

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ФИЛОСОФСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ М.А. БУЛГАКОВА

В статье рассматриваются представления о рациональном и иррациональном в созданной М.А. Булгаковым специфической философско-антропологической концепции. В гротескных фантастических событиях приоткрываются глубинная логика и подлинная справедливость мироздания, выявляется авторская картина мира.

Черты художественного метода Михаила Булгакова (1891 – 1940) во многом определялись его своеобразной концепцией личности. Мир фантазмагорий и гротеска питался представлением писателя об изменившемся кардинальным образом положении человека в новой реальности, когда он оказывался не активно действующим субъектом, а объектом приложения враждебных ему сил, от бюрократических установлений и общегосударственных мифов до превращения в «человека толпы» с ее комплексами и агрессивным единением. Булгаков как художник и мыслитель исследовал не подчинение человека жесткой и ломающей его среде, которая часто «заедает», как это было в русской реалистической литературе XIX века. Он не исследовал и процессы освобождения человека от власти этой враждебной среды. Внимание Булгакова было приковано к **состоянию разрушенной «среды обитания»** и судьбам людей, вынужденных жить в переломную эпоху. Этим Булгаков и его художественные и философские искания особенно близки нашему страшному времени.

Так как целостное и глобальное искажение привычных жизненных ценностей, казавшихся незыблемыми для культурного русского человека начала XX века, воспринималось Булгаковым как неизбежное, перманентное состояние современности, то важнейшей философской составляющей его художественного метода явилась сопряженность рационального и иррационального.

Булгаков показывает закономерное и логичное сквозь призму хаотичного и алогичного. Он говорит о мистике современности, представив изображаемую им абсурдную действительность в качестве результата действий inferнальных сил. Принцип социальной детерминированности, характерный для социалистического реализма, писатель

заменяет принципом относительности, неким законом Хаоса, который смешивает различные свойства и явления в пестрый клубок, не поддающийся разумному изучению.

Фантастика вообще очень часто несет в себе мощный мистический подтекст, а фантастика Булгакова – в особенности. Он сам говорил о себе, что является «писателем мистическим». Будучи всю свою жизнь влюбленным в творчество Н.В. Гоголя, подражая ему порой сознательно и бессознательно (увы, и в сожжении рукописей собственных творений, которые, вопреки словам Воюнда, все же горят), Булгаков часто становился на ту тропу, которую проложил в русской литературе автор «Страшной мести» и «Вия». Вряд ли найдется еще какой-нибудь русский прозаик в двадцатом столетии, который так много и часто описывал явления нечистой силы и не уставал намекать своим читателям, что без дьявольского вмешательства ничего на этой земле не происходит, ибо уж очень «не по-людски» проходит жизнь, а грань между добром и злом стала совсем неразличимой и зыбкой. Вспомним, что говорит Булгаков в своей фантазии «Похождения Чичикова»: «Будто бы в царстве теней... шутник-сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница» [1; 3; 20].

Помимо Н.В. Гоголя, бесспорно влияние и немецкого фантазмагориста Э. Т. А. Гофмана на особенности булгаковской «дьяволиады», ибо их странные, причудливые и порой страшные фантастические образы навеяны алогичной реальностью, сумбурным бытием, разрушающим человека. Достаточно вспомнить Крошку Цахеса или Мышиного Короля, чтобы понять глубину влияния прозы Гофмана на философскую рефлексию Булгакова.

Сумбурное бытие аннигилирует поведенческие нормы. Прежняя этика рушится, а

новая еще не возникла. В возникшей пустоте можно встретить самые разнообразные персонажи. Одной из самых пугающих фигур в произведениях отечественных писателей того времени является простолудин, лужающий семечки. Булгаков недаром как заклинание повторяет: «Их надо изгнать, семечки. Их надо изгнать, в противном случае быстроходный электрический поезд мы построим, а Дуньки наплюют шелухи в механизм, и поезд остановится, и все к черту» [2; 2; 263].

