





МИХАИЛ БУЛГАКОВ



МАСТЕР И МАРГАРИТА



МОСКВА 2023

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44
Б90

Проект подготовлен совместно с музеем-театром
«Булгаковский дом»



Иллюстрации Павла Оринянского

Художественное оформление Наталии Ярусовой

Булгаков, Михаил Афанасьевич.

Б90 Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков ; иллюстрации Павла Оринянского. — Москва : Эксмо, 2023. — 416 с. : ил.

ISBN 978-5-04-110681-2

Юбилейное издание знаменитого романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» с известными и любимыми почитателями таланта писателя иллюстрациями Павла Оринянского подготовлено совместно с музеем-театром «Булгаковский дом».

Великий роман писателя претерпел многочисленные запреты к изданию и гонения, не хуже чем роман о Понтии Пилате самого Мастера. Феерическая сатира на быт и нравы Москвы 30-х годов, пронзительная история любви Мастера и Маргариты и вечная библейская тема борьбы добра со злом, роман о Понтии Пилате внутри романа — таковы далеко не все пласты этого гениального произведения Михаила Булгакова, ставшего мировым бестселлером.

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-04-110681-2

© Булгаков М.А., наследники, 2023
© Оринянский П., иллюстрации, 2023
© Оформление.
ООО «Издательство «Эксмо», 2023

«ЗАКАТНЫЙ» РОМАН М. БУЛГАКОВА

1. «МАСТЕР И МАРГАРИТА» ДО МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ

«...Что поведать человечеству?» В неоконченном романе «Записки покойника» Булгаков рассказывает (довольно близко к реальным обстоятельствам) историю писания и печатания своего первого романа — «Белая гвардия».

А затем в рукописи «Записок покойника» появляются такие слова: «Ну что же, сиди и сочиняй второй роман, раз ты взялся за это дело...» И тут же объявлено о главном препятствии: «...В том-то вся и соль, что я решительно не знал, о чем этот второй роман должен был быть. Что поведать человечеству? Вот в чем беда».

Смысл этого обращенного к себе вопроса многосоставен и близок к поискам квадратуры круга — автор ищет тему, безусловно для него самую важную, а в то же время способную преодолеть цензурные преграды.

К тому времени как пишутся эти строки, автор уже прекрасно знает, «о чем» этот второй роман: не более и не менее как о Боге и о Дьяволе.

В конце тетради с обрывками первой редакции романа (о ситуации возникновения обрывков — далее) — страницы под названием «Материал». Среди них — специальные листы, так и озаглавленные: «О Боге» и «О Дьяволе»¹. Если иметь в виду, что авторская работа в этой тетради идет в 1928 году — на одиннадцатом году советской власти, —

¹ Две страницы (развернутый лист), разграфленные на 6 колонок, сверху которых написано «Иисус Христос», показывают, как автор собирал сведения о дне распятия Христа, разнообразные реалии (наименования иудейских должностей, точное местоположение Голгофы), пользуясь на этом этапе работы над романом каким-то из изданий «Жизни Иисуса» Э. Ренана и «Жизни Иисуса Христа» Ф. В. Фаррара (мы установили, каким из переводов пользовался Булгаков).

то вполне можно понять тон разговора Воланда с извлеченным им из клиники Стравинского Мастером о его романе:

«— О чем роман?

— Роман о Понтии Пилате.

<...> Воланд рассмеялся громовым образом <...>

— О чем, о чем? О ком? — заговорил Воланд, перестав смеяться. — *Вот теперь?* Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?» (*курсив наш*).

Тема была, что и говорить, неподходящая для советской печати. Но именно ее Булгаков выбрал для своего второго романа.

Это было не менее, если не более смело, чем назвать в 1923 году свой первый роман — «Белая гвардия».

Напомним — в двадцатые годы продолжалась богатейшая жизнь идей русского романа второй половины XIX века, в первую очередь романа Достоевского с напряженным размышлением его героев о Бытии Божьем. Совершалось это на фоне активного вытеснения всей философско-художественной проблематики конца XIX — начала XX века в печатной советской литературе. Это сообщило творческой мысли Булгакова особую напряженность.

От его работы тех лет остались две тетради с исписанными и наполовину или на две трети оборванными листами. Когда я спросила Е. С. Булгакову: что это за странные тетрадки? — она сказала, что это — ранние редакции романа «Мастер и Маргарита».

— Но почему они в таком виде?

— В марте 1930 года Миша диктовал мне свое письмо Правительству СССР, я печатала его на машинке. Продиктовав строки: «...И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...», он остановился и сказал: «Ну, раз это уже написано — это должно быть и сделано. Но если я сожгу все, мне никто не поверит, что роман был». В комнате пылала большая круглая печка. Он стал тут же выдирать страницы и бросать их в печь...

Год спустя, летом 1970 года, Е. С. Булгакова скорпостижно скончалась. Я обрабатывала переданный ею в Отдел рукописей главной библиотеки страны (тогдашней Государственной библиотеки им. Ленина) архив писателя — и когда очередь дошла до двух тетрадок с оборванными страницами и еще пучком таких же обрывков из третьей (не сохраненной автором) тетради, мне пришлось заново сосредоточиться на вопросе — действительно ли это рукопись ранней редакции романа о Мастере?.. Потому что тогда надо было написать на обложке (в которую заключается в архивохранилищах рукопись) своей рукой: «[“Мастер и Маргарита” — роман]. Ранняя редакция». А это, как всякому понятно, совсем другая мера ответственности.

Мне надо было убедиться, что это действительно так. Я стала вглядываться в оборванные строки. Да, в первой же главе мелькало имя Берлиоза. Только звали его «Владимир Миронович». А беседовал он на Патриарших прудах с Антошей Безродным, ко-

торый постепенно стал Иванушкой Поповым, потом — Иванушкой Безродным. В их разговор вторглся странный иностранец.

Я сосчитала количество букв в уцелевших фрагментах и стала дописывать строки, имея в виду предполагаемое число знаков. И часа через четыре поняла, что занимаюсь реконструкцией сожженной рукописи.

Реконструкция ранней редакции романа. Были обстоятельства, способствовавшие успеху. Во-первых, разборчивый и довольно крупный почерк автора, очень редкие вписывания на полях, четкие концы строк, не сползающих на краю страницы вниз, и как следствие — сравнительно малое количество текста на строке. Во-вторых, в арсенале речевых средств Булгакова немалое место принадлежит излюбленным словам и оборотам речи, причем для описания близких ситуаций привлекаются повторяющиеся слова и выражения¹: можно говорить о довольно большой предсказуемости булгаковского текста. В-третьих, во многих случаях (особенно в реконструкции 2-й главы) сами евангельские и апокрифические тексты, использованные Булгаковым, помогали нашим догадкам. В течение двух лет были восстановлены 300 страниц сожженного текста.

Любые фрагменты восстановленного текста (в квадратные скобки заключен текст, восстанавливаемый предположительно) могут, надеемся, в какой-то степени служить свидетельством полезности самой реконструкции. «В половину [пятого пришла] вечерняя газета, и Цупилиоти [и Нютон (будущие Римский и Варенуха. — М. Ч.)] прочитали в ней много интересностей. [Сообщалось, чт]о на Москве-реке работают [водолазы — ищут] тело покойного Владимира [Мироновича, н]о что пока что поиски успехом [не увенчались и] ни трупа Берлиоза, ни трупа [лошади обнаружить] не удалось. Узнав это, по[мощники Гараси (будущий Степа Лиходеев. — М. Ч.)] перешли к дальнейшему [чтению, прич]ем узнали, что поэт Ива[нушка Безродны]й водворен вновь в психиат[рическую лечебни]цу. Тут же были опи[саны чрезвычай]но жуткие подробности...»

Разумеется, нельзя рассматривать нашу реконструкцию как материал для изучения работы Булгакова над словом. Однако из нее можно было понять фабулу первоначальной редакции и состав ее героев — и здесь нас ожидали неожиданные открытия.

Глава 1-я кончалась тем, что иностранец просил Берлиоза и Иванушку, в доказательство их неверия, наступить на изображение Христа, нарисованное Иванушкой на песке.

Глава 2-я, сначала называвшаяся «Евангелие от Воланда», а затем «Евангелие от дьявола», начиналась рассказом иностранца об Иисусе (автор еще колеблется в передаче имени Христа — «Иисус», «Е[шуа]», «Иешуа»). Разговор Иешуа с прокуратором,

¹ Подробней об этом — в нашей статье «О поэтике Михаила Булгакова» (Чудакова М. Новые работы. 2003—2006. М., 2007. С. 395—468).

приговор и казнь, занимавшие в окончательной редакции четыре главы, здесь уместились в одной — второй — главе, на 17 листах тетради. В нее вошли при этом несколько евангельских эпизодов, а также эпизодов, заимствованных, как мы установили, из апокрифических сказаний о Христе, в поздних редакциях исчезнувших (история Вероники, утершей Христу платком кровавый пот со лба во время восшествия на Голгофу, описанного здесь гораздо подробнее, чем впоследствии; сапожник, помогающий изнемогшему Христу нести крест).

Важная особенность первоначальной редакции, имеющая отношение к изменениям структуры романа, — отсутствие той резкой отделенности новозаветного материала от современного, которая свойственна последней редакции. Там, как помнят внимательные читатели, Воланд в «московских» главах произносит только начальные и конечные фразы. В ранней редакции, напротив, Воланд все время сохраняет позицию рассказчика, а Берлиоз и Иванушка перебивают его рассказ своими репликами. Воланд выступает как живой очевидец событий и не раз напоминает об этом.

Следующая далее история гибели Берлиоза сначала включена была во 2-ю главу и только позже выделена в особую, 3-ю главу, озаглавленную «Доказательство инженера». В ней Иванушка, взбешенный издевками Воланда, обозвавшего его «интеллигентом» («[Я — интеллигент?] — прохрипел он, — [я — интеллигент? — заво]пил он с таким [видом, словно Вола]нд назвал его [по меньшей мере суки]ным сыном...»), стирает свой рисунок «сорокоходовским сапогом». После этого разворачивается картина гибели Берлиоза, описанная здесь с гораздо большим количеством страшных подробностей катастрофы, чем в поздних редакциях.

Глава 4-я «На вед[ьминой квартире]» рассказывала о «знаменитой поэтессе» Степаниде Афанасьевне, которая «проживала [в большой благоустро]енной квартире [вдвоем с мужем невроп]атологом... Страдая какими[-то болями в] левой лодыжке, [Степанида Афанасьевна] делила свое [время между ло]жем и телефоном». Она-то и разнесла по Москве весть о гибели Берлиоза со своими версиями о ее причине и обстоятельствах. В конце главы в рассказ вступал повествователь и подвергал ее версии критике: «Если б моя воля, в[зял бы я Степаниду да] помелом по морде... Но, увы, нет в этом [надобности — Степа]нида неизвестно г[де и, вероятнее всего], ее убили». Можно предположить, что именно в Степанидиной «ведьминой» квартире рассчитывал автор в момент работы над 4-й главой поселить Воланда — в первых двух главах Воланд не объявлял Берлиозу (как в позднейших редакциях), что будет жить именно в его квартире. В последующих главах героиня эта больше не появлялась и затем вовсе исчезла из романа.

В главе 5-й «Интермедия в [Шалаше Грибоедова]» изображалось появление Иванушки в ресторане дома Грибоедова и последующая сцена в психиатрической лечебнице — в основных чертах близко к окончательной редакции. Зато конец этой главы ни в каких редакциях романа более не встречается: ночью два дежурных санитаров психиатрической больницы видят в больничном саду огромного («в шесть аршин») чер-

ного пуделя; одному из санитаров кажется, что пудель этот прыгнул из больничного окна. Пудель воет в саду; затем он устремил морду «к окнам больниц[ы...], обвел их глазами, [полными боли], как будто его му[чили в этих стенах], и покатил [перегоняя свою] тень...». Как выяснится впоследствии, в 9-й главе, в эту ночь из лечебницы бежал Иванушка Бездомный — по-видимому, в облике этого черного пуделя, явственно связанного с «Фаустом» (в печатной редакции романа этот литературно знаменитый пудель остался только в виде украшения на трости Воланда и на цепи, повешенной на грудь Маргарите).

Глава 6-я «Марш фюнебр» — дает неизвестный по другим редакциям вариант похорон Берлиоза: гроб везут на колеснице, бежавший из лечебницы Иванушка «отбивает» гроб с телом друга у похоронной процессии, вскакивает вместо кучера, бешено настигает лошадь, за ним гонится милиция... Наконец на Крымском мосту колесница вместе с гробом обрушивается в Москву-реку (во второй редакции романа, оборванной на первых главах, Берлиоз резонно предполагает, что его после смерти сожгут в крематории, а «инженер» возражает: «Как раз наоборот, вы будете в воде. — Утону? — спросил Берлиоз. — Нет, — сказал инженер»). Иванушка успевает свалиться с козел прежде, остается жив, и в главе 9-й газеты сообщают, что он возвращен в лечебницу.

В главе 7-й председатель жилищного товарищества дома № 210 по Садовой улице Никодим Гаврилыч Поротый (будущий Никанор Иванович Босой) утром обнаруживает в своем бумажнике большую сумму денег и, перебирая в уме подробности вчерашнего вечера, лихорадочно размышляет, не обворовал ли он кого накануне. Глава оставлена недописанной — возможно, потому (как это нередко можно видеть в рукописях Булгакова), что была вполне ясна автору и могла быть отложена.

В главе 8-й излагается утренний разговор директора Варьете Гараси Педулаева (будущего Степы Лиходеева) с Воландом, явившимся к нему на квартиру и демонстрирующим по ходу дела несколько трюков; в начале разговора Воланд говорит, что он «по квартирному вопросу», поскольку «[признай]тесь сами, алмазнейш[ий товарищ Педу]лаев, что сидеть в гост[инице во время] гастролей неудобно». И директор Варьете оказывается вдруг над крышей своего дома и после кратковременного полета видит «громоздя[щуюся высоко в небе] тяжелую [гору с плоской, как] стол, вершиной». Потрясенный Гарася узнает, что он — во Владикавказе... Глава 9-я (без названия) описывает контору Варьете перед сеансом Воланда и впечатление, произведенное на помощников Гараси Педулаева его телеграммами из Владикавказа: «Христом-Богом-Г[осподом прошу спасти] погибаю Педулаев». В реконструированной нами редакции они еще не Варенуха и Римский, а Цупилиоти и Нютон. В каждой новой главе, а иногда и на разных страницах одной главы, Цупилиоти становился то Суковским, то Библейским, то Робинским, а Нютон (будущий Варенуха) — Нутоном, Картоном, Благовестом...

Глава 10-я (без названия) — вечер в Варьете; ведет его конференсье (будущий Жорж Бенгальский) Осип Григорьевич Благовест: «[лицо у него] было бабье [...без] бороды»;

появление его «[было встречено уг]рюмым и недове[рчивым молчанием] всего зала». Именно ему во время сеанса (по ходу которого разоблачалось неприглядное прошлое Ньютона, никому до этого не известное) Воланд собственноручно (в отличие от более поздних редакций Воланд выступает здесь один) «повер[нул голову]» и выдернул ее «[как] пробку из б[утылки...]». Цупилиоти и Ньютон между тем продолжают принимать телеграммы из Владикавказа от Педулаева («Комнате обыщите пол, найдите оск[олки рюмки капусты]» и, теряя голову, шлют ответные — «Осколков нету»...

Наиболее сложную задачу представляла реконструкция 11-й главы, важнейшей для понимания очертаний замысла романа в 1928—1929 годах.

Там появляется герой, не встречающийся в последующих редакциях романа и, конечно, не возникший бы из небытия, если бы не попытка реконструкции сожженного текста. Удалось расшифровать его примечательную биографию.

Знаток демонологии Феся. От названия главы уцелел такой фрагмент: «...ое эрудиция». По нему я восстановила полное название: «[Что так]ое эрудиция».

Герой, фигурирующий в романе под детским именем «Феся», получил замечательное домашнее образование, затем в четырнадцать лет уехал с матерью, гувернером и экономкой в Италию, где прожил два года, выучился говорить по-итальянски, экзаменовался и в 17 лет получил аттестат зрелости. Мать, после совета со знакомыми «и по зрелому раз[мышлению, решила отдать его] в лоно Истор[ико-филологического факультета] Московско[го университета. Она] угадала чре[звычайно точно. У Феси] оказались нео[быкновенные...] способности [к истории. К тому же вос]питание, [...], расширенны[й кругозор и] хорошее зн[ание языков сыграло] свою роль, [и уже на втором] курсе Фес[я привел в состояние] восторга» профессора, подав ему свою работу «Категории причинности и каузальная связь».

Феся становится профессором и среди прочего много занимается трудами средневековых ученых по *демонологии*. Феся женится на урожденной графине Ковской, она по утрам в амазонке уезжала кататься на лошадях, а Феся, боявшийся лошадей, в это время писал диссертацию «Эстетическое сознание раннего Rinascimento». Перечислив разнообразные темы его занятий, главным образом по истории Средневековья, автор заключал, что «[Феся обладал поистине] феноменальной [эрудицией]»¹. Далее речь

¹ Прототипом этого героя послужил, по нашему предположению, Б. И. Ярхо (1889—1942), входивший в дружеский круг Булгакова в 1920-х годах. Кроме параллелизма некоторых биографических фактов, в пользу предположения говорит как раритетность научных интересов Ярхо в целом, так и демонологические его занятия (темы его лекций 1918—1919 годов, хранящихся в архиве в РГАЛИ, — о нечистой силе в немецкой литературе, подготовленный им еще в 1918 году сборник «Средневековые видