

## Бранко Вранеш

### Образ дьявола в произведениях Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова



Почти за полвека до сообщения Ханны Арендт о *банальности зла* в связи с судебным процессом над Эйхманом в Иерусалиме<sup>1</sup> Дмитрий Мережковский указал, что «Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессильи, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом <...> Гоголь первый увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, реальное “человеческое, слишком человеческое” лицо, лицо толпы, лицо, “как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собой, и соглашаемся быть “как все”»<sup>2</sup>.

Дьявол без лица Ханны Арендт, превративший смерть в бюрократическую процедуру, и *черт без маски* Дмитрия Мережковского, невзирая на все различия, возвращают нас в ту же самую невралгическую точку современной истории. Мы говорим о страхе, который пронизывал многие умы в первой половине XX в., – страхе невыносимой банальности человеческого существования.

Изменения в символике зла или в семантике банальности на рубеже XIX–XX веков требуют систематического и обширного исследования. В нашем коротком сообщении они, в лучшем случае, могут быть проиллюстрированы или предварены метафорами. Для этого мы выбрали два взаимо-

связанных литературных явления: представление Гоголя о *банальности зла* и Булгакова – о *благородстве зла*. А исследование Дм. Мережковского «Гоголь и черт» мы оставили в поле зрения как некий ориентир или методологическую отправную точку.

Философ тонко чувствовал смысл банальности в творчестве Гоголя, понимая его как борца с нивелированием буржуазного общества, с научным позитивизмом, с капиталистической идеологией стяжательства или с моральной пошлостью «серого христианства»<sup>3</sup>. Мережковский не обращался к идеям романтизма, а выстраивал образ писателя, который выходит за рамки своей эпохи. В книге «Гоголь и черт», по сути, дана скрытая апология Гоголя-модерниста: здесь он проповедует те же ценности, что и писатели начала XX в., особенно реформаторы русской религиозно-философской и литературной мысли. Интуиция Мережковского оказалась особо плодотворной для критиков, придерживавшихся (по крайней мере, на первый взгляд) диаметрально противоположных методологий и отправных точек. Хотя В. Набоков, в отличие от Мережковского настаивавший на фантастичности художественного мира Гоголя, и сам считал «пошлость, которую олицетворяет Чичиков, – одн[им] из главных отличительных свойств дьявола, в чье существование, надо добавить, Гоголь верил куда больше, чем в существование Бога»<sup>4</sup>. Оценки творчества Гоголя как модерниста обоснованы в наше время и его вполне современным взглядом на мир, и необычностью его повествовательной манеры. Иными словами, Гоголь – модернист постольку, поскольку преодолевает рамки банального подражания действительности, этого *адвоката дьявола* эпохи реализма, в которой все-таки жил писатель.

Амбивалентность поэтики Гоголя хорошо прослеживается через употребление символических средств, посредством чего создается образ верховного зла. Воплощение пошлости – дьявол – в произведениях Гоголя одновременно и вездесущ, и практически невидим. Он прячется на открытых пространствах и обнаруживается под маской смеха. Он присутствует в портрете ростовщика<sup>5</sup>, в комической суматохе чиновников, которые восклицают по поводу ревизора «Что за черт!» (IV, 78), или в пересудах горожан о том, что «родился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души» (VII, 118, 260). Последняя его реинкарнация, по правде говоря, иногда выступает как «[с]транствующий рыцарь денег, Чичиков кажется иногда в такой же мере, как Дон Кихот, подлинным, не только комическим, но и трагическим героем, 'богатырем' своего времени»<sup>6</sup>, но Мережковский осмотрителен в интерпретации конечных границ сравнения. Хотя, утверждая, что «Чичиков так же, как Хлестаков, все растет и растет на наших глазах»<sup>7</sup>, автор сознает: бесы у Гоголя не могут «пересечь» границу «благоразумия человеческого»<sup>8</sup>. Несоблюдение этой меры означало бы окончательный разрыв с принципами реалистической поэтики.

Следует особо подчеркнуть, что Мережковский описывает границы модернизма Гоголя при помощи весьма показательного образа странствующего рыцаря у Сервантеса. Сравнение Чичикова с героем перво-

го романа Нового времени не так уж безобидно. Из рыцарских доспехов Дон-Кихота вышли многочисленные романы XX в., но по своему значению для эпохи модернизма рыцарский идеал существенно выходит за рамки парадигмы Сервантеса. Между поэтикой модернизма и этикой рыцарства может быть установлена парадоксальная и конструктивная связь. Тот факт, что Чичиков не мог стать рыцарем, изображенным у Сервантеса, хотя герой иногда и напоминает Дон-Кихота, поэтому может быть важен для понимания природы поэтики Гоголя. Особенно если «Мертвые души» сопоставить с репрезентативным модернистским романом, где переход от банальности зла до дьявольского рыцарства не только возможен, но и необходим.

На первый взгляд, замечательное появление Воланда и его свиты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» оказывает такое же воздействие на москвичей, как явление ревизора – на жителей губернского города у Гоголя.<sup>9</sup> Дьявол-Воланд у Булгакова одет в костюм по последней моде и довольно часто сам показывает «человеческое, слишком человеческое лицо». «Пардон! <...> Я извиняюсь, здесь разоблачать нечего, все ясно», – отвечает Фагот чиновнику Аркадию Аполлоновичу на требование раскрыть зрителям технику своих фокусов<sup>10</sup>. В дьявольски комичной суматохе булгаковской Москвы на первый план выходят алчность, блуд и страх обычных гоголевских героев. Апокалиптический финал романа можно сравнить с последней, «немой» сценой гоголевской комедии, где предвещается о втором пришествии *Ревизора человеческой жизни* на землю. Одним словом, перед читателем романа «Мастер и Маргарита» встает похожий и в той же степени иллюзорный вопрос, который встал и перед автором исследования другого известного дьявола русской прозы: «Какой черт? Что за черт? Не гоголевский же черт, черт возьми!»<sup>11</sup>

Хотя это высказывание о романе «Братья Карамазовы» указывает на преемственность в образной системе зла от Гоголя до Достоевского, Булгакова или Венедикта Ерофеева, соображения литературно-исторического порядка не должны вызывать наших поспешных суждений. Особенно осмотрительными нужно быть с литературными явлениями такого или подобного строения и тематическо-мотивной основы. Распределение составных элементов в широкой структуре и динамика их взаимоотношений играют в этом смысле решающую семантическую роль. В произведениях Гоголя и Булгакова они потусторонне и банально оказываются в весьма специфическом соотношении вопросов-ответов. Если в шедеврах Гоголя демоническое и возвышенное предстает банальным, то в романе «Мастер и Маргарита» банальное сублимируется и демонизируется. Если в творчестве Гоголя дьявол первый раз является без маски, с тривиальным лицом купца, чиновника и под., то в романе Булгакова тривиальность – это маска, которая снимается с демонического лица правды. Маска и лицо поменялись ролями. Иными словами, необходимо конкретизировать и выводы М. Чудаковой о повседневности дьявола в романе «Мастер и Маргарита» и в прозе Гоголя, и предположения других исследователей об общей философской и мифологической основе концепций демонического у Гоголя и Булгакова<sup>12</sup>.

Эту замену лучше всего показывает рыцарская символика зла в финале булгаковского романа, где повествователь дает понять, что только в фантастическом полете над Москвой «все обманы исчезли», с героев «свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» и проявляется «настоящее обличье» дьявольской свиты: «Вряд ли теперь узнали бы Коровьева-Фагота, самозваного переводчика при таинственном и не нуждающемся ни в каких переводах консультанте, в том, кто теперь летел непосредственно рядом с Воландом по правую руку подружки мастера. На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотую цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом»<sup>13</sup>. А «тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, который существовал когда-либо в мире»<sup>14</sup>. И «сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Азazelло... как демон безводной пустыни, демон-убийца»<sup>15</sup>. Наконец, «Воланд летел тоже в своем настоящем обличье» князя тьмы<sup>16</sup>.

Переход от банальности к благородству зла не может быть понят вне контекста различий между XIX и XX веком в поэтике и общественных условиях. Последняя позитивная истина эпохи реализма для модернистов становится иллюзией, которую следует развеять и, как обычно, дополнить новыми иллюзиями. По словам Анри Лефевра, модернистский роман подразумевал своего рода «отрицание повседневной жизни посредством снов, картин и символов», причем даже тогда, когда такое отрицание «предполагает известную дозу иронии в отношении этих символов и картин»<sup>17</sup>. Мы в данном случае поддерживаем тезис о том, что модернисты не столько пытались мистифицировать, сколько облагородить повседневность и дать апологию своей эпохи. При этом они во многом использовали донкихотские идеалы справедливости, хотя в них, из-за своей слишком большой веры, непрестанно разочаровывались.

Может быть, именно эта идеалистическая направленность поэтики модернизма и стала одной из причин того, что в романе Булгакова зло участвует в достижении наивысшего добра. Дело, разумеется, не просто в отзвуке старой идеи «дьявол – слуга Бога», которая через «Фауста» Гёте добралась до романа Булгакова. Вообще-то изображение дьявола *рыцарем* противоречит средневековым представлениям. В позднем Средневековье не было особого интереса к изображению дьявола: художники того времени изображали князя тьмы (если вообще его изображали) в уничижительном облике змия. Только ангелы и святые могли носить рыцарские доспехи, и это наилучшим образом доказывают изображения архангела Михаила в иконографии, литературе и театре XV в. Во французских церквях св. Михаил изображен в средневековых рыцарских доспехах с побежденным дьяволом в виде гаргульи под ногами<sup>18</sup>. Перенос рыцарских атрибутов с ангела на дьявола в романе Булгакова – это, в своей основе, прием модернистский.

Образы дьявола у Гоголя и Булгакова соотносятся как лицо и отражение в зеркале. Всё, на первый взгляд, то же самое, однако стороны по-



менялись местами. Поэтому при сопоставлении двух родоначальников современной, да и постмодернистской, русской прозы не следует руководствоваться исключительно литературно-историческими критериями и односторонней логикой филологии влияний. Булгаков – это один из многих должников Гоголя, но только при сопоставлении с романом «Мастер и Маргарита» можно более полно оценить достижения и модернизм религиозного подтекста гоголевских шедевров. У него христианство было способом преодолеть ограничения подражания действительности и раздвинуть границы взгляда на мир, диктуемые XIX в. Великий писатель до конца своих дней, даже когда он возвращался в прошлое – вместо того, чтобы смотреть в будущее, – боролся против банальности своей эпохи. По словам автора «Выбранных мест из переписки с друзьями», в такой борьбе «[н]о и одного дня не хочет провести <...> человек девятнадцатого века» (VIII, 416).

Перевод Елены Сагалович

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Арендт Ханна*. Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме. М., 1963.
- <sup>2</sup> *Мережковский Д. С.* Гоголь и черт: исследование // *Мережковский Д. С.* Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы. М., 2010. С. 180.
- <sup>3</sup> Там же. С. 273.
- <sup>4</sup> *Набоков В. В.* Николай Гоголь (1809–1852) // *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1999. С. 80.
- <sup>5</sup> На портрет ростовщика друг художника реагирует словами: «Ну, брат, состряпал ты черта!» (III, 132).
- <sup>6</sup> *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 195–196.
- <sup>7</sup> Там же. С. 196.
- <sup>8</sup> Там же. С. 207.
- <sup>9</sup> Во время работы над романом «Мастер и Маргарита» Булгаков писал сценарий по «Мертвым душам» и «Ревизору». М. Чудакова проводит параллель между образом самоотверженного Мастера, сжигающего рукопись романа о Понтии Пилате, и самим Гоголем, особенно в период завершения работы над вторым томом «Мертвых душ». – См.: *Чудакова М. О.* Булгаков и Гоголь // *Русская речь*. 1979. № 2 (март-апрель). С. 44–48.
- <sup>10</sup> *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. V. Мастер и Маргарита; Письма. С. 127.
- <sup>11</sup> *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». М., 1963. С. 6.
- <sup>12</sup> См.: *Чудакова М. О.* Булгаков и Гоголь // *Русская речь*. 1979. № 3 (май-июнь). С. 57; *Горохов П. А., Южанинова Е. Р.* Философия inferнального в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова // *Вестник ОГУ*. 2008. № 7 (89). Июль. С. 19–24.
- <sup>13</sup> *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 367–368.
- <sup>14</sup> Там же. С. 368. Курсив мой. – Б. В.

<sup>15</sup> Там же. Курсив мой. – Б. В.

<sup>16</sup> Там же. Источником вдохновения Булгакова для картины полета над Москвой, по всей вероятности, послужило описание Днепра в повести Гоголя «Страшная месть». – См.: Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь // Русская речь. 1979. № 3 (май-июнь). С. 57–58.

<sup>17</sup> Перевод мой. – Б. В. В оригинале: «L'inventaire du quotidien s'accompagne de sa négation par le rêve, par l'imaginaire, par le symbolisme, négation qui suppose aussi l'ironie vis-à-vis des symboles et de l'imaginaire» (см.: *Lefebvre Henri*. La vie quotidienne dans le monde moderne. Paris, 1968. P. 11).

<sup>18</sup> *Mâle Émile*. L'art religieux de la fin du moyen age en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1908. P. 58.