В «Собачем сердце» Булгаков создал не просто образ Шарикова, ставшего собирательным портретом Нового человека новой России, но и показал феномен шариковщины, проявляющийся прежде всего в этике и эстетике. Писатель методично фиксирует приметы нового, странного для него стиля поведения: не снимать головной убор в помещении, ходить в грязной обуви по мраморной лестнице и по дорожному ковру, бросать окурки на пол и плевать на него мимо плевательницы и пересыпать речь ругательствами. Если Филипп Филиппович, в прошлом настоящий «московский студент», неспешно рассуждает со своим учеником Борменталем о достоинствах разных сортов водки, не забывая при этом о приличествующих случаю закусках, то Шариков не тратит время на разговоры: он «выплеснул водку в глотку, сморщился, кусочек хлеба поднес к носу, понюхал, а затем проглотил, причем глаза его налились слезами» [2; 2; 263].

Деформация представлений людей о норме искажает общий жизненный уклад, вероятно снижая его эстетический и нравственный уровень. Поэтому мирозозидающим началом, гармонизирующим человеческие отношения и умиряющим хаос, видится Булгакову мировая культура, хранящая духовную культуру человечества и предотвращающая катастрофу нравственного обнищания.

Булгаков анализирует Хаос, в который свергло человека непредсказуемое развитие социума. К осуществлению этой задачи были направлены и философская полемичность, и строгий историзм булгаковского метода. Картины Хаоса, нарисованные Булгаковым, и его размышления по этому поводу напоминают страницы экзистенциальной философской прозы. Абсурд и нереальность социального

бытия выводятся писателем не первый план: «В зиму 1918 года Город жил странною, неестественною жизнью, которая, очень возможно, не повторится в двадцатом столетии. За каменными стенами все квартиры были переполнены. Свои давнишние исконные жители жалались и продолжали сжиматься дальше, волею-неволею впуская новых пришельцев, устремлявшихся на Город» [2; 2; 182].

С помощью фантастических приемов Булгаков выходит к философским обобщениям, развивая мотивы «конца света». Настоящий апокалипсис открывается в картине «мертвого города», каким предстает Ленинград в «Адаме и Еве». Булгаков как бы приглашает читателя собрать некую фантастическую мозаику и понаблюдать за знакомыми предметами в новой – незнакомой и пугающей реальности. «Большой универсальный магазин в Ленинграде... Гигантские стекла внизу выбиты, и в магазине стоит трамвай, вошедший в магазин. Мертвая вагоновожатая. На лесенке у полки – мертвый продавец с сорочкой в руках<...> В гигантских окнах универмага ад и рай. Рай освещен ранним солнцем вверху, а внизу ад – дальним густым заревом. Между ними висит дым, и в нем прозрачная квадрига над развалинами и пожарищами. Стоит настоящая мертвая тишина» [1; 2; 129].

Булгаков рисует уничтоженную жизнь, в которой остановилось время. Некоторые страницы его вещей заставляют вспомнить не только Гофмана, Гоголя, но и Эдгара По с его культом смерти и нездорового, гнилого начала в человеке. «Это – смерть ключьями летает в мире, и то кричит на неизвестных языках, то звучит как музыка» [2; 3; 344]. Булгаков показывает Безумие в экзистенциальном смысле – как общее состояние мира в период крушения нравственных основ.

Безумие показывается Булгаковым чаще всего через изображение самого страшного преступления – убийства человека. Для врача Михаила Булгакова, дававшего клятву Гиппократу, хладнокровное убийство человеком себе подобных, а тем более возведение этого преступления в статус повседневной привычки, не могло не казаться явлением, попирающим самую основу человеческой природы. Эпизод убийства человека появля-

ется и в небольших рассказах «Китайская история», «Я убил», «Налет», и в «Белой гвардии», и в «Беге», и в «Зойкиной квартире», и в «Театральном романе», и, разумеется, в «Мастере и Маргарите». Булгаков проводит читателя через ряд страшных и отвратительных картин, тщательно выписывая патологически жестокие убийства, показывая предельную степень «расчеловечения».

