

*СОЖЖЁННЫЙ РОМАН Я. Э. ГОЛОСОВКЕРА
В КОНТЕКСТЕ ЛЕГЕНДЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ
Ф. ДОСТОЕВСКОГО И РОМАНА М. БУЛГАКОВА
МАСТЕР И МАРГАРИТА*

Александр Граф

В 1991 году на страницах журнала „Дружба народов” появился ещё один роман об Иисусе и дьявольском искушении в нэповской Москве двадцатых годов, однако эта публикация шесть десятилетий спустя прошла почти незамеченной. Факт любопытный, поскольку судьба как рукописи, так и её автора могла бы послужить сюжетом плутовского романа.

Яков Эммануилович Голосовкер (1890-1967) родился в Киеве в семье врача и после окончания классической гимназии поступил в Киевский университет, где на протяжении нескольких лет изучал классическую филологию. Ещё в студенческие годы он начал публиковать свои переводы из греческой античной поэзии, и в 1913 году увидел свет первый сборник его собственных стихов под названием *Сад души моей*, который печатался под псевдонимом Яков Сильв. Окончив университет, он стал директором гимназии в Москве и работал в Наркомпросе под руководством Луначарского. В 1923 году по возвращении на родину после двухлетней поездки в Германию, где он углублял свои знания в немецкой философии, интересовавшей его со школьных лет, Голосовкер стал читать лекции во 2-м МГУ, на Высших литературных курсах и в Высшем литературно-художественном институте Брюсова (ср. Брагинская 1987:188-189). Примерно в это же время он начинает заниматься переводами Ницше, Граббе и мало известного тогда в СССР Гёльдерлина, в кружке литераторов-переводчиков составляет собрания антологий античного стихотворчества вместе с такими поэтами как Борис Пастернак и Арсений Тарковский. Многие из написанного и переведённого по разным причинам никогда не печаталось, и за относительно долгое время своей деятельности Голосовкер „опубликовал лишь несколько сравнительно небольших по объёму работ” (Каждан 1968:223), судя по библиографии некролога, не более восьми.

Slavica tergestina 6 (1998)

Это объясняется до некоторой степени тем, что Голосовкер оказался фатально неудачлив как при выборе переводимых им авторов: он обращался к Ницше и Гёльдерлину, когда фашистская власть в Германии их только что открыла для себя и начала ими пользоваться, так и при выборе издателей. Директором издательства Академия, в котором появились работы Голосовкера, был никто иной как Каменев, из-за чего большинство сотрудников к 1936 году стали „троцкистами” и были арестованы. Голосовкеру при этом ещё „повезло” в том смысле, что он был одним из последних, кто получил сравнительно короткий срок: три года (ср. Брагинская 1989:108). От созданных им до заключения произведений, доверенных перед арестом художнику Митрофану Михайловичу Берингову, по возвращении из Сибири следов не осталось, так как Берингов перед своей смертью сжёг все рукописи. Голосовкер комментирует это событие в своей автобиографии 1940 года *Миф моей жизни*:

В первый год моей каторги – 1937 – inferнальный художник, хранитель моих рукописей, собственноручно сжёг их перед смертью. Безумие ли, страх или опьянение алкоголика, или мстительное отчаяние, та присущая погибающим злобана ненависть к созданному другими, или же просто ад тёмной души руководили им – итог один: вершинные творения, в которых выражены главные фазы единого мифа моей жизни, погибли. (Голосовкер 1989а:110).

Голосовкер рассматривает свою жизнь как миф и считает гибель рукописей разрушением этого мифа, сделавшим его жизнь „неоправданной” (*там же*) и оставившим его „бездетным” (*там же*, 111), хотя он „пожертвовал всем, за что борются люди” (*там же*), в том числе и любимой женщиной.

Принимая во внимание весь трагизм случившегося, исследователи литературного наследия Голосовкера придерживаются мнения, что потеря рукописей послужила автору объяснением и извинением за присущее его произведениям несовершенство и что количество и качество утраченного преувеличены (ср. Брагинская 1991:135). Обилие несовершенных произведений в черновиках и наличие текстов, в которых фрагментарность возведена в конструктивный принцип,

привела к тому, что эта искусственная незавершённость рассматривалась как попытка Голосовкера „уравновесить мощную энергию своего воображения и сравнительно скромные силы художника” (Брагинская 1989:109).

Тем не менее Голосовкер постепенно стал настоящим „мифом” для современников. Как „динозавр античности” и любимый оппонент Луначарского он показан К. Зелинским в воспоминаниях о Луначарском, поэт С. Липкин упоминает Голосовкера в своем стихотворении на похороны Пастернака как „босого философа” (ср. Брагинская 1991:134), в 1962 году Ю. Айхенвальд посвящает Голосовкеру целое стихотворение („Кто прав, титаны или боги?”) и, наконец, Леонид Мартынов делает его главным героем краткой новеллы *Поиски абсолюта*, вышедшей в сборнике *Черты сходства* (1982), там автор *Сожжённного романа* представлен как автор книги о Достоевском и Канте (ср. Брагинская 1987:197).

До сегодняшнего дня, однако, Голосовкер только среди специалистов получил признание, которое заслужил своей деятельностью в области философии и литературы. Хотя он всё-таки в 1968 году – уже посмертно – был назван одним „из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени” (Конрад 1968:183), его работы публикуются только с 1987 года. Вклад Голосовкера в философию и литературу ещё ждёт достойной оценки.

История появления *Сожжённного романа* соответствует сложной судьбе его создателя. В 1925-1928 годах Голосовкер написал роман под названием *Запись неистребимая*. Один экземпляр текста он передал двоюродному брату в Париж, где следы произведения теряются. Второй экземпляр был среди тех рукописей, которые были сожжены Беринговым в 1937 году. После возвращения из лагеря Голосовкер взялся восстанавливать роман, но уже под новым названием *Сожжённный роман*.

Так как первоначальный текст романа неизвестен, почти неразрешим ряд интригующих вопросов, касающихся „второй” редакции произведения: был ли дьявольский Художник в первом варианте или он возник после аутодафе Берингова, погибла ли Рукопись в первом варианте от огня и, следовательно, была ли там Редакционная комиссия. В конце концов встаёт вопрос, соответствует ли текст *Сожжённного романа*

тексту *Записи неистребимой* или речь идёт о двух разных произведениях? После просмотра скромного уцелевшего архива Голосовкера (второй пожар уничтожил библиотеку и рукописи в 1943 году) Брагинская делает вывод, что два текста в основном совпадают. Новым, однако, является замечание *От редакции*, где дословно воспроизведены фрагменты личных записей Голосовкера о своём утраченном по возвращении из Сибири романе в связи с рассуждением о потерянном произведении Орама/Исуса. Инфернальный Художник – нововведение второго варианта, но Рукопись и в *Записи неистребимой* по неустановленной причине погибла в огне (ср. Брагинская 1991:129-130).

Опубликованный ныне „роман” состоит из пролога и двух частей, причём объём пролога превышает объём первой части. Пролог *Юродом* является обрамляющим повествованием о жизни в психиатрической клинике, её жильцах и персонале, о создании Рукописи *Видение Отрекающегося* одним из жильцов, известным лишь по имени Исус, а также о его исчезновении, гибели Рукописи от руки инфернального Художника и о её восстановлении Редакционной комиссией. *Видение Отрекающегося* – разговор Исуса-пациента с Исусом, вышедшим из фрески на стене палаты – составляет первую часть романа, снабжённую комментарием *От редакции*. На основании Рукописи, главный герой которой – оппонент Исуса из фрески – именуется Орамом и живёт в алтарной палате как Исус-пациент и затем исчезает, жильцы Юродома склонны считать, что настоящее имя Исуса-пациента было Орам и что он описал собственные переживания. Вторая часть *Запись неистребимая (изнанка)* соединяет в четырёх эпизодах оставшуюся Рукопись Исуса-пациента, где рассказывается о хождениях Исуса по Москве в поисках доказательства, что Христос нужен человеку и в современном, послереволюционном городе.

Поразительны совпадения пролога и второй части *Сожжённого романа* и романа Булгакова *Мастер и Маргарита*. Голосовкер, как Булгаков, использует неортодоксальный вариант имени Исуса,¹ а настоящее имя автора Рукописи никому не известно. Так и у Мастера „нет больше фамилии” (Булгаков 1992:134), потому что он „отказался от неё, как и вообще

1 Исус – имя Христа у старообрядцев.

от всего в жизни” (*там же*). Не менее очевидно совпадение места действия (Юродом и клиника Стравинского) или ночных полётов над красной Москвой. Как в булгаковском романе, Рукопись Орама/Исуса не сожжена полностью и Художник бережёт некоторые фрагменты текста:

Но почему-то две разрозненных главы романа и ещё отрывок какой-то другой главы безумец сохранил. Их нашли у него под матрасом с водными следами на бумаге: то были следы слёз. (Голосовкер 1991:102).²

Маргарита Николаевна тоже плачет, когда держит на коленях уцелевшие страницы романа. Мастера Булгаков ввёл в сюжет после собственноручного сожжения первой редакции (тогда ещё под названием *Великий канцлер*) в 1930 году. Когда Булгаков приступил к воплощению своего замысла в 1931-1932 годах, роман Голосовкера давно уже был написан. Всё это привело к тому, что были подняты вопросы: нет ли перед нами палимпсеста и какой текст просвечивает через какой (ср. Чудакова 1991:136-137).

Особое положение жильцов Юродома отражается уже в их названии. Они „психейно-больные”, „духовидцы” и „юродомовцы”, никто из них ни душевнобольной ни сумасшедший, даже Художник лишь „безумец”, а не клинический случай по медицинской терминологии. Юродом именуется в обиходе „Психейный дом”, так „окрестили его многозначительно сами обитатели дома, и лукаво-добродушно – народ” (96). На самом деле учреждение является сборищем деятелей „бывшего искусства, или, лучше сказать, человеками бывшей возвышенной мысли” (97).

Юродом отличается всеохватывающей пожизненностью (пожизненные жильцы, пожизненный персонал, пожизненный сторож со своей собакой, Другом, который как будто знает строку „Оставь надежду навсегда” из *Божественной комедии* Данта), и единственный путь из клиники, расположенной в бывшей церковке, ведёт через „почётную урну”. Жильцы Юродома разделяются на „основоположников” и „сменщи-

2 Все цитаты из *Сожжённого романа* даются с указанием страницы по изданию: Голосовкер 1991.

ков”. Исчезнувший Иисус числился, показательно, в рубрике „сменщиков”, и факт его „ухода” не через почётную урну никто не может понять, кроме Друга, кроме животного, своими инстинктивными познаниями гораздо более мудрого, чем мыслящие люди.

Происшествия в „алтарной палате”, откуда исчезает Иисус, оставив Рукопись, объяснить научным путём нельзя. Поэтому психиатр, представитель точной науки, всё это может оценить только как „бред”; психейно-больные, однако, могут себе позволить усомниться в правильности науки, „за что они и попали в автономную республику Юродома” (98), и принять за факт, что в этом случае – в Рукописи же описывается уход из палаты её автора Орама – „события поэзии и действительности совпали” (*там же*).

Ключ ко всему – во фреске на стене алтарной палаты, в неканоническом изображении явления воскресшего Христа ученикам:

Сперва, на переднем плане фрески, полуотвернувшись, почти спиной к зрителям, так что лицо было видно только в профиль и то не вполне, стоял во весь рост в белом покрове, с босыми ногами, Иисус. Его глаза устремлены в левый угол горницы, где в испуге с приподнятыми руками, обращёнными ладонями к Иисусу, сбились в кучку апостолы, его ученики, как бы закрываясь и отводя от себя видение воскресшего Учителя. Справа на заднем плане бросалась в глаза отдёргнутая в сторону и полусорванная занавеса, открывающая полукруглый вход в тёмный коридор, словно во мрак туннеля. Оттуда, из мрака, отчаянным усилием рвётся к Иисусу полуобнажённая женщина, – Магдалина, с протянутыми к нему руками. На её груди, властно её обнимая, лежит сильная с растопыренными пальцами темно-коричневая рука: она гнёт женщину обратно во тьму. Над плечом Магдалины полуотчетливо видна мрачная тускло-рыжая взлохмаченная мужская голова – Иуды. Очевидно, Иуда удерживает Магдалину от светлого воскресшего Иисуса и тянет её к себе во мрак. (99).

Апостолы боятся воскресшего Спасителя, они не выдерживают его взгляда. Одна Магдалина всё ещё стремится к нему, и, как прежде, её и теперь удерживают от Христа. Но как раньше она была отстранена от Иисуса его учениками, так те-

перь за ней с той же целью следит Иуда, то есть противоположный полюс среди учеников, предатель и в этом смысле „минус” на весах добра и зла. Фокусом этого изменённого положения оказывается сам Иисус, в нём что-то изменилось, создав новую по сути ситуацию.

Эта фреска действовала так сильно на воображение зрителя, „что раз увидя эту картину, он уже никак не мог её забыть, но видеть её вторично почему-то не стремился” (*там же*), она с неослабевающей силой влияла долгое время на душу жильца, заставляя его постоянно вникать всё глубже в тайну этой картины и переживать „трагический замысел художника, столь изумительно и вольнодумно истолковавшего древнюю легенду” (*там же*).

Результат продолжительного зрелища – самоискушение, внутренний монолог жильца, или, другими словами, монолог его сатанической души перед христианской, попытка познания и отличия нужного и верного от ненужного и неверного (ср. Брагинская 1991:133; Debьser 1992:121).

Сам Голосовкер указывает на развитие образов в своём творчестве и поясняет, что образ его первого творения (не сохранившейся мистерии-трилогии *Великий романтик*), благожелательного Мечтателя Сатаны, здесь

(...) сменяется образом (...) Иисуса, Отрекающегося от учения, навязанного ему людьми, но не от любви, и образом героя романа Орама, требующего от Иисуса такого отречения. (Голосовкер 1989a:112-113).

Воскресший Спаситель не хочет вписываться в картину, которую нарисовали его ученики и последователи, он *отрекается от христианского учения*, остаётся, однако, верным идеалу христианской любви. Вот почему апостолы его начинают бояться, Христос им даёт понять, что они слишком далеко ушли от него, что они, на самом деле, уже не с ним и поддерживают не его „живую любовь”, а свою искажённую „идею любви”.

Голосовкер таким образом обновляет разговор Великого инквизитора из *Братьев Карамазовых* с Иисусом и вновь ставит вопросы Ивана Карамазова, причём он *не продолжает* произведение Достоевского (хотя разговор и тут происходит в

камере заключённого), а *отвечает* на вопросы Ивана и излагает свой взгляд на поставленные почти полвека ранее проблемы с точки зрения двадцатых годов нашего столетия.

Голосовкер воспринимает весь роман Достоевского как рассуждение о четырёх антиномиях Канта и считает, что центральную роль играет четвёртая антиномия, которая лишь в некоторых аспектах романа сочетается с другими антиномиями, – вопрос о существовании Бога (ср. Голосовкер 1963:41). Он видит, что Иван „в точности повторил Канта, лексиконом Достоевского, о непознаваемости и непонимании для рассудка умопостигаемого мира” (*там же*, 53). Из рассуждений Голосовкера вытекает, что он воспринимает Ивана как персонификацию „чистого разума” Канта (ср. Fleischhauer 1979:71), как абсолютиста, который требует ясного ответа на свои вопросы: либо „да”, либо „нет” и поэтому не может принять неустранимого противоречия (ср. Голосовкер 1963:62). Безумие Голосовкер считает последствием утверждения четвёртой антиномии, оно доводит до такой степени распада личности, что представители тезиса и антитезиса воплощаются в диалектически противоположные образы на персональном плане: Великий инквизитор знает, что Бога нет, но надо утверждать, что он есть (антитезис), с другой стороны, чёрт знает, что Бог есть, но надо утверждать, что его нет (тезис). Оба они „выдумки” одного расщеплённого сознания (ср. Fleischhauer 1979:73). И оба они необходимы – без тезиса не было бы жизни, а без антитезиса жизнь превратилась бы в бессмысленное страдание.

В *Сожжённом романе* Голосовкер использует художественный приём „распад личности”, показывая длинный путь своего героя к „моменту истины”. Сумасшествие Орама заканчивается „выделением” Иисуса из фрески и конфронтацией с альтер эго. Тут формируется вдруг уверенность:

Ожидание не только необычайного, но и чего-то чрезвычайно важного и решающего для всей его жизни как-то неудержимо обращалось в уверенность, что э т о произойдёт именно сего-

дня. Но что именно произойдёт, он ещё точно не знал, а только осязал незримыми щупальцами души и мысли. (105).³

Наконец Иисус выходит из фрески,⁴ и Орам и Иисус стоят друг перед другом, „уже понимая, что главное свершилось” (106). Орам решил закончить свой внутренний спор, найти ответ на свои вопросы и вникнуть в суть сложившегося в его воображении образа Иисуса. Орам хочет, даже должен поговорить с Иисусом, он его *зовёт*, чтобы тот его выслушал. Инквизитор же ощущает Иисуса как вмешательство и запрещает ему говорить (несмотря на то, что инквизитор в конце концов жаждет ответа, которого не получает):

Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь. Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде. (Достоевский 1988-96:IX:281).

Как Великий инквизитор, Орам возражает Иисусу не „ради себя”, а „ради детей”, хотя добавляет, что после разговора инквизитора с Иисусом в мир уже пришли „другие, новые дети”. Ход истории, по мнению Орама, до того жесток, что Христово учение о доброте человека вызывает теперь лишь скуку. Он подчёркивает, что „до того превзошли люди (...) Голгофу и крест такими голгофами и сверхголгофами” (106), что все страдания Иисуса и его крестный путь „кажутся невинным капризом детской фантазии по сравнению с этими новыми

3 Опять бросается в глаза удивительное сходство этой цитаты с Булгаковским текстом, когда Маргарита Николаевна чувствует предстоящие события перед приглашением на бал у сатаны: „Проснувшись, Маргарита не заплакала, как это бывало часто, потому что проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдёт. (...) – Я верую! – шептала Маргарита торжественно – Я верую! Что-то произойдёт! Не может не произойти (...). Что-то случится непременно (...)” (Булгаков 1992:211-212).

4 „Фреска тонула во мраке, но перед ней что-то словно маячило в виде вертикального поставленного длинного блика, пока ещё не принимая определённых очертаний.” (105) Это место напоминает первое явление Воланда на Патриарших прудах: „И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида.” (Булгаков 1992:8).

сверхголгофами гуманности сегодняшнего дня” (*там же*). Орам жалуется на беспощадность заблудших последователей Христа, которые распространяют своё ложное понятие любви огнём и мечом. Особенно занимает его мысли судьба человека, уже отчаявшегося в нереализуемости мечты о добром в мире. Это отчаяние довело человека до убеждения, что он только „интересный зверь”, который хочет „интересно жить”. Развитие истории таким образом определяется „интересным”, и

(...) интересное всё, что *сверх*: сверх нормы, сверх ведома, сверх запрета, то есть всё, что разрушает норму, тайну, запрет. Нормы неинтересны. Закон неинтересен. Он грозен, необорим, бесчувствен. Закон интересно нарушать, не взирая на последствия. Интересно... безумие. Оно интересно как необычайный спектакль. Оно – романтика. (Голосовкер 1989б:121).

В словах Орама выражается мысль, что человечество приняло Христово учение лишь как „интересное”, лишь как „новую забаву”. Он Иисуса в этом не винит, а признаёт его честное намерение, но винит его в безуспешности:

Я знаю, что ты не был забавником, что ты на самом деле хотел истребить зло добром (...). И что же – за 2000 лет ты этого не сумел. (107).

Так как „интересное стоит вне этики” (Голосовкер 1989б: 122), человечество отвернулось от Иисуса, когда его любовь „наскучила”. На фоне исторических событий России двадцатого века оно решило, что если зло нельзя истребить добром, зло придётся истребить злом, из чего сформировался лозунг новой эры: „Ненавидь, если ты человек.” (107) Орам требует от Иисуса взять на себя последствия неудачи и отступить, чтобы новый человек мог свершить своё дело. Новый метод ненависти победил при помощи непобедимого оружия: великой Идеи. Идея истребить зло злом дала человеку новую надежду на изменение к лучшему в будущем. Поэтому человек был готов подчиниться этой Идее и жить этой Идеей, принимая её власть над своим существованием и измеряя её ценность количеством трупов неподчинившихся. Фундаментальная разница между „живой любовью” Иисуса и „Идеей любви” человека состоит в том, что Иисус понял *сердце* человека, основатели

Идеи, однако, поняли *ум его и всего сущего*. Другими словами, Орам объясняет Иисусу, что путь к власти над человеком теперь ведёт не через его сердце, а через его ум. Число людей, способных истребить зло добром, невелико, они сами быстро и беспощадно истребились и истребляются. В двадцатом веке на место Идеи поставили „государство”, а „завтра она переменит имя и будет называться иначе, но суть её останется та же: всё пожирать и властвовать” (108). Идея в этом понимании соответствует тому, что Максим Горький в своей поэме *Человек* (1903/04) назвал Мыслью:

Моё оружие – Мысль, а твёрдая уверенность в свободе Мысли, в её бессмертии и вечном росте творчества её – неисчерпаемый источник моей силы! (Горький 1949-1955:V:367).

Такая Идея заменяет Бога и занимает место любого божества.

Тот же феномен проявляется и у Ивана Карамазова. Устами Дмитрия Достоевский объясняет читателю:

Брат Иван (...) таит идею. Брат Иван сфинкс и молчит, всё молчит. (...) У Ивана бога нет. У него идея. (Достоевский 1988-1996:X:92-93).

И эта Идея включает в себе знание о секрете Великого инквизитора, что человеколюбие возможно и без бога, гуманность отнюдь не требует религии (ср. Голосовкер 1963:72).

Ещё в начале разговора Орам призвал Иисуса к ненависти и к отречению от сочувствия человеку, но по ходу беседы ему самому стало ясно, что этого будет мало. Представители Идеи подчинили своей воле не только материальную жизнь, но и умственную, они „экспроприировали” человеческие идеалы, в том числе любовь Иисуса, провозгласив свою „Идею любви” живой Христовой любовью. Использованное ими ослепление человека основано на знании, что человечество хочет не „видеть”, а вслепую верить в идеалы, такова и точка зрения Великого инквизитора; единственное непреодолимое, однако, препятствие к осуществлению их замысла – образ Совершенства, всё ещё олицетворяемый Иисусом. Поэтому Орам прибавляет ещё одно требование к сказанному: „Уйди!”. Он знает,

что образ Совершенства неразрушим, что есть только одна сила, которая в состоянии выполнить такое задание – сам Иисус:

(...) только Ты, только Ты сам в силах истребить себя, свою любовь, свою веру в то, что зло истребимо добром. (109).

Другими словами, Орам требует отречения Иисуса от самого себя. Он его умоляет отречься от любви к человеку. В убеждении, что современному человеку нужен акт, чтобы верить, а не слово, то есть что современный человек разучился верить в слова, Орам бросает Иисусу вызов: „Убей!”. Только через нарушение собственного учения (актом убийства) Иисус может доказать его недействительность. Рычагом служит Ораму „живая любовь” и он аргументирует:

Полюби же ещё сильнее, чем ты любил до сих пор. Ты ещё мало любил, дав убить себя. Теперь ты сам убей, – и вот тут-то я и поверю в твою великую любовь к человеку и в подвиг твой. (110).

Орам пытается Иисуса, хотя прекрасно знает, что тот на такой поступок не способен, что тот умеет только любить и жертвовать, даже когда это не нужно, и жертва воспринимается как навязчивость (ср. Debüser 1992:125).

Видение покидает Орама без ответа, но чтобы вернуться на следующую ночь. Не достигнув успеха в аргументативном плане, Орам сызнова искушает Иисуса в плане практическом. Он предлагает ему хождение по Москве, чтобы выяснить, нужен ли Иисус современному человеку или нет:

Ты мне не поверил. Хорошо, пусть я не прав, а прав Ты, как знающий больше. Выйди же отсюда и узнай: нужен ли Ты человеку (...) Я буду ждать тебя здесь. (111).

И происходит нечто удивительное: вопреки „литературному обычаю”, когда романтические герои переходят из картины в сон, Орам/Иисус из неё переходит в жизнь, чтобы её проверить и начать Христово хождение по мукам в красной Москве (ср. Debüser 1992:132).

Конфликт Орама с Иисусом опирается на философские убеждения Голосовкера, что человек требует „от мира абсо-

лютного и постоянного, зная (научно), что такого абсолютно-постоянного в мире существования нет” (Голосовкер 1987: 121). Всё-таки человеческий ум как мерило величия исторического и тем более мифологического лица использует степень его неразрушимости (физическое постоянство) и степень выражения содержимой в этом лице идеи (духовное постоянство). В идеальном случае совпадающего физического и духовного постоянства Голосовкер говорит о *смыслообразе культуры* (ср. *там же*, 128). Первоисточник смыслообраза безразличен, его сила зависит не от реального его существования, а от целостности содержимой идеи (ср. *там же*, 139). В любом случае „художественный образ” такого лица впечатляет сильнее реального, то есть самозванец Пушкина „живее” исторического лица (то же самое действительно и для ряда других исторических фигур, оживших в сознании современного человека только через художественные произведения), и чем „фантастичнее”, чем более выдуманной является характеристика такой личности, тем реальнее она в культурном сознании эпохи (ср. *там же*, 143).

Если вдруг Иисус выступает из тени и снимает с себя покров, которым легенда и история покрыли его историческую личность, возникает проблема несовпадения „легенды” с действительностью. И как дьяволу в *Братьях Карамазовых* стоило бы только крикнуть „осанну”, чтобы всё приостановилось (ср. Голосовкер 1963:77), малейшее действие Иисуса, не соответствующее идеалу „живой любви” (даже из чувства сострадания), означало бы мгновенное крушение его любви-к-человеку. Иисус придерживается своей живой любви, то есть отказывается совершить зло даже во имя любви-к-человеку, но его попытка, согласно предложению Орама, найти доказательство своей оправданности продолжается уже под зловещим названием *История Ненужного*.

Соединяющий две части романа текст *От редакции* обещает читателю повествование о предстоящих хождениях Иисуса по Москве и о его ночных беседах с Орамом по возвращении из города. Сохранились по-видимому только четыре эпизода (хождения), между тем как „антракты” (беседы) Голосовкером не восстановлены. Таким образом получается недорисованная картина, так как за исключением первого эпизода (разговора со смертником) не хватает философских рассужде-

ний, для иллюстрации которых предназначены события. Бесспорно, однако, что темой этих происшествий и, следовательно, дискуссий являются выдвинутые уже Иваном в своей поэме вопросы, причём ответ на них не сильно отличается от ответов Великого инквизитора.

Немецкий философ Карл Ясперс разработал концепцию Великого инквизитора о сущности человека, которая знает только устремлённые на некий авторитет потребности. Таковых он различает четыре: *Влечение к существованию* обуславливает, что человек слушается того, кто гарантирует существование (хлеб). *Влечение к подчинению* избавляет от свободы, даёт возможность жить в бездумном покое. *Влечение к поклонению* усиливает влечение к подчинению, так как человек требует, чтобы то, перед чем ему приходится преклоняться, имело безусловное право на него. Он, однако, уже доволен, если это мнимое право опирается на суеверие. В конце концов на человека действует и *влечение к единству* ради обеспечения существования. Совместное поклонение одному и тому же воспринимается как гарантия истины и увеличивает доверие к силе того, кто ощущает себя (защищённым) в массе (ср. Jaspers 1947:772-773).

Каждому из этих влечений „посвящается” один из четырёх эпизодов второй части *Сожжённого романа*. В первом эпизоде Иисус встречается со смертником-анархистом накануне казни. Тот его узнаёт, но *не признаёт* в твёрдом убеждении, что Иисуса никогда не было и что он „выдумка рабов, жрецов, – для отвода глаз, чтобы покорять и властвовать” (113). Подобно Ивану Карамазову перед чёртом, анархист, сомневающийся в том, что видит, сначала отказывается говорить с Видением-в-белом, а потом не может воздержаться и высказывает всё, что у него на душе, хотя Иисуса считает посланником властей, пришедшим за последним допросом: „Понимаю, понимаю, – тебя, как когда-то к Джордано Бруно, для исповеди ко мне послали – оттуда. Ловко. Даже смешно, что ты в белом, а не в красном.” (*там же*). Намёк на Джордано Бруно подчёркивает уверенность смертника в своём деле, в

своей Идее, из-за чего он для светской власти стал так же неприемлем, как Бруно для церковных властей XVI века.⁵

В ответ на обвинение, что он „инквизитор”, Иисус первый раз чётко выражает свою непричастность к современной церкви, объясняя, что он „не поп”, и соглашаясь, что о нём „много наврали”(114). Смертник может признать Иисуса только как анархиста, как „антигосударственника”, то есть в свете собственной идеи. Верность идее анархизма он ставит выше своего существования и выше спасения. Террорист, так же как Орам, убеждён, что жертв уже было достаточно, что пришло время другими, новыми средствами бороться против государства (то есть ложной Идеи). Христово предложение занять его место и пойти на казнь вместо него, обижает анархиста, потому что подвергает сомнению искренность его преданности Идее. В ярости террорист отвечает Иисусу:

Хочешь опять повторить то, что тогда там: снова на крест и муку... за меня? снова – жертвенно? А я-то как после этого жить буду, приняв твою жертву? Ты об этом подумал? (...) Я – анархист, я ненавижу власть. Она мне не нужна. Но ненавижу и тебя за то, что ты пришёл искусить меня своим самопожертвованием ягнёнка. Уйди! Уйди! Ты любишь жалко, не умея ненавидеть. (115).

Этому влечению к подчинению Идее (террора и насилия как средства переменить мир) во втором эпизоде соответствует влечение к существованию, кстати на нищенском фоне двадцатых годов, когда шла грандиозная переоценка ценностей. Конфетки и шоколад – подходящие средства купить продажную совесть детей, с возрастом меняется только цена. Но здесь стоит заметить, что люди в кабаке не зловредны и даже предупреждают Иисуса о возможных последствиях его поведения. Только когда он на их вкус слишком долго продолжает „комедию”, они начинают его дразнить. И второй раз Иисус отрекается от церкви, заявляя, когда у него в кармане оказывается библия: „Я не писал этой книги (...) Я не знал

5 Натурфилософ Джордано Бруно из-за предательства был арестован инквизицией в 1592-ом году и после семи лет тюрьмы казнён за своё учение о беспредельности мира и о множестве и равноценности мировых систем, проповедуя, что Бог не мог творить ограниченного.

её.” (121) Милиционер, забравший Иисуса в кабаке, чувствует особенность своего собеседника и „инстинктивно” отпускает его на волю.

На пустыре (третий эпизод) Иисус терпит новое поражение. Девушка, которой грозит изнасилование, всё-таки предпочитает остаться „со своими” и отказывается от предложенной ей Иисусом помощи. Он „инородное тело”, чуждое массе. Но и тут вся команда юношей воздерживается от нападения на Иисуса, принимая его за чудака, у которого есть своё право на существование.

Влечение к поклонению отражается совершенно ясно в четвёртом эпизоде на Кремлёвской стене. В то время, когда в Москве возникла легенда о появлении покойного Ленина на Кремлёвской стене, вера в „новую Идею” сильнее действует на воображение человека, чем любое чудо (как воспринималось бы появление Иисуса церковью).

Жители Москвы, с которыми встречается Иисус, чувствуют, что перед ними стоит „особое начало”, но они особого внимания на Спасителя не обращают, потому что он им действительно больше не нужен. Он – достояние прошлого и сегодня значения не имеет. Они нашли свою новую, интересную Идею, в которую вслепую могут верить, и не хотят усомниться в ней несмотря на инстинктивное чувство, что тут перед глазами могло бы произойти воскресение живой христианской любви. Поэтому они останавливаются, обмениваются несколькими словами и идут дальше, без ожиданий, но и без требований. Лишь бы он не вмешался!

„Красный Иисус” на Кремлёвской стене символизирует начало ухода Иисуса из Москвы. Иисус в момент заката кажется красным. Как ответ на поэму *Двенадцать* Александра Блока Иисус не с красногвардейцами, а, наоборот, те в него стреляют. Он представляет собой ту Идею, которая может стать опаснее всех для Идеи, на которой основано государство, для искажённой Идеи человеколюбия. Представителям государства необходимо его истребить, чтоб он не подверг сомнению их изложение Идеи. Миг заката является мигом перехода (ср. Чудакова 1991:139). Орам был прав. Человечество не стремится к „живой любви”, а всеми силами работает над осуществлением Идеи. Человеческий ум победил сердце человека, земная власть сильнее небесной и сильнее духовных стремлений.

Исус поворачивается и покидает город, взяв с собой „живую любовь”, не принятую народом. „Идея любви” остаётся в распоряжении немногих знающих, способных ею воспользоваться для „блага народа”.

Должно ещё выяснить роль инфернального Художника, попытавшегося сожжением Рукописи скрыть её от мира. Он же – Великий инквизитор из *Легенды* Достоевского, он знает фреску, то есть он знает искушение и истину об Иисусе, но также знает цензорский „секрет” инквизитора: надо утаить от людей, что бога нет, так как без этого старинного „плюса” они не способны жить (ср. Голосовкер 1963:76). Инфернальный Художник чувствует себя исполнителем „миссии” беречь людей от ненужного, по его мнению, даже вредного знания. Кстати любопытная параллель с романом *Имя розы* Умберто Эко: там Хорхе тоже жертвует собственной жизнью и жизнями других, чтобы выполнить своё святое задание; в *Сожжённом романе* это – пожизненное сочинение Орама/Исуса (об этом и о других сходствах ср. Брагинская 1991:131-132).

Инфернальный Художник назван юродомовским Геростратом, что даёт дополнительный ключ к пониманию его поступка. Голосовкер привлекал образ Герострата – так он, например, в 1932 году написал поэму *Герострат* (ср. Брагинская 1989:107) – и многократно пользовался этим именем в своих тезисах: на рубеже двух эпох „пограничным столбом пламени стоит безумное, нелепое и всё же героическое деяние тщеславия” (Голосовкер 1987:88). Такой столб для него и Герострат, сжёгший под влиянием тщеславия и стремления к славе в день рождения Александра Македонского храм Артемиды Эфесской, одно из семи чудес света. Стремление к славе по Голосовкеру одновременно и есть вера в постоянство, без которого не было бы славы. Так Герострат может пожертвовать своей биологической жизнью с целью приобрести вечную „имагинативную” жизнь в культурном обиходе эпох (ср. Голосовкер 1987:128). Таков инфернальный Художник. В своей книге о Достоевском и Канте Голосовкер называет четыре антиномии „одним из семи чудес философского конструктивизма” (Голосовкер 1963:63) и того, кто „попытался бы это чудо сжечь одним только диалектическим огнём, (...) не только безумным Геростратом, но и Сизифом” (*там же*).

В этом высказывании таится двойная мысль: Художник сжигает Рукопись, чтобы утаить её содержание от человечества, зная, что она содержит истину и сам веря в эту истину, наперекор которой он действует (Герострат), между тем труд его излишен: истина так же неистребима и неразрушима как образ Совершенства в Рукописи (Сизиф). Удалось, однако, Художнику, ненадолго отложить момент этой истины.

ЛИТЕРАТУРА

- Брагинская, Н.Б.
1987 *Об авторе и книге*, в: Голосовкер Я. Э.: *Логика мифа. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)*, М. 1987:188-206.
- 1989 *Слово о Голосовкере*, „Вопросы философии”, 1989:2:106-110.
- 1991 *Пепел и алмаз*, „Дружба народов”, 1991:7:129-135.
- Булгаков, М.А.
1992 *Собрание сочинений в пяти томах*, М. 1992:V.
- Голосовкер, Я.Э.
1989а *Миф моей жизни (Автобиография)*, „Вопросы философии”, 1989:2:110-115.
- 1989б *Интересное*, „Вопросы философии”, 1989:2: 115-142.
- 1963 *Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом „Братья Карамазовы” и трактатом Канта „Критика чистого разума”*, М. 1963.
- 1987 *Логика мифа*, ук. соч., (см. *Имагинативный абсолют. Часть I*, стр. 114-165; *Логика античного мифа*, стр. 8-76).
- 1991 *Сожжённый роман*, „Дружба народов”, 1991: 7:96-128.
- Горький, М.
1949-1965 *Собрание сочинений в тридцати томах*, М. 1949-1955:I-XXX.

- Достоевский, Ф.М.
1988-1996 *Собрание сочинений в пятнадцати томах*,
Л./СПб. 1988-1996:I-XV.
- Каждан, А. И.
1968 *Памяти Якова Эммануиловича Голосовкера
(1890-1967)*, „Вестник древней истории”, 1968:
2(104):223-225.
- Конрад, Н.И.
1968 *О труде Я. Э. Голосовкера*, в: Я. Э. Голосовкер:
Логика мифа, ук. соч., 183-187.
- Чудакова, М.
1991 *Исус и Иешуа*, „Дружба народов”, 1991:7:136-141.
- Debüser, L.
1992 *Die Auferstehung von Golossowkers verbranntem
Manuskript*, â: Golossowker J., *Jesus verläßt
Moskau. Ein verbrannter Roman*, Berlin 1992: 111-
135.
- Fleischhauer, I.
1979 *Jakov Emmanuilovic Golosovker und sein Ort in der
russisch-sowjetischen Kant-Interpretation*, "Kant-
Studien", 1979:LXX:1:66-84.
- Jaspers, K.
1947 *Von der Wahrheit*, Мьнchen 1947.

ABSTRACT

More than sixty years after it has been written yet another novel about Jesus and diabolical temptation in the Russian capital of the twenties appeared in the journal *Druzhiba narodov*. The history of the manuscript that first was burnt by a friend of the author and after its restoration got lost in the era of Stalinism is highly intriguing as is the biography of its author Jakov Golosovker. Due to his preoccupation with the works of Dostoevsky and the German philosophers, especially Kant, Golosovker

in his novel gave the literary answer to the novel by Dostoevsky that had the highest impact on him: the *Brothers Karamazov*. In three successive nights in a Moscow clinic for mental illness a patient discusses with his alter ego, an appearance of Jesus himself, the ways of Christianity and the eternal questions of how Good could triumph in the world. The main issue is the question to which extent modern man is in need of Jesus and whether he needs him at all. The illustration of the philosophical discussions are four scenes on the streets of Moscow where in a highly sarcastic and ironic way judgement is pronounced on the state of mind of Soviet citizens and the power of the Idea of socialism. At the same time Golosovker reacts to various political statements of his fellow writers and tries to explain how it come that Jesus finds out that he is not needed anymore in a city widely subdued to a mistaken interpretation of the Christian teachings.