.

— Стой, женщина! — воскликнула она. — Не поклоняйся ложным богам. Не жди от каменных истуканов слов надежды и жизни! Есть только один бог, и бог этот стал человеком, и я отерла ноги ему своими волосами.

При этих словах глаза ее, чернее неба в грозу, сверкнули молниями и слезами. И Лета Ацилия в глубине своего сердца подумала: «Я благочестива, я неуклонно выполняю все предписанные религией обряды, а эта женщина охвачена каким-то необъяснимым чувством божественной любви».

Магдалина же продолжала вдохновенно:

— Он был бог неба и земли и говорил притчами, сидя на скамье у двери дома, в тени старой смоковницы. Он был молод и прекрасен; он хотел быть любимым. Когда он приходил на вечерю в дом к моей сестре, я садилась у его ног, и слова лились из уст его, как воды потока. И когда сестра, сетуя на мою праздность, восклицала: «Учитель, скажи ей, чтобы она помогла мне приготовить трапезу», он кроткой улыбкой оправдывал меня, не гнал от ног своих и говорил, что я избрала благую часть. Его можно было принять за молодого пастуха, пришедшего с гор, но глаза его горели огнем, подобным тому огню, что исходил от чела Моисея. Кротость его напоминала тишину ночи, а гнев был страшнее грозы. Он любил смиренных и малых. Дети выбегали на дорогу навстречу ему и хватили край его одежды. Он был богом Авраама и Иакова. Теми самыми руками, что сотворили солнце и звезды, он гладил щечки новорожденных младенцев, которых радостные матери протягивали ему, стоя на пороге своих хижин. Он сам был прост, как дитя, и он воскрешал мертвых» [31, с. 52].

Если Франс и не придумал этот ход, он очень удачно оформил его и задал дальнейшую моду на художественный *красис*, смешение возвышенных и земных мотивов, эроса мистического и обыденного во взгляде на «Бога живого». Да что уж там французский писатель-парнасец Франс! Даже строгий британский проповедник К. С. Льюис признавал аналогию любви между мужчиной и женщиной хоть и самой опасной, самой неточной — но при том все равно самой близкой и самой верной по духу для того, чтобы передать суть отношений между Богом и его творением — человеком [24, с. 29]. Разумеется, у Льюиса

Бог — ведущий в этой партии, Он мужчина и само воплощение мужественности, он — несомненный субъект.

Возвращаясь к литературе, отметим, что женский взгляд всегда представлялся писателям более интересным, чем мужской, — более непосредственным, искренним, что ли. Установка, что мужчина — существо рациональное, а женщина живет чувствами и оттого кажется в чем-то трогательнее и витальнее, была, по сути, переверачиванием в ценностном плане прежней, столь критикуемой ныне феминизмом установки на маскулинное превосходство, основанной ровно на той же причине: что мужчина мудрее и главнее, раз живет «головой». Забавно, что первым в этом смысле апостолом жизненности и непосредственности в европейской литературе выступил не кто иной, как... гетевский Мефистофель. Ведь это он, дразня Фауста, провозглашал, что «теория суха, а древо жизни зеленеет» [13, с. 76], это он объявлял себя апостолом всемогущей матери-Ночи [13, с. 58], это он позже сопровождал Фауста к загадочным Матерям (множественной феминной оппозиции единому маскулиному Богу-Отцу), это, в конце концов, его ухищрениями почти вся суть метаний соблазняемого им Фауста свелась к поиску женщины — будь то Гретхен или сама Елена Прекрасная — или, по крайней мере, к разнузданному блуду и самоудовлетворению на брокенском шабаше.

Так вот, говоря о Христе, зададимся вопросом: много нам известно прецедентов, когда писатель, взявшийся за эту тему, старался подать Христа глазами одного из его учеников и последователей — мужчин? Осмелился разве что Леонид Андреев в «Иуде Искарите», но и тут его больше привлекла идея вывести на передний план предателя, отступника — Иуду, все же остальные были объявлены им жалкими и несостоятельными лицемерами, куда более страшными предателями своего Учителя, ибо не посягнули на него открыто, но отреклись тайно, малодушно, по трусости, когда Христос был взят под стражу; все они оставили его. Предательство Иуды, по Андрееву, выходит вовсе не предательством Христа или христианства — нет, морально уничтоженными в финале его рассказа оказываются именно остальные ученики Христа, а не честный в своем безумии Иуда⁵.

Действительно, булгаковский Левий Матвей получается едва ли не самым знаменитым прецедентом нарушения этой традиции. Но и он рядом с Христом — один, нет больше никого⁶. Плюс он, конечно, фанатик. Пылкая женщина или ненормальный мужчина — искусство всегда тяготеет к экстремальному. Мужчина обычный, правильный, праведный — это скучно и трудно. А если их еще и много, художник совсем увядает. Убедительных художественных произведений о Христе мало или почти нет (вот и Достоевский замахивался, но отступился), возможно, не потому, что так трудно изобразить Его, но потому, что от внимания художника принципиально ускользают люди вокруг Него. Понятна Мария, потому что — мать, ее страсти о Христе-сыне предельно доступны и многократно воспеты в форме «Пьеты». Понятна, хоть и двусмысленна, Мария Магдалина.

⁵ Андреевский Иуда, если разобраться, вообще не ученик Христа. И дело не в его отступничестве. Его совершенно не занимает учение Христа, но он заморожен самим Христом. Это перекликается с «Бесами», где Степан Трофимович Верховенский проводит идею, что Россия — это одержимый, исцеленный Христом и сидящий у Его ног. Россия с Христом в непосредственных, телесно-чудесных, а не рациональных отношениях. Интересно, что А. Блок в своих дневниковых записях за 1918 г., в частности, посвященных работе над «Двенадцатью», не ссылаясь на Андреева, приходит к похожей трактовке образов Иуды и учеников: Иуда у него — «жулик», что почему-то означает: «великая нежность в душе, великая требовательность», а ученики — сборище малодушных. «Иисуса арестовали. Ученики, конечно, улизнули» [8, с. 491].

⁶ Факт, отмеченный Гивенсом.

Понятен, что показал Андреев, даже Иуда, в силу своего отступничества. Да ладно, Пилат, надменный римлянин, умывший руки, едва отправив Христа на казнь — и тот понятен! Но не Лука, Петр, Матфей, Иоанн, Марк... Они — лишь имена на Евангелиях, подписи авторов по Деррида, абстрактные Платоны при величайшем из Сократов, в лучшем случае — символические фигуры (вспомним гумилевское «видя льва, стремящегося следом, / и орла, летящего к нему»). Ницше, пусть и антихристианин, разделял ту же характерную и фабульную ограниченность: выделял в евангельском сюжете лишь самого Христа — и еще Павла, тринадцатого апостола, поскольку, как и Бездомный у Булгакова, нарисовал его очень черными красками. Да и не видел Павел живого Христа.

Что Марина Цветаева выбрала взглянуть на Христа глазами Магдалины («Магдалина», 1923), выглядит хоть как-то оправданным, потому что Цветаеву вообще волновала, что называется, женская тема в культуре. Но разве не поразительно, что ровно то же самое делает поэт-мужчина, ее современник — Борис Пастернак? Почему-то для того, чтобы позволить себе эмоциональное высказывание о Боге, Пастернаку тоже потребна не кто иная, как Магдалина («Магдалина», 1949)⁷. Позднее Булат Окуджава позволит себе в знаменитой своей «Молитве» невероятно личное «Господи Боже, зеленоглазый мой», говоря о Боге⁸, так что не может не возникнуть вопрос, кто тут его концептуальный персонаж, от лица которого это не просто говорится, но только и может быть сказано, а также только и может быть принято слушателем. Это снова некое «вечно женственное», доступное, однако, и мужчине — поэту, барду или пророку, подобно тому, как анима у Юнга — скрытое женское начало — сопутствует всякому мужчине; или, по Льюису, «перед Ним мы все — женщины». Но дело не только в их — в нашем взгляде на Христа, Бога воплощенного, что-то говорящем о нас самих — взгляде, который обретает от соприкосновения с Богом какое-то собственное, квази-ипостасное бытийствование и сущность. Дело и в самом Христе тоже, в том, как мы его видим, в том образе божественного, который в теофилической перспективе переворачивает новозаветную максиму и становится для условных «эллинов» мира — соблазном, а для правоверных «иудеев» мира — безумием. Тело — это не только тема конечности, дыхание танатоса, так возмущавшего князя Мышкина у Достоевского при созерцании полотна Гольбейна «Снятие с креста». Тело — это и эрос. Тот же Гумилев, думая о Христе, часто выводит его как антитезу женскому, примитивно соблазнительному, но антитезу тоже телесную и тоже привлекательную («он думал о тонких руках, но иных; / они никогда никого не ласкали, / и крестные язвы застыли на них» [15, с. 364]). Блок, понося Христа, нападает не на абстрактный принцип или персону из торжественных житий; нет, ему глубоко ненавистен этот *женственный* призрак⁹ (*курсив мой.* — Н. М.). Снова отблеск сексуальности, снова смешение мужского и женского, активного и пассивного, логоса и эроса.

Аналогично и Андреев изображает Христа: Он у него маленький, грациозный, феминный.

⁷ [28, с. 536–538]. О романе «Доктор Живаго», о связи в нем тем христианства, феминности и русской революции см. весьма интересные рассуждения у Дм. Быкова.

⁸ Кстати, Д. Браун, который вряд ли в курсе насчет Окуджавы, в романе «Код да Винчи» описывает потомков Христа (по сюжету его истории, Христос был женат и имел детей) именно и характерно зеленоглазыми.

⁹ «Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» [8, с. 500]. Вот только: самого Христа, истинного, ненавидит Блок — или собственное наваждение из «Двенадцати»?

«Когда Пилат вывел Иисуса из своего дворца и поставил его перед народом, Иуда, прижатый к колонне тяжелыми спинами солдат, яростно ворочающий головою, чтобы рассмотреть что-нибудь между двух блистающих шлемов, вдруг ясно почувствовал, что теперь все кончено. Под солнцем, высоко над головами толпы, он увидел Иисуса, окровавленного, бледного, в терновом венце, остриями своими вонзавшемся в лоб; у края возвышения стоял он, видимый весь с головы до маленьких загорелых ног, и так спокойно ждал, был так ясен в своей непорочности и чистоте, что только слепой, который не видит самого солнца, не увидел бы этого, только безумец не понял бы» [5, с. 253].

Иисус вызывает у Иуды почти эротические чувства.

«— А то, что он красив и молод, — как нарцисс саронский, как лилия долин? А? Это ничего не стоит? Вы, быть может, скажете, что он стар и никуда не годен, что Иуда продает вам старого петуха? А?» [5, с. 236]

«Он увидел Иисуса. Усталый, похудевший, измученный непрерывной борьбой с фарисеями, стеною белых, блестящих ученых лбов окружавших его каждодневно в храме, он сидел, прижавшись щекою к шершавой стене, и, по-видимому, крепко спал. В открытое окно влетали беспокойные звуки города, за стеной стучал Петр, сбивая для трапезы новый стол, и напевал тихую галилейскую песенку, — но он ничего не слышал и спал спокойно и крепко. Бесшумно продвинувшись вперед, Иуда с нежной осторожностью матери, которая боится разбудить свое больное дитя, с изумлением вылезшего из логовища зверя, которого вдруг очаровал беленький цветок, тихо коснулся его мягких волос и быстро отдернул руку. Еще раз коснулся — и выполз бесшумно.

— Господи! — сказал он. — Господи!

И, выйдя в место, куда ходили по нужде, долго плакал там, корчась, извиваясь, царапая ногтями грудь и кусая плечи. Ласкал воображаемые волосы Иисуса, нашептывал тихо что-то нежное и смешное и скрипел зубами» [5, с. 237].

Иуда влюблен в Христа, одержим Христом.

«— Но ты ведь знаешь, что я люблю тебя. Ты все знаешь» [5, с. 244].

«Тихою любовью, нежным вниманием, ласкою окружил Иуда несчастного Иисуса в эти последние дни его короткой жизни. Стыдливый и робкий, как девушка в своей первой любви, страшно чуткий и пронизательный, как она, — он угадывал малейшие невысказанные желания Иисуса, проникал в сокровенную глубину его ощущений, мимолетных вспышек грусти, тяжелых мгновений усталости. И куда бы ни ступала нога Иисуса, она встречала мягкое, и куда бы ни обращался его взор, он находил приятное. Раньше Иуда не любил Марию Магдалину и других женщин, которые были возле Иисуса, грубо шутил над ними и причинял мелкие неприятности — теперь он стал их другом, смешным и неповоротливым союзником. С глубоким интересом разговаривал с ними о маленьких, милых привычках Иисуса, подолгу с настойчивостью расспрашивая об одном и том же, таинственно совал деньги в руку, в самую ладонь, — и те приносили амбру,

благовонное дорогое мирро, столь любимое Иисусом, и обтирали ему ноги. Сам покупал, отчаянно торгуясь, дорогое вино для Иисуса и потом очень сердился, когда почти все его выпивал Петр с равнодушием человека, придающего значение только количеству; и в каменистом Иерусалиме, почти вовсе лишенном деревьев, цветов и зелени, доставал откуда-то молоденькие весенние цветы, зелененькую травку и через тех же женщин передавал Иисусу. Сам приносил на руках — первый раз в жизни — маленьких детей, добывая их где-то по дворам или на улице и принужденно целуя их, чтобы не плакали; и часто случалось, что к задумавшемуся Иисусу вдруг вползло на колени что-то маленькое, черненькое, с курчавыми волосами и грязным носиком и требовательно искало ласки. И пока оба они радовались друг на друга, Иуда строго прохаживался в стороне, как суровый тюремщик, который сам весной впустил к заключенному бабочку и теперь притворно ворчит, жалуясь на беспорядок» [5, с. 238].

«Рассерженный Иуда, после каждого такого разговора, шел к женщинам и плакался перед ними. И охотно слушали его женщины. То женственное и нежное, что было в его любви к Иисусу, сблизило его с ними, сделало его в их глазах простым, понятным и даже красивым, хотя по-прежнему в его обращении с ними сквозило некоторое пренебрежение» [5, с. 241].

Влюбленный часто способен на дикие поступки, он может и предать, и убить любимого.

«Да! Целованием любви предаем мы тебя. Целованием любви предаем мы тебя на поругание, на истязания, на смерть! Голосом любви скликаем мы палачей из темных нор и ставим крест — и высоко над теменем земли мы поднимаем на кресте любовью распятую любовь» [5, с. 247].

Но в конечном итоге самое интересное здесь — это смена перспективы, смена аспекта, как в малоизвестной арабской сказке, что приводит в своем «Герое с тысячью лиц» Дж. Кэмпбелл. Там прекрасный принц не действует, но становится объектом действия, когда им, заточенным и спящим, любитесь слетающая в его келью по ночам дева-пери; эдакий «Демон» наоборот, но задолго до «Демона». Приходил по ночам в синеве ледника от Тамары...

Эротические гештальты в христианской эзотерике

Платон полагал этически неприемлемыми эротические фантазии о богах, не говоря уже про рассказы о якобы действительно имевшем место соитии между богом и человеком — проще говоря, почти все народные мифы, позднее увековеченные песнопевцами [21, с. 189]. По иронии, в христианской мистике — а христианство как религию принято считать опрессивной в вопросах секса, или как минимум асексуальной, и уж точно враждебно настроенной к «отмененному» ею античному язычеству (вспомним формулу «эллинизм отец всех ересей») — символы и аллегории такого соития, а также поощрение подобной сублимации, встречаются куда чаще, чем можно ожидать. Например,

когда речь заходит о т. н. экстазе святой Терезы — сне, в котором ей явился ангел, пронзающий ее копьем, отчего ее охватило невероятное блаженство. Помимо этого, задокументированы и многочисленные банальные случаи «греховного вожделения» к красивым образам, например, статуям в соборах, вплоть до совершения с ними соответствующих действий, насколько это позволяли обстоятельства. Все это оправданно вызывало у христианских условных «платоников» недоверие к искусству, создающему такие изображения, и желание изгнать его — уже не из полиса, но за церковную ограду. Об этом повествует прекрасный роман Г. Гессе «Нарцисс и Златоуст» (1930). В фокусе сюжета там друзья с детства, но совершенно полярные при том люди — богобоязненный настоятель средневекового монастыря (символизирующий христианство) и одержимый всеми земными страстями художник (символизирующий язычество — не как тот или иной культ, но как состояние человеческого духа)¹⁰, которому этот настоятель заказывает изображение Мадонны. Однако Златоуст создает настолько гениальное произведение, что испугавшиеся монахи, будучи не в состоянии примирить в своем сознании очевидную греховность автора и сияющую святость Богоматери, воплощенную им, решают, что поражающий всех созерцателей эффект его творения — результат происков и обольщений дьявола, так что в итоге они сжигают ее, чем и его доводят до смерти.

Мысль Гессе проста: все значительное создается страстью, а страсть всегда живет в экстремумах, рядом с грехом и гибелью, и даже тянется к ним («чтобы по бледным заревам искусства / узнали жизни гибельный пожар» Блока). При этом лишь она способна напитать подлинной жизнью даже отрицающие и подавляющие ее фигуры морали. Это снова Мефистофель: свет на самом деле порожден тьмой, в ней заключены питающие его источники, отрекаясь от которых, он обрекает и себя, и созданное им на безжизненность и распад. Ту же идею мы обнаруживаем в античной мифологии: Урана-Небо порождает мать-земля Гея, она же может лишиться его власти и силы (посредством подговоренных ею на бунт против отца титанов). Восставшие титаны и Люцифер еретически родственны. Фрейдистский эдипальный ребенок, вожделеющий мать и мечтающий свергнуть-оскопить-уничтожить отца, встраивается в тот же ряд. Все мы, с рождения, будто проходим анфиладу символических комнат нашей психэ, примеряя маски, находящиеся там. Одни чаруют, другие скрывают, третьи пугают. Нечто схожее описано в фантастическом романе А. Меррита «Корабль Иштар» (1924), где главный герой проходит насквозь святилища всех вавилонских богов, постигая и преодолевая одно за другим соблазны и обещания, которые предлагаются ему там. От Уильяма Блейка с его тираническим Уризенем, богом бледного разума, держащим в тисках жизнь и чувство, до Томаса Манна, описывающего в «Докторе Фаустусе», как в романтических германских университетах учили чтить равно светлые возвышенные формы и темных богов бесформенных глубин, более того, проповедовали их диалектическую взаимообусловленность, мы находим в европейской культуре эту пронизывающую ее мысль — не единственную и не доминирующую, но очень распространенную и весьма влиятельную.

¹⁰ При этом Гессе, явно с особым умыслом, дал своим героям имена, обратные их символическому положению в романе: Нарциссом, что звучит чрезвычайно по-гречески, зовут настоятеля, а Златоустом, что звучит весьма по-христиански, зовут художника.

Так вот, возвращаясь к христианству, отметим интересный парадокс. Данте, например, ведет себя как завзятый «платоник», судья и обвинитель, когда указывает: именно искусство с его умением создавать греховные (или, опять-таки вспоминая манновского «Доктора Фаустуса», двусмысленные, неоднозначные) образы послужило причиной падения Паоло и Франчески, этакой роковой повивальной бабкой их греховного *impetus*. Ведь недаром же их обуяла роковая страсть ровно в тот момент, когда они, интимно уединившись, читали «о Ланчелоте сладостный рассказ» [3, с. 36]! В итоге Паоло и Франческа водворяются Данте в ад, а это уж такое «за оградой», что дальше просто некуда. В данном вопросе у Данте есть великий предшественник и несомненный авторитет — святой Августин, который всю клеймил языческих развратников за то, что своими мифами о похождениях сладострастных божеств те морально (вернее, как раз аморально) оправдывали собственные нелицеприятные деяния: мол, если уж сам Зевс-вседержитель не без греха, то что уж тогда мне, смертному, чураться... Но при всем при том Данте — отчетливый приверженец пошедшей от того же Августина мистической традиции, согласно которой стремление души к спасению и Богу можно — и даже нужно — уподоблять некоему особому, квази-эротическому вдохновению, при котором Бог принимает образ не только Отца, но и матери, и возлюбленной-госпожи¹¹. Трудно переоценить влияние этих весьма фрейдистских (что признавал и сам Фрейд) идей Августина на всю последующую европейскую культуру, христианскую или около-христианскую, включая и культ Прекрасной Дамы, прямо отсюда следующий [22]. Получается, что желание одновременно порицалось — и поощрялось, обрушивалось в ад — и обожествлялось. Понятно, всегда можно было утвердить рядом с обычным эросом, не говоря уж о греховном, некий иной, новый, отдельный и особый — эрос, по красивому выражению Б. Вышеславцева, преображенный. Ведь создал же нас Бог, в конце концов, не бесполоыми, и велел плодиться и размножаться, и, как остроумно говорится в романе Ж. Сарاماго «Евангелие от Иисуса», вон та штука у тебя между ног — ее ведь тоже Бог сотворил, разве нет? Однако даже такой расклад еще не значит, что мы можем любить Бога — или свою мысль о нем — с примесью, а то и целиком, на топливе той же закваски, что питает и наше либидо. Но и у Августина с Данте, и у Достоевского, и у всех прочих перечисленных мной авторов нас овеивает именно дыхание, согретое и пронизанное страстью, а не бесстрастное «верую во...». Слишком настаивая на необходимости верить в живого, реального, воплощенного Христа, а не просто в символ, в принцип, в идею, эти мыслители и художники впадают в другую крайность. Уходя от края леденящей их кровь бесконечности отчужденных, абстрактных построений (подобной чертогам Снежной Королевы, или холодному ночному неба Уризена, «князя звезд», у Блейка — о, этот фетиш критиков отстраненности чистого мышления, эта фантазматическая обитель астральных чудовищ из «Логики смысла» Ж. Делеза!), они опасно приближаются к жарко дышащей

¹¹ Вернее, конечно, будет сказать, что блаженные состояния спасенного человека, воплощенное обетование Божие, как-то: мудрость (знание и пребывание в истине), чистота, невинность, при таком подходе аллегоризируются, уподобляясь образу желания. Не то чтобы Августин это изобрел: пример такой аллегии мы находим уже в ветхозаветной Песни песней. Смысл в том, что стремление человека к Богу и Божию миру изображается как возвышенно-эротическое стремление к прекрасному возлюбленному/возлюбленной, изображается как непокой любви и влечения, тревоги и поиска удовлетворения, которых не в состоянии дать этот мир. Августин не просто призывает человека устремиться к Богу, он показывает, что душа и так уже всегда к нему стремится, что она изначально объята *томлением* по Богу, «безмерной тоской» пастернаковской Магдалины.

бездне чувственности, к ее разверстым и манящим краям, за которыми — мефистофелевские Матери и недра бытия.

Возвращаясь к отечественной литературе, нельзя не упомянуть Даниила Андреева и его блистательный очерк о Блоке из фантастико-теологического трактата «Роза мира» (1958). Андреев рассматривает поэзию Блока как борьбу эросов — божественно-ориентированного и постепенно подменяющего его инфернального. Начинает Блок как романтический паладин Прекрасной Дамы, как рыцарь, почитающий превыше всего Святую Деву. Однако со временем в его логические, если это слово применимо здесь, цепочки, встраивается мистико-патриотическая тема, тема любви к Родине и аллегоризация последней в образе тоже своего рода Святой Девы, подразумевающий поклонение и служение сродни религиозному. Так совершается первая подмена Блока, и он фактически впадает в сектантское отступничество — предпочитает частное общему. Далее к идеальному облику Святой Руси начинают подмешиваться низменные нотки собственной подавленной чувственности Блока, его пристрастие к разврату и опьянению, блуждания в поисках продажной любви — а также реалистическое уловление всех действительных черт страны России, а не только романтизированного ее облика: «Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне!» И вот в финале этого пути мы застаем Блока неистово поклоняющимся смерти, разрушению, иррациональности и бесовству революции [4, с. 418–434].

Впрочем, отношение Блока к революции несколько сложнее, чем кажется. Очевидно, он ждал от революции, что та, странным образом, избавит его от им же самим восставленного в своей внутренней кумирне идола падшей чувственности — т. е., как это описано в поэме «Двенадцать», что революционные матросы убьют вконец опустившуюся шлюху Катьку. То, что это Блок сделал ее шлюхой, низведя и разжаловав свою первоначальную Прекрасную Даму — вернее, дошел от Прекрасной Дамы до этого, — оправдывает, пожалуй, только то, что «Катка» на самом деле не что иное, как портрет Дориана Грея, это сама душа Блока, и толкая Катьку на нож, он в действительности жаждал самоубийства. Являющийся в финале поэмы Иисус (которого в процессе работы над ней Блок, мы помним, объявлял «ненавистным женственным призраком») производит то же впечатление жалостливого и запоздалого взывания к Богу, на коем пронизательный Серенус Цейтблом в «Докторе Фаустусе» Манна поймал своего друга Адриана Леверкюна, когда тот неожиданно принялся сочинять религиозные гимны. То, что убийство «Катки» — дело, в конце концов, богоугодное, наверное, слегка утешало Блока, хотя настоящим расчетом с собственной падшей душой могло выступить лишь искреннее поднятие руки на самого себя (как в романе О. Уайльда), а не подмененное, замаскированное, да вдобавок еще и переложенное на плечи символических «апостолов ножа и топора», отчужденных агентов скрытой воли самоустранившегося автора убийство. Смелее и прямолинейнее оказались Есенин и Маяковский. Есенин, о чем свидетельствует «Черный человек», сознавал, что все его падшее существование (а ведь «Черный человек» весь пронизан эманациями угасающей похоти, этой растекающейся по мирам половой истомы) логично упирается в самоуничтожение (так Ставрогин в «Бесах» признается, что должен бы «смести себя с лица земли, как подлое насекомое» [17, с. 604]), хоть и подбирался к этой мысли сбоку, осторожно, как и положено подкрадываться к зеркалу. Но ведь сказано в еще одной великой истории о двойничестве и похоти, романе У. Хьюортсберга «Сердце ангела», что, как ловко к зеркалу ни подкрадывайся, отражение все равно заглядывает тебе прямо в глаза. Это снова

Эдип, история Эдипа, постигающего, что это он, и никто иной, во всем виноват. И дело не в том, что Эдип возжелал мать, по Фрейд, а в том, что он сделал желаемое матерью и женой, сообщил ему именно такой статус, а само желание, влечение, стремление свел к либидо, после чего оказался в изнурительном состоянии, где все дышит развоплощенной и оттого во сто крат возросшей, всепроникающей, неизгоняемой похотью. Проблема в том, что мы никак не можем преодолеть тело и телесность. Мы должны бы трансцендировать за его пределы, но вместо этого трансцендируем само тело, проецируем его во все сущее. Подобно Мидасу, все обращавшему в золото своим прикосновением и в результате умершему от голода, мы тоже все для себя обращаем в объект желания, и тоже умираем от истощения, от последней растраты всех жизненных и душевных сил у врат этого рая, небеса которого, как справедливо указывал Набоков в «Лолите», озарены адским пламенем.

Достоевский в «Братьях Карамазовых» устами Дмитрия говорит о борьбе и парадоксальном соседстве в душе человека «идеала Мадонны» и «идеала содомского» (отсюда же и пресловутая борьба дьявола с Богом в душах людей). Блок дошел самой прямой из всех возможных дорог от одного до другого. Но вот о чем Достоевский умолчал: он рассматривает лишь одну из крайностей подмены — почитание идеала содомского как идеала Мадонны. Но возможно, увы, и иное. Более того, мы попытались показать, что именно с подспудной эротизации возвышенного идеала и «либидизации» стремления к нему начинается оползание души в хаос и ад. Дело не в том, что мы поклоняемся демону как богу. Дело в том, что мы нашему богу подпускаем демонской заразы в кровь, пытаясь вызвать румянец страсти на его слишком уж бледных, чистых, алебастровых щеках. Разве Достоевский сам не демонстрирует этой благословленной Мефистофелем тяги к жизненности идеала, к живому и даже слишком живому, слишком человеческому Богу? Как же выпутаться из этой ловушки? Разумеется, обрушив человечество в ничтожность и безжизненность. Тогда эрос будет принадлежать лишь Богу и воплощаться лишь в Боге, и исчезнет опасная его связь со всей стихией жизни. Жизни больше не будет; будет лишь грязь, и приходящий спасти копошащихся в ней людей единый прекрасный Бог.

Я понимаю, все это может прозвучать страшным преувеличением и, в свою очередь, подменой. Достоевский, говоря о Христе как о прекраснейшем существе, мог иметь в виду лишь его нравственное совершенство и экзистентную идеальность. Но как тут отделишь одно от другого? Тело, образ — трудная и опасная игра. Вот и современный писатель В. Пелевин недоумевает, зачем же это Богу понадобилось являться в человеческом теле, а не в виде прекрасной, скажем, мелодии? [29, с. 84] Затем, очевидно, что в качестве мелодии Он пришел бы к мелодиям и спасал бы их (и это тоже можно себе представить, более того, необходимость подобного очищения мира звуков оценил бы пострадавший от его имплицитной метафизической скверны Адриан Леверкюн). Но если даже оставить в стороне трудности онтологии с ее неслиянностями и нераздельностями, остается — язык. Это язык содержит в себе синонимы и смежные значения, обеспечивающие двусмысленность и моральную размытость вплоть до гротеска и юмора («тебя люблю, и картошку тоже люблю»). Это в языке есть слово «прекрасный», и слишком уж оно увязано с плотью и материей, чтобы было легко от этого избавиться.

Все эти долгие отступления и экскурсы необходимы, чтобы понять, в сердце какой проблематики оказываются и Томас Манн, и Михаил Булгаков — творцы, люди культуры, русской и европейской, исторически, да и сущностно неразрывно связанных. Булгаков,

в каком-то смысле, ближе к Богу (пытаясь вывести в своем романе некую версию Иисуса), Манн — к истине желания (о котором Булгаков не говорит столь откровенно), сулящего человеку бесчисленных своих богов.

Конечно, любить Бога необходимо, разве не сказано «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим». Более того, «Бог есть любовь». Но это, важно понимать, в первую очередь любовь Бога к тебе. Ты должен на нее лишь отвечать. «Не в том любовь, что люди возлюбили Бога, но в том, что Бог возлюбил людей». Дело человека — отдаться, ввериться Богу (раскрыть Ему всего себя, т. е. «сердце свое»). Человек по определению не может выступать активной стороной в этих отношениях, ибо Бог безмерно его превосходит, что делает даже мысль о чем-то таком абсурдной. И потом, с точки зрения религии куда важнее для человека бояться Бога («начало премудрости есть страх Божий»), или просто почитать Его. Гумилев говорит нам: «Все в себе вмещает человек, который любит мир и верит в Бога» [15, с. 208]. Любить в данном случае можно скорее мир, чем Бога, в которого следует верить. Мир — творение, «что», подлежащее, объект. Бог — творец, «кто», субъект.

Но это абсолютный, трансцендентный Бог. Когда свершилась мистерия его воплощения, и не просто воплощения, а рождения у земной женщины, когда Бог сам прошел путем всех тел, Он оставил в онтологии творения след (эхо, содрогание), которое, возможно, сравнимо с первичным повелением трансцендентного Бога произведенной им земле-материи «породить душу живую». Дж. Р. Р. Толкин однажды заметил, что Бог все делает истинным, включая миф — т. е., миф, который до Воплощения был сказкой, в случае Христа стал реальностью. Это значит, что все меняется, переворачивается. Образованные жители эллинистического мира, описанные А. Франсом в «Таис», с их философскими дискуссиями о сходстве фигуры и истории Христа с хорошо знакомыми им фигурами и историями античных божеств, мыслят исторически последовательно (определяя, что хронологически «раньше», а что «позже»), не осознавая самой сути мистерии Боговоплощения. Это она, формально случившись позже, отбрасывает некий луч в прошлое, исполняя собой и своей Истиной даже языческие предания о чем-то сходном. Так что это она становится причиной, а все прочее — следствием. Возможно, это имел в виду Пастернак, в «Рождественской звезде» поставивший в заслугу воплотившемуся Христу не только основание единой истинной веры, но также и «все шалости фей, все дела чародеев». Выразимся еще доступней. Давно превратилось в общее место утверждение, что историю, которая античным язычеством мыслилась как нечто цикличное, христианство разомкнуло и сделало (прямо)линейной, имеющей начало и конец. Но любая линия с ее кажущейся прямоотой может в действительности быть лишь частью огромной окружности. Те же стойки вполне себе верили в огненный конец мира (экирозу), но лишь как в межу, отмечающую границы этих условно прямых отрезков мировой истории (эонов), охваченных единым великим циклом бытия. Так вот, с этой точки зрения христианство должно было сделать нечто большее и более сложное, чем предложить линию как альтернативу кругу. Скорее, оно утвердило Истину в центре, как солнце, лучи которого простираются повсюду одинаково — в прошлое, настоящее и будущее равно. Бог вне времени, а следовательно, объемлет собой все времена. Поэтому у Него буквально «нет мертвых», и каждое зернышко в Его закромах сосчитано. Ничего не теряется. Бытие — это круг, но не цикл, и делает его таким кругом, сгибая все прямые, как под действием грандиозной гравитации, Бог, являющийся его центром. Потому в Ветхом завете сказано: «Кому под силу выпрямить то, что Он сделал

кривым?» Так что пространство и время действительно искривлены, тут Эйнштейн прав, и источником этого искривления выступает действительно гравитация — только вот своего рода (и только своего, уникального). Аналогично и Аристотель предполагал, что неподвижный перводвижитель инициирует все движение всех существ в мире к себе — или все же вокруг себя, закручивая, заставляя тела и вещи двигаться по идеальным сферическим орбитам, угаданным еще пифагорейцами? Однако во всех этих теориях нет конфликта, нет захватывающей двойственности и поражающей внимание ума «смены аспекта» (В. Бибахин), нет смыслового напряжения между линией — и кругом, между постоянной угрозой утраты, ускользанием, исчезновением сущего в ночи ничто, по Гегелю — и возрождением, утверждением его в вечности как того самого, никогда и никак не умаляющегося бытия Парменида, идеально выверенного и «хорошо закругленного». Проще говоря, нет чуда.

Трудность в том, что линия остается линией, а круг — кругом. Все движется Богом и к Богу — но поскольку Бог и есть подлинная бесконечность, вещи не сваливаются друг на друга, не ужимаются в некое сверхплотное ядро, а с каждым шагом на этом пути обретают все большую свободу. Вселенная есть разбег галактик, что наука поняла лишь недавно. Но в ее понятии-представлении о соответствующем разбеге есть сильный элемент энтропии, привкус центробежности, ограниченная и пугающая аналогия «Второго пришествия» У. Б. Йейтса — стихотворения об истрепавшемся центре, который не в состоянии удержать свои края [19, с. 203]. Произнося слово «разбег», мы запускаем машину воображения, заряженную доступными нам метафорами (как новомодный ИИ заряжен лишь уже накопленным человечеством формами выражения). И эта машина в ответ на наш запрос предсказуемо выдает нам картину некоего движения «от». Проще говоря, нам начинает казаться, что эта постоянно движущаяся, разлетающаяся во все стороны вселенная есть полная противоположность замкнутой вселенной пифагорейцев и Аристотеля, вселенной неподвижного перводвижителя в центре и гармонии сфер вокруг. Доказательством того, что наши метафоры внушают нам самим опасения, что мы уже пойманы в их сеть, становится настойчивый поиск учеными силы, субстанции или инстанции, которая должна «подстраховать» вселенную, уравновесить ее естественную центробежность некоей альтернативной центростремительностью — например, в этом качестве может выступать загадочная «темная материя». Нам легко вообразить, что бесконечность — это огромная пустота, и что она в обратном направлении от условного «центра», который мы безвозвратно покинули в самые первые пикосекунды после Большого Взрыва. Но что, если бесконечность и есть центр сущего, а не ее зловец распространяющаяся окраина, что если наше движение к ней — это движение *к*, а не движение *от*, что если мы, как в финале одного рассказа Ф. Дюрренматта, сами не можем разобрат, оставили ли мы Бога или движемся Ему навстречу? Тогда нам надо перевернуть наше представление о вселенной, потому что — что же это за вселенная такая, если она имеет своим центром бесконечность? Это скорее описанная Льюисом «Модель», в которой люди себя и весь конечный мир воспринимали как маленькую окраину вечно сущего неохватного центра.

Заключение

Конечно, можно задаться вопросом, при чем здесь эти космические блуждания — и то, с чего мы начали, т. е. сходство «Смерти в Венеции» Томаса Манна и «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова¹². Но повторюсь, обе эти истории — о стремлении к Богу и о невозможности разоблачить: кто источник этого стремления — я или Бог? К чему я влекусь — к сути или к образу, и как они взаимосвязаны?

Разве Тадзио у Манна — не тот же недвижный перводвижитель, только в масштабах повести? Как будто ничего не делая, он движет Ашенбахом, влечет к себе Ашенбаха, воспаляет того. Он наполняет для Ашенбаха смыслом все античные образы, все фигуры богов — Гелиоса-Аполлона, Гермеса, Диониса, Эроса. Все они отражаются в нем, совмещаются в нем, проецируются из него во внешний мир. Тадзио — солнце, отбрасывающее свои лучи повсюду, тот самый воплотившийся Бог, сделавший правдой даже миф. Лишь смерть (конечность) Ашенбаха прерывает для него этот процесс преображения сущего, его завихрения вокруг своего абсолютного центра. Так же и у Булгакова Иешуа создает поразительную линию любви, эстафету и преемственность отражений — он отразился в Левии Матвее и Пилате, те — в Мастере, Мастер — в Маргарите и Бездомном, и т. д. Может показаться, что здесь мы снова видим расхождение идей линии и круга. Но линия не часть (секция) окружности. Линия — часть бесконечности, ее луч, конечная точка которого образует одну из непостижимого количества точек, формирующих периметр окружности.

Но при чем здесь плотская любовь, опасности двусмысленного влечения?

Очевидно, притом что когда Бог вручает себя человечеству, Он делает это с тотальностью, превышающей наше понимание. Он проходит весь путь плоти, Он рождается у женщины, Он вырастает из зародыша в младенца, из младенца в ребенка, из ребенка во взрослого человека. В фильме Д. Кроненберга «Муха» (1986) главный герой, ученый Сет Брандл, недоумевает, почему построенный им телепортатор отлично справляется с неживыми предметами, но «не понимает» живой материи, и раз за разом создает как будто бесцветные подделки под нее. Так продолжается, пока влюбленная в него девушка не подсказывает ему, что он должен научить компьютер понимать и любить плоть так же, как понимают и любят ее взрослые, щиплющие детей за щечки.

Итак, Бог проходит весь путь плоти, включая пухлые щечки младенца (изображенные позже на тысяче картин и упоминаемые Магдалиной в рассказе Франса). Но, некоторым образом, этот путь Ему уже знаком, так что Он проходит его как бы во второй раз — потому что Он, в конце концов, есть автор и творец этой плоти, и Он хотел ею что-то сказать, и явно это было что-то хорошее. Однако же, Он не просто создает плоть; в случае с человеком, уже

¹² Хотя как раз очевидно, при чем. Разве не заканчивает Булгаков «Мастера...» тем, что его герои, пройдя свои мытарства до конца, мистически преображаются и фактически входят в круги планетного движенья, не то летя через космос, не то сливаясь с ним, становясь им? «Себя Маргарита видеть не могла, но она хорошо видела, как изменился мастер. Волосы его белели теперь при луне и сзади собирались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор. Подобно юноше-демону, мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой. И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем облике. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь — только глыба мрака, и грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд» [9, с. 357].

даровав ему плоть и жизнь, Он преображает и благословляет ее, даровав человеку Свой образ и подобие. Отныне образ Божий живет в человеке и есть одно с человеком, и теперь это, что самое важное, образ не только возвышенно-величественный, заставляющий преклоняться, но и образ под-лежащий, открытый, подвластный любви сам. Это неожиданная тайна Бога, доверенная, как стыдливо считается, в первую очередь женщине и женскому началу, вызвала веками двойственную реакцию, отрицательную и даже подавляющую на поверхности, но при этом на каждом шагу расцветающую пышными побочными культами и ересями, романтическими мистериями и всем тем, что К. Г. Юнг полагал проекциями бессознательно-женского в мужском, известного под именем anima. Конечно, культ Бога как абсолютной мужественности (уже приведенный нами Льюис) подразумевал многочисленные и весьма изощренные попытки выкрутиться из этой двусмысленной ситуации. Женщина подспудно отождествлялась с женским началом вообще, с сотворенной природой, которой Бог даровал возможность родить «душу живую» и которой естественно полагалось перед Богом быть абсолютно пассивной, приемлющей. Соответственно, под покровом христианства снова прорастало язычество, все прежние догадки и домыслы о божественном, имевшие место до Откровения, а сочетание начал в человечестве уподоблялось ритуальному браку человека (мужчины, царя или земледельца) с матерью-Землей. Все это происходило в первую очередь потому, что ортодоксия была не в состоянии выдержать парадокс: как так, что образ Божий придан не только активному, мужскому началу (что логично), но и пассивному, женскому? И хотя христианство много изменило в лучшую сторону с точки зрения отношений полов, тем не менее, при любой попытке теологии выйти за пределы чисто этические и погрузиться в гнозис, в познание воли божества и тайн творения, все старые привычки ума воскресали. Пытаясь воспроизвести позицию Бога и увидеть Его глазами сочетание начал — т. е. уразуметь, что Он хотел в это вложить в своей запредельной мудрости, — даже и мудрецы упускали из вида простейшее Его наставление: плодитесь и размножайтесь. Вместо этого они, упразднив прежние языческие мистерии, начали создавать и вводить свои, эксплуатируя тему «божественных невест», все эти метафоры, аллегории и аналогии женского, теперь, правда, не растворенные в земле, а вознесенные на небеса. Но ведь уже и язычник Платон предпочитал Афродиту Уранию Афродите Пандемос. Возникал, правда, вопрос: если мужчинам, Августину и Данте, Бог в своей неизреченной милости и щедрости дарует мистическую любовь и брак с духовными сущностями в женском обличье (как мусульманам Аллах сулил рай с гуриями), то что же тогда причитается женщинам? Быть «невестой Иисусовой»? Это не богохульство, но четкое отмечание того, что, увлекаясь подобными играми, мы мгновенно заступаем на опасную территорию двусмысленности, на ничью (а точнее, не пойми чью) землю между духом и плотью, истиной и знаком. Что ж удивляться, что люди вождели статуи святых и ангелов, а святая Тереза переживала свой условно «фрейдистский» экстаз. Недопонятое, недоизгнанное вожделие пронизывало собой даже язык, более того, язык в первую очередь. И стоило только тому или иному теологу, плетя сеть своих рассуждений, сравнить отношения между Богом и человеком с отношением между мужским и женским, он сию же минуту протаскивал в храм своей мысли весь бордель либидо. Зверь, как справедливо указал Ницше, никуда не исчез из человека с воцарением религии и морали — напротив, он обожествился.

Ужас падения в том, что оно неисследимо. Мы никак не можем мыслью уловить ту границу, до которой — Бог и рай, а за которой — грех, порок, мерзость и ад. Мы просто фиксируем: вот до этого момента наша мысль вся сплошь астральная, в ней нет ничего, кроме Бога, и ничего больше и не нужно, — а потом вдруг, внезапно, мы уже в разгаре и в угаре, нас обступают, как святого Антония в пустыне, толпы страхов и желаний, двусмысленностей, в которых черт ногу сломит, и куда ни ступи — всюду сплошные клубки кишасших змей. Где, где и кем проведена эта черта, когда и как мы пересекаем ее? Загадка.

Тут вот еще что важно. Почему вообще женщина, в реальности подчиненная, трансцендировала во все эти абстрактные мужские культы? Есть подозрение, что это случилось из-за банального конфликта комплексов и фобий. Мужчина боялся плотского в женском, но еще, и куда больше, он боялся его и в мужском варианте. Мужская плоть, плотскость была под даже большим запретом, чем женская. Бог, в своем земном существовании воплотившийся как мужчина, далее в мистических учениях последовательно развоплощался. Его почитали как истину, как солнце духа. Приближался к нему человек всегда через посредничество женского, подобно тому, как весь путь Данте немислим без Беатриче. Женское становилось идеальным посредником, призмой, через которую не страшно и не зазорно было смотреть на ослепительный свет Божества. Христианин не общался с Христом напрямую, как «мужчина с мужчиной». Если он и нуждался в подобном сближении, он предсказуемо выбирал для него женскую маску — скажем, мысленно перевоплощался в Марию Магдалину, но никогда ни в одного из учеников-мужчин. У Гумилева евангелисты-спутники Христа вообще поданы исключительно через свои бестиальные аллегории: «видя льва, стремящегося следом, / и орла, летящего к нему» [15, с. 309–310]. Мужчина избегает мужчин даже сильнее, чем он избегает женщин. Правда, в какой-то момент он не выдерживает, поскольку вся эта канитель, свистопляска и глупые игры очень надоедают. И вот тогда мы вступаем в царство неожиданных жестов и фраз, в упоминание «тонких рук Христа» у того же Гумилева, который в этот момент уже не прячется ни под какой маской, — ну, может быть, разве что выпускает из себя своего внутреннего Михаила Кузмина, в чем он сам признавался в стихотворении «Любовь» [15, с. 164]. Тогда Булгаков окружает Христа (наконец-то) мужчинами — Левию Матвеем, Пилатом, Иудой, даже Воландом. А Томас Манн пишет «Смерть в Венеции».

Любовь и даже нежность к Богу оказываются не исключительно женской прерогативой, не только благословением матери, сестры, жены¹³. Но это все еще язык мало и плохо освоенный, стыдливо коверкаемый, голос «порывисто страстный» и оттого постоянно срывающийся, то самое «высокое косноязычье» поэта, ставшее творческим завещанием (а то и заветом) Гумилева. Главное препятствие на пути к нему — это страх, страх чего-то постыдного (вот и Аристотель говорил, что стыд хорош только в определенных дозах). Поэтому Булгаков настойчиво твердит нам на всем протяжении своего романа: «Нет большего порока, чем трусость». К этой одной фразе, в его представлении, сводится едва ли не все этическое учение Иисуса-Иешуа. И это та самая фраза, которую, перефразируя финал «Мастера...» — «это знает усталый», — может лучше всего понять только любящий,

¹³ Последняя по времени из трогательных историй на эту тему — «Пелагия и красный петух» Б. Акунина.

влюбленный¹⁴. Поэтому и Ашенбах у Манна более всего корит себя не за «гнусные» желания, а за то, что он струсил, оказался малодушным, слабовольным, не открылся Тадзио в своей любви. «Оробел», по-детски просто и безжалостно, хоть и с некоторой долей иронии, приговаривает он себя [26, с. 169]¹⁵. И наказывает себя за это одиночеством и танталовой мукой бестелесного созерцания Тадзио до самой своей смерти. Такой же суд вершит над собой булгаковский Пилат — за то, что не посмел встать рядом с Иешуа, хотя сразу все понял, он обрекает себя не знать покоя не только остаток земной жизни, но и всю вечность после смерти. И все же он получает окончательное прощение — когда любовь и смелость, ускользнувшие от него, находят себе самых последних адептов и герольдов, готовых высказать и озвучить ее, сказать за него — «трижды романтического» Мастера и его бесстыдно-бесстрашную Маргариту. Ну а Тадзио манит Ашенбаха светлым призраком, когда тот уже захлебывается кровью и смертью на берегу Венеции, чтобы вскоре потрясенный мир узнал о конце земных мук своего титана и творца.

Но самый важный для всего нашего рассмотрения вопрос — другой. Почему мы вообще любим Бога? Именно любим, а не, скажем, веруем в Него? Потому что Он наш творец и, в некотором смысле, родитель? Но отношение к родителям — вещь весьма непростая (рабочая ситуация для психоанализа Фрейда), а главное, любому человеку суждено в какой-то момент вырасти и выйти из их тени; мы не навсегда дети, однажды мы и сами станем родителями. Тогда потому, что Он велик, и все создано Им и зависит от Него? Но тут тоже не обязательно вступать в отношения любви, достаточно уважения, поклонения, трепета — короче, «начало премудрости — страх Божий».

Понять, почему и как возможно любить Бога, можно лишь поняв, почему и как мы любим в принципе. Но чтобы не уходить тут в бесконечные тонкости, известные еще грекам, закольцуем наше рассуждение. Мы знаем, что в Боге заключена любовь («Бог есть любовь»), но верно и обратное — Бог заключается в любви. И если Бог способен на любовь, то, передав человеку Свой образ и подобие, он сделал и человека способным на любовь. Вопрос только в том, одно ли это и то же, имеют ли один и тот же источник, природу и сущность те различные аспекты позитивной привязанности, которые мы обнаруживаем в своей жизни. Одно ли и то же любить Бога — и другого человека, и мир, и самого себя, и дела рук своих и чужих, а еще ценить сам дар бытия, жизни?

Проще всего, конечно, сказать, что мы любим Бога, поскольку Он есть совершенство, а совершенство невозможно не любить, поскольку — любим же мы, испытываем же сильнейшее влечение ко всему, что представляется нам прекрасным, идеальным, завершенным и т. п. Правда, здесь есть один нюанс: все перечисленные характеристики относятся к неким объектам, реальным или гипотетическим. Но Бог — первичный и абсолютный субъект, ведь именно в этом смысле Льюис говорит, используя свою опасную метафору, о Его абсолютной мужественности. Бог может любить все Им созданное, все объекты приложения Его творческой воли — ибо все это «хорошо весьма». Отсюда выросла вся проблематичная философская теология, повествующая о бесконечном субъекте, устремленном к конечному объекту, чтобы обрести особое удовлетворение, разрешившись

¹⁴ Любопытно, что в стихотворении «Покорность» Гумилев заставляет переключаться именно эти два состояния: «Только усталый достоин молиться богам, / только влюбленный — ступать по весенним лугам» [15, с. 118].

¹⁵ О связи между любовью и храбростью рассуждает в «Пире» Платон.

в его законченности — от Платонова Эрота до шопенгауэровской воли, страждущей и преодолевающей себя в представлении.

Так как же можно любить субъект, если любовь в таком прочтении — это манифестация отношения субъекта к объекту, конституирующая и тот, и другой в их существе и существе их отношения друг к другу? Конечно, Достоевскому очень нравилась мысль о любви к Христу в силу его совершенства. Но тогда это совершенство не объекта, относительно которого мы сами немного боги, особенно когда это мы творим его, а какое-то другое, и мы тоже какие-то другие рядом с ним. Мы — вечно женственные сущности, отвечающие на Его любовь к нам? Если так, то *in spirit* Льюис. Или мы — дети, подражающие Отцу, который для нас пример? Но тут всегда есть опасность ревности, соперничества, желания превзойти — бунт, понятный, простительный и процессуально неизбежный, если речь идет о подростках, но в священном предании бунт навсегда отождествлен с грехом, люциферизмом и вечным проклятием. Еще Бог может мыслиться в связи с понятием любви как абсолютный нарцисс, влекущийся лишь к собственному совершенству и, соответственно, делающий все сущее зеркалами своего нарциссизма, как у Аристотеля. Мы стремимся к Богу, поскольку Он есть совершенство, и сам Бог тоже стремится к самому Себе, ровно по той же причине.

Но в любви действительно заключен образ Божий, это несомненно — некое приближение, некое представление, пусть даже трижды ошибочное и искаженное, как определял Льюис язычество, «крупички золота, упавшие в грязь». Иначе как тогда объяснить, что, любя человека по-настоящему, мы буквально о-божаем его, т. е. возводим его до Бога или начинаем видеть в нем божественное, почитаем его, преклоняемся перед ним? Ответ на мучающие нас вопросы и трудности содержится в существе любви. Любовь — это одновременно и предельная активность, и предельная отдача, в ней мы и субъект, и объект, и это наша собственная мистерия, наша парадоксальная сущность, подобная дуализму частицы и волны в свете, или троичности Божества. Но это также значит, что и Бог, любя, раз Он есть любовь, тоже одновременно и сохраняет себя в качестве субъекта, более того, субъекта абсолютного — и становится объектом, и очевидно, объектом тоже абсолютным, по сравнению с которым объектность любого другого объекта будет относительной. Воплощение на Земле, рождение среди людей, отелеснивание, принятие на себя всей возможной пассивности и открытости подобного существования, включая не только страдательность и смертность, но и любовность, послужило, таким образом, в истории великим моментом, когда Его светило наконец-то обернулось к нам этой своей стороной и открылось в этом своем диалектическом качестве. Мы узнали что-то новое о любви и Боге тогда.

Потом, не будем забывать, любовь часто обнаруживает себя капризной, вредной, как минимум, весьма игривой. Объект, мы помним, это не то, что безвольно отдается; объект, *object* суть *возражение*. Любовь находит свое высшее призвание и выражение не в объекте, а в другом субъекте; и любовь хочет ответной любви, а не пассивного предания себя. Так что в этом плане хитрое Гераклитово сущее, которое «любит скрываться», прятаться игриво, как Элиотовы дети в саду нашего «первого мира», куда ближе к истине космической жизни, чем послушные и сами подобные вселенскому нарциссическому центру сущности Аристотеля.

Не будем также забывать, что искусство — не философия и не религия. Искусство по определению имеет дело с материальным, определенным, конечным, подверженным изменениям и страстям. При этом искусство — это тоже род рассуждения о вещах, но в большей степени это попытка продемонстрировать, как вещи сами по себе выстраиваются в некое рассуждение, или даже в некое доказательство. «Мораль» в искусстве — это всегда мораль в скобках, во втором своем смысле, который подразумевает финальный вывод из всего строя представленного доказательства. Искусство, перефразируя (и переосмысляя) Шекспира, это не просто зеркало, поставленное перед природой. Это сама природа, уловленная в качестве зеркала, отражающего и воспроизводящего божественные истины. Поэтому искусство всегда двусмысленно, и Платоны нашего мира (не говоря уж о куда менее одаренных ревнителях морали) всегда найдут повод для недовольства им.

Литература

1. Августин А. Монологи / А. Августин. Об истинной религии. — Минск: «Харвест», 2011. — С. 351–413.
2. Акунин Б. Пелагия и красный петух. Роман в 2 т. Т. 2. — М.: ООО Изд-во АСТ, 2003. — 272 с.
3. Алигьери Д. Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского. — М.: Изд-во АСТ, 2022. — 432 с.
4. Андреев Д. Роза мира. — М.: Урания, 1996. — 608 с.
5. Андреев Л. Иуда Искарот / Л. Андреев. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 210–264.
6. Аристотель. Метафизика / Пер. с древнегреч. А. В. Кубицкого / Аристотель. Политика. Метафизика. Аналитика. — М.: «ЭКСМО»; СПб.: «Мидгард», 2008. — С. 163–390.
7. Блейк У. Песни Невинности и Опыта / Пер. с англ. С. Степанова. — СПб.: Изд-во «Северо-Запад», 1993. — 272 с.
8. Блок А. Из дневников и записных книжек / А. Блок. Сочинения в 2 т. Т. 2. — М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1955. — 848 с.
9. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. Избранная проза. — Фрунзе: Издательство «Адабият», 1988. — С. 5–374.
10. Быков Д. Борис Пастернак. — М.: Молодая гвардия, 2007. — 896 с.
11. Вулис А. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: «Художественная литература», 1991. — 224 с.
12. Гессе Г. Нарцисс и Златоуст / Пер. с нем. В. Барышникова. — М.: Изд-во АСТ, 2019. — 320 с.
13. Гете И. Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака. — М.: Изд-во АСТ, 2022. — 432 с.
14. Гивенс Дж. Образ Христа в русской литературе: Достоевский, Толстой, Булгаков, Пастернак / Пер. с англ. О. Бараш. — СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. — 351 с.
15. Гумилев Н. Когда я был влюблен.... — М.: Школа-Пресс, 1994. — 624 с.

16. Делез Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. Свирского. — М.: Издательский центр «Академия», 1995. — 304 с.
17. Достоевский Ф. М. Бесы. — М.: Издательство АСТ, 2020. — 608 с.
18. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. — М.: Издательство «Э», 2017. — 1025 с.
19. Йейтс У. Б. Избранное / Пер. с англ. Г. Кружкова. — М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2001. — 448 с.
20. Корелли М. Скорбь Сатаны / Пер. с англ. Е. Кохно. — М.: Изд-во АСТ, 2021. — 512 с.
21. Кузьмина Е. В. Учение Платона о божестве и современные теологические дискурсы / Вестник Омского университета. — 2018. Т. 23. № 4. — С. 188–191.
22. Кутузов А. Культ Прекрасной Дамы в «Божественной комедии» Данте и «Легенде о Граале». URL: <https://www.b17.ru/blog/kult-prekrasnoj-damy-v-bozhestvennoj-ko/> (дата обращения: 16.08.2023).
23. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. О. Чекчуриной. — СПб.: Питер, 2021. — 544 с.
24. Льюис К. С. Христианство / Пер. с англ. И. Чреватовой, Н. Трауберг. — М.: Изд-во АСТ, 2019. — 416 с.
25. Манн Т. Доктор Фаустус / Пер. с нем. Н. Ман, С. Апта. — М.: Изд-во АСТ, 2016. — 640 с.
26. Манн Т. Смерть в Венеции / Пер. с нем. Н. Ман / Т. Манн. Новеллы. Лотта в Веймаре. — М.: Изд-во «Правда», 1986. — С. 124–199.
27. Меррит А. Корабль Иштар / Пер. с англ. Л. Прозоровой. — Киев: Изд-во Альтер-Пресс, 1994. — 784 с.
28. Пастернак Б. Доктор Живаго / Б. Пастернак. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. — М.: «Художественная литература», 1990. — 736 с.
29. Пелевин В. Чапаев и Пустота. — М.: Изд-во ВАГРИУС, 1996. — 400 с.
30. Толкин Дж. Р. Р. О волшебных историях / Хоббит, или туда и обратно / Пер. с англ. М. Каменкович. — СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. — 672 с.
31. Франс А. Валтасар. Таис / Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2 / Пер. с фр. Н. Соколовой, Е. Гунста. — М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1958. — 878 с.
32. Хьортсберг У. Сердце ангела / Пер. с англ. А. Юрчука, А. Флотского. — СПб.: «Самсон», 1993. — 416 с.
33. Элиот Т. Избранная поэзия / Пер. с англ. С. Степанова. — СПб.: Северо-Запад, 1994. — 448 с.

References

1. Akunin B. *Pelagia i krasnyi petuh. Roman v 2 t.* [Pelagia and the Red Rooster. Novel in 2 vol.], Vol. 2. Moscow: AST Publ., 2003. 272 p. (In Russian.)
2. Alighieri D. *Bojestvennaya comedia* [Divine Comedy]. Moscow: AST Publ., 2022. 432 p. (In Russian.)
3. Andreev D. *Rosa mira* [Rose of the World]. Moscow: Urania Publ., 1996. 608 p. (In Russian.)
4. Andreev L. “Iuda Iskariot” [Judas Iscariot], in: L. Andreev, *Sobranie sochinenii v 6 t.* [Collected works in 6 vol.], Vol. 2. Moscow: Hudojestvennaia Litreratura Publ., 1990, pp. 210–264. (In Russian.)
5. Aristotle. “Metafizika” [Metaphysics] in: Aristotle. *Politika. Metafizika. Analitika* [Politics. Metaphysics. Analytics]. Moscow: EKSMO Publ.; St. Petersburg: Midgard Publ., 2008, pp. 163–390. (In Russian.)
6. Augustinus A. “Monologi” [Soliloquies], in: A. Augustinus, *Ob istinnoi religii* [On True Religion]. Minsk: Harvest Publ., 2011, pp. 351–413. (In Russian.)
7. Blake W. *Pesni Nevinnosti i Opyta* [Songs of Innocence and Experience]. St. Petersburg: Severo-Zapad Publ., 1993. 272 p. (In Russian.)
8. Blok A. *Iz dnevnikov i zapisnyh knizek* [From diaries and notebooks], in: A. Blok, *Sobranie sochinenii v 2 t.* [Collected works in 2 vol.], Vol. 2. Moscow: Hudojestvennaia Litreratura Publ., 1955. 848 p. (In Russian.)
9. Bulgakov M. “Master i Margarita” [The Master and Margarita], in: M. Bulgakov, *Izbrannaya proza* [Selected Prose]. Frunze: Adabiyat Publ., 1988, pp. 5–374. (In Russian.)
10. Bykov Dm. Boris Pasternak [Boris Pasternak]. Moscow: Molodaya Gvardia Publ., 2007. 896 p. (In Russian.)
11. Campbell J. *Tysiachelikii geroi* [The Hero with a Thousand Faces]. St. Petersburg: Peter Publ., 2021. 544 p. (In Russian.)
12. Corelli M. *Skorb' Satany* [The Sorrows of Satan]. Moscow: AST Publ., 2021. 512 p. (In Russian.)
13. Deleuze G. *Logika smysla* [Logic of Sense]. Moscow: Akademiya Publ., 1995. 304 p. (In Russian.)
14. Dostoevsky F. *Besy* [The Devils]. Moscow: “E” Publ., 2020. 608 p. (In Russian.)
15. Dostoevsky F. *Bratja Karamazovy* [The Brothers Karamazov]. Moscow: “E” Publ., 2017. 1025 p. (In Russian.)
16. Eliot T. S. *Izbrannaya poeziya* [Selected Poetry]. St. Petersburg: Severo-Zapad Publ., 1994. 448 p. (In Russian.)
17. Frans A. “Valtazar. Tais” [Balthasar. Thais], in: A. Frans, *Sobranie sochinenii v 8 t.* [Collected works in 8 vol.], Vol. 2. Moscow, Hudojestvennaia Litreratura Publ., 1958. 878 p. (In Russian.)
18. Givens J. *Obraz Hrista v russkoj literature: Dostoevskij, Tolstoj, Bulgakov, Pasternak* [The Image of Christ in Russian Literature: Dostoevsky, Tolstoy, Bulgakov, Pasternak]. St. Petersburg: Academic Studies Press / Bibliorossica Publ., 2021. 351 p. (In Russian.)
19. Goethe J. *Faust* [Faust]. Moscow: AST Publ., 2022. 432 p. (In Russian.)

20. Gumilev N. *Kogda ya byl vlyublen...* [When I Was in Love...]. Moscow: Shkola-Press Publ., 1994. 624 p. (In Russian.)
21. Hesse H. *Narciss i Zlatoust* [Narcissus and Goldmund]. Moscow: AST Publ., 2019. 320 p. (In Russian.)
22. Hjortsberg W. *Serdce angela* [Falling Angel]. St. Petersburg: Samson Publ., 1993. 416 p. (In Russian.)
23. Kutuzov A. *Kult Prekrasnoi Damy v "Bojestvennoi komedii" Dante i legende o Graale* [The Cult of the Fair Lady in Dante's Divine Comedy and the Grail Legend]. URL: [https://www.b17.ru/blog/kult-prekrasnoj-damy-v-bozhestvennoj-ko/, accessed on 16.08.2023]. (In Russian.)
24. Kuzmina E. *Uchenie Platona o bojestve i sovremennye teologocheskie discoursy* [Platon's Doctrine about Deity and Contemporary Theological Discourses]. Herald of Omsk University, 2018, vol. 23, no. 4, pp. 188–191. (In Russian.)
25. Lewis C. S. *Hristianstvo* [Mere Christianity]. Moscow: AST Publ., 2019. 416 p. (In Russian.)
26. Mann T. "Smert' v Venezii" [Death in Venice], in: T. Mann, *Novelly. Lotta v Veimare* [Novellas. Lotte in Weimar]. Moscow: Pravda Publ., 1986, pp. 124–199. (In Russian.)
27. Mann T. *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Moscow: AST Publ., 2016. 640 p. (In Russian.)
28. Merrit A. *Korabl' Ishtar* [The Ship of Ishtar]. Kiev: Alter-Press Publ., 1994. 783 p. (In Russian.)
29. Pasternak B. "Doktor Jivago" [Doctor Zhivago], in: B. Pasternak, *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected works in 5 vol.], Vol. 3. Moscow, Hudojestvennaia Litreratura Publ., 1990. 736 p. (In Russian.)
30. Pelevin V. *Chapaev i Pustota* [Chapayev and Void]. Moscow: Vagrius Publ., 1996. 400 p. (In Russian.)
31. Tolkien J. R. R. "O volshebnyh istoriah" [On Fairy Stories], in: J. R. R. Tolkien, *Hobbit, ili Tuda i Obratno* [The Hobbit, or There and Back Again]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 672 p. (In Russian.)
32. Vulis A. *Roman Mikhaila Bulgakova "Master i Margarita"* [Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita"]. Moscow: Hudojestvennaia Litreratura Publ., 1991. 224 p. (In Russian.)
33. Yeats W. B. *Izbrannoe* [Selected Poems]. Moscow: Raduga Publ., 2001. 448 p. (In Russian.)

Theophilia as a special case of theoesthetics in art: T. Mann, M. Bulgakov, and others

Murzin N. N.,
Ph.D., research fellow, Institute of Philosophy RAS,
shywriter@yandex.ru

Abstract: Since ancient times people have imagined their gods to be humanoid — similar to humans in appearance, feelings and behavior. The reign of the classical ideal of beauty in antiquity and the subsequent establishment of Christianity with its idea of human godhood and the incarnation of God in the human body contributed to the development of theo-aesthetics — the theory of the divine significance of beauty, sensuality and art. In an applied sense, this meant inevitably linking the image of the deity with ideals of beauty, vitality and sensuality presented in perfect body. The attractiveness of the image of the deity cultivated in art (by means of stone, paint, or words), among other things, however, had the problematic consequence of moving it from the category of subjects, i. e., leading in relationship with humans, to the category of objects capable of (or due to), among other things, arousing desire. Thus, theoesthetics turned out to be dangerously bordering on a very specific, potentially deviant area — theophilia, i. e. eroticization and attraction to the incarnate deity. This short paper is devoted to the way this theme developed in late literary works of European and Russian classics on religious and near-religious themes.

Keywords: theoesthetics, theophilia, deity, corporeality, desire, love, Thomas Mann, Mikhail Bulgakov.