Приведем несколько примеров. «И гигантский медно-красный юнкер ударил его, тяжело размахнувшись штыком, в горло так, что перебил ему позвоночный столб» [2; 3; 347]. «Стрельцов стоял с лицом, залепленным красной маской, – его били долго и тяжело за дерзость, размолотив всю голову. От ударов он остервенел, стал совершенно нечувствительным и, глядя одним глазом зрячим и ненавистным, а другим зрячим багровым, опираясь вывернутыми руками на штабель, сипя и харкая кровью, говорил...» [2; 1; 458]. «У Абрама рот был разодран, словно он улыбался чему-то, да так и остался» [2; 1; 461].

Даже смерть Иешуа описана в духе выше процитированных сцен: «В первый же час его стали поражать обмороки, затем он впал в забытие, повесив голову в разматавшейся чалме. Мухи и слепни поэтому совершенно облепили его, так что лицо его исчезло под черной шевелящейся маской. В паху, и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнаженное тело» [2; 1; 462].

Словно навязчивые видения проходят такие картины по страницам булгаковских произведений. Их чрезмерная вещественная конкретность и шокирующая зрелищность заставляют вспомнить сюрреалистов с их эстетическим культом шокового воздействия на читателя. Все эти эпизоды отличаются ярким противоречием между безумием самого деяния и будничной простотой его осуществления. Ряд таких убийств формирует в художественном мире и мировоззренческой структуре писателя чрезвычайно важный для его гуманистической концепции метасмысл, философская суть которого базируется на утверждении ценности человеческой жизни и цены пролитой крови, а также вины и ответственности. Незащищенность человека и его предельное ожесточение, превращающее его в социального зверя

и возникшее во многом вследствие вседозволенности, предстают в сознании Булгакова как две стороны одного диалектического процесса: крушения подлинно человеческих, гуманистически ориентированных отношений в системе «мир – человек». Именно такое состояние реальности, насыщенной чрезвычайной конфликтностью, и становится неиссякаемым источником безумия.

В творчестве писателя звучит много монологов безумцев. В «закатном романе» их произносят поэт Бездомный и сам Мастер, Никанор Иванович и Бенгальский, Римский и Варенуха. Даже такой персонаж второго плана, как женолюбивый «боров» Николай Иванович, списанный, как не без оснований полагают исследователи, с Николая Ивановича Бухарина, об амурных похождениях которого любила судачить сановная и литературная Москва и карьере которого прервал в 1938 году И.В. Сталин, поставив свинцовую точку в жизнеописании «любимца партии». В романе Булгакова боров бормочет об упущенном счастье «с пустыми, незрячими глазами». Вообще, всему сюжету романа свойственно «двигательное и речевое возбуждение», которое профессор Стравинский называет первым признаком психического заболевания.

Можно предположить, что все это – лишь отраженное, вынесенное автором вовне проявление «изломанной души». А именно в ней смысловой центр концепта «болезнь» и философское ядро романа. Через этот концепт проходит линия, соединяющая библейский и современный временные пласты.

Одна из глав «Мастера и Маргариты» в черновой редакции так и называлась «Мания фурибунда», то есть речь идет о чистом безумии. Мысль о безумии современной ему действительности красной нитью проходит через «закатный роман». Сатана недаром прибыл в Москву – столицу нового, социалистического государства. Старая Москва – город церквей и монастырей – исчезала на глазах. Находясь на крыше дома Пашкова (бывшая Румянцевская библиотека), Воланд мог наблюдать то место, где стоял уничтоженный большевиками в 1932 году храм Христа Спасителя, построенный на народные деньги в честь победы над Наполеоном.

Булгаков средствами художественного анализа изучает общество, из которого оказались изгнанными как Бог, так и Дьявол. И все же Дьявол «пришелся ко двору» в советской Москве: ведь изгоняется лишь метафора, сказочный образ, а слуги дьявола из плоти и крови чувствуют себя вполне вольготно.

Булгаков пытается осмыслить вновь созданные личностные и социальные связи в новой России и приходит к выводу о дегуманизации отношений между людьми и самой социальной среды. Там, где духовность не в почете, где подвергаются остракизму подвижники и аристократы духа, там Сатана воистину «правит бал».

Представления Булгакова о Добре и Зле менялись в процессе работы над романом. Первоначально он, как известно, хотел написать «роман о дьяволе», фантастическую сатиру на советскую действительность. И лишь в процессе работы над романом сатирическое разоблачение уступило место всечеловеческой трагедии. Да и сам дьявол менялся. В ранних редакциях «Мастера и Маргариты» Воланд чрезмерно порывист, неспокоен, часто кривляется и даже пританцовывает. Этого зловещего клоуна пришлось основательно очищать от комических излишеств. Поэтому из театрально выглядящего и эпатажно ведущего себя консультанта появляется безупречно вежливый, несколько отрешенный от прекрасно известных ему земных и человеческих дел Мессир.

Всякий мир, допускающий существование черта, как реального пространственного объекта, постоянного во времени, не может не допускать существования Бога и существования души как вполне реальных объектов, постоянных во времени. На существование одного из этих трех взаимосвязанных элементов есть прямое указание в тексте «Мастера и Маргариты»: «Тень шпаги медленно и неуклонно удлинялась, подползая к черным туфлям на ногах сатаны». Метафизическое пространство романа оказывается **традиционным метафизическим пространством**, определенным и ограниченным тремя постоянными во времени и пространстве точками: Бог, душа, дьявол.

Для Булгакова Зло в конце концов подчиняется Добру. Левий Матвей передает бо-

жественную просьбу, которую Воланд все же рассматривает как приказ, подарить Мастеру покой. «Передай, что будет сделано», – говорит он бывшему сборщику податей. В черновой редакции романа, названной «Великий канцлер» (1932–1936), между Мастером и Воландом происходит следующий диалог:

– Что будет со мной, мессир?

– Я получил распоряжение насчет вас...

Так вот, мне было велено...

– Разве вам можно велеть?

– О, да! [3]

Сатана повинуется Свету. В этой редакции романа Булгаков отчетливо проводит эту мысль, которая утратит свою определенность в окончательной версии.

У Булгакова Левий Матвей – посланец Света – настроен против Князя Тьмы и не хочет, чтобы Воланд здравствовал. Воланд в ответ на это весьма остроумно парирует следующей тирадой: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [1; 5; 503].

Тогда возникает старый вопрос, не дававший покоя многим христианским теологам. Если Бог столь добр и намного сильнее дьявола, то почему Он терпит его? Наверное, все же правы мудрые немцы – Гегель и Гете. Человеку, действительно, нельзя позволять заснуть. Зло само вызывает человека на противостояние своей природе, на борьбу с ним. Человек, выключенный из борьбы, лишь томится, он «расчеловечивается», а с помощью борьбы «держит форму». Получается, что наличие Зла в мире в определенной мере поддерживает человеческое начало в человеке, не позволяет ему раствориться в чистой потенции Зла, перейти в состояние индифференции добра и зла или абсолютного безразличия.

Дьявол в романе Булгакова является «престранным субъектом», окруженным странной свитой, что заставляет вспомнить о ряженных на карнавале. Воланд появится в своем настоящем облике лишь в конце ро-

мана, зато его свита постоянно устраивает настоящий карнавал с переодеваниями и превращениями. Бегемот превращается с таким удовольствием, он так наслаждается своей дьявольской игрой и оборотнической сущностью, что ни один, даже самый проницательный читатель не сможет заподозрить в нем «худенького юношу, демона-пажа, лучшего шута, какой существовал когда-либо в мире» [1; 5; 525]. А неистощимый шутник и балагур Коровьев-Фагот, сбросив «драную цирковую одежду», оказывается «темно-фиолетовым рыцарем с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» [1; 5; 524].

Начиная с середины романа Булгаков отказывается от литературных реминисценций в изображении Воланда. Убран всяческий оперный и сценический реквизит. Маргарита видит сатану раскинувшимся на постели, одетым в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече, и в этом же небрежном наряде он появляется в своем последнем выходе на балу. Грязная заплатанная сорочка висит на его плечах, ноги в стоптанных ночных туфлях, и обнаженной шпагой он пользуется как тростью, опираясь на нее. Эта ночная рубаха и еще черная хламида, в которой предстает Воланд в самом конце романа, подчеркивают его ни с чем не сравнимое могущество, не нуждающееся ни в каких атрибутах, ни в каких подтверждениях. Великий сатана. Князь теней и тьмы. Владыка ночного, лунного, обратного мира, мира смерти, сна и фантазии.

Воистину, Воланд зачастую выступает в качестве alter ego самого Булгакова, ибо он создает «исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи – слова правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды» [4]. В Москве Воланду интересно, «изменились ли эти горожане внутренне». Поэтому он и прибыл в сталинскую Москву. Показывая эксперимент в варьете, Булгаков начинает сопрягать сатирический гротеск с философской иронией.

Разнообразные «бесовские штучки» Воланда и его свиты оправданы в романе тем, что их производят над персонажами, причастными в той или иной степени к силам зла и которых отличает тщеславие, разгульный образ

жизни, бюрократизм, жестокость и прочее. Все эти человеческие слабости и пороки служат прямой опорой для приложения этих сил.

Воланд в романе Булгакова предстает, как и Мефистофель у Гете, «отцом сомнений и помах». Сомнение в любой ценности – вещь, в сущности, позитивная. В любой ценности есть негативные моменты, хотя они и пребывают порой в латентном, потенциальном состоянии. Поэтому воландовское отрицание необходимо, так как не позволяет ту или иную сущностную силу человека превращать в Абсолют. Фактически над всем последним романом Булгакова витает дух сомнения, ибо автор увидел в жизни и запечатлел на бумаге дьявольскую фантазмагорию, в которую превратилась жизнь людей, самонадеянно возомнивших, что человек «сам управляет жизнью человеческой и всем вообще распоряжком на земле».

Все, на что обращает свой взгляд Воланд, предстает всего лишь в своем истинном свете. Воланд не сеет зла и не внушает зла. Он всего лишь вскрывает зло, разоблачая, снижая, уничтожая то, что действительно ничтожно.

У Булгакова Воланд не лжет, не искушает и потому не предает. В романе «Мастер и Маргарита» никто не совершает грехов по наущению. Свои грехи и свои преступления, большие или малые, каждый совершает сам, по собственному побуждению своей души. Правда, весельчак Фагот запускает в театре-варьете денежный дождь. Но уж тратить в буфет эти «якобы деньги» самые догадливые из зрителей бегут сами. Правда, Коровьев рассказывает Маргарите об одном из гостей на великом балу у сатаны: «Как-то раз Азazelло навестил его и за коньяком нашептал ему совет, как избавиться от одного человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался». И совет Азazelло был выполнен без промедления. Но, надо думать, уж очень жаждал грешник этого совета.

Булгаков истинное лицо Воланда скрывает лишь в самом начале романа, дабы читателей заинтриговать, а потом уже прямо заявляет устами Мастера и самого Воланда, что на Патриаршие точно прибыл сам сатана (дьявол). Версия с гипнотизерами и массовым гипнозом, которому якобы подвергли моск-

вичей Воланд и его спутники, в «Мастере и Маргарите» тоже присутствует. Но ее назначение – отнюдь не маскировка. Таким способом Булгаков выражает способность и стремление обыденного советского сознания объяснять любые необъяснимые явления окружающей жизни, вплоть до массовых репрессий и бесследного исчезновения людей.

Автор «Мастера и Маргариты» как бы говорит: явись в Москву хоть сам дьявол со своей адской свитой, компетентные органы и марксистские теоретики, вроде председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза, все равно найдут этому вполне рациональное основание, не противоречащее учению Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина, и, главное, сумеют убедить в этом всех, в том числе и испытавших на себе воздействие нечистой силы.

Булгаков не мог быть знаком с теорией (или принципом) фальсификации выдающегося австрийского философа Карла Раймунда Поппера (1902–1993), появившейся уже после смерти создателя «Мастера и Маргариты». Поппер доказал, что марксистская теория, так же как и учение психоанализа австрийца Зигмунда Фрейда (1856–1939), способны объяснить в своих терминах любое явление и любой результат любого процесса, так что в принципе невозможно предложить какую-либо процедуру их опытной проверки. В «Мастере и Маргарите» Булгаков как бы сатирически предвосхитил теорию Поппера.

П.А. Горохов прекрасно пишет о современной духовной ситуации: «Двадцатый век, ставший уже историей, окончательно разрушил образ дьявола как хвостатого и рогатого чудовища средневековых легенд. Начиная с XIX века слово «зло» постепенно перестали писать с заглавной буквы; оно утратило таинственность и дух романтики, стало обыденным, слишком приземленным. Немало этому способствовали открытия в сфере исследования природы электричества, превратившие ночь в день и до некоторой степени изгнавшие страхи из человеческой души; помогли этому и прочие чудеса технического прогресса» [5; 264]. По словам М. Хайдеггера, современный человек превращает ночь «в день, как он понимает день, делая ее продолжением деловой активности и чувственного угара» [6; 256]. «Католическая

церковь вынуждена была признать и сосуществовать с новой концепцией дьявола, которая победным маршем вошла в XX век, – пишет далее П.А. Горохов. – Согласно этой концепции, дьявол оказался не краснорогим чудовищем с шипастым хвостом и копытами и не змеем, ползущим по саду, – хотя это и превосходный психологический образ. Дьявол, согласно концепции Фрейда, есть гигантский сложный ид, наше общее подсознание. Такая концепция зачастую потрясает намного сильнее, чем фрески, изображающие чудовищ, или химеры собора Парижской Богоматери.

Однако такая концепция безличностна и безжалостна. Она практически неуязвима. Изгнать дьявола по Фрейду так же невозможно, как сторговаться с Шейлоком. В XX веке церкви пришлось полностью изменить свой подход к проблеме зла. Теперь она призывает бороться не с чудовищами и демонами, а со злом социальным и моральным. Место вампира или оборотня занял маньяк-убийца или кровожадный тиран-диктатор. Нет ни ведьм, ни инкубов, ни гоблинов, а только избиение детей, кровосмешение и насилие над окружающей средой. Возможно, что церковь неявным образом дает нам понять, что Господь не умер, а только как бы немного выжил из ума» [5; 264–265].

Интересны в этой связи мысли Хайдеггера, высказанные им после ночного богослужения: «То, что человек каждодневно вступает в ночь, нынешним людям представляется банальностью... А ведь во всеобщей еще ощутима мифическая и метафизическая первобытная сила ночи, сквозь которую мы постоянно должны пробиваться, чтобы вправду существовать. Ибо добро – это только добро зла» [6; 253].

Кирпичи, падающие на головы людей, начинают свой полет по велению небес. На небесах – Бог, незримо выступающий как один из главных персонажей романа. По сути дела, сюжет «Мастера и Маргариты» – падение разнообразных «кирпичей судьбы» на головы самых разных людей: плохих и хороших, талантливых и бездарей, подвижников и приспособленцев. И падение это превращается в самый настоящий камнепад, когда в Москву прибывают

Князь Тьмы и члены его странной свиты. Происходящие события выстраиваются в оригинальную картину мира и души человеческой и начинают служить фоном для создания автором специфической философ-

ско-антропологической концепции. В гротескных фантастических событиях приоткрываются глубинная логика и подлинная справедливость мироздания, выявляется авторская картина мира.

Список использованной литературы:

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений в 8 томах. СПб., 2002.
2. Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5 томах. М., 1989 – 1990.
3. Булгаков М.А. Великий канцлер. Ранняя редакция «Мастера и Маргариты» // Слово. 1991. №4. С. 16.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 152.
5. Горохов П.А. Философия Иоганна Вольфганга Гете. Екатеринбург, 2003.
6. Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время. М., 2002.

Статья рекомендована к публикации 28.10.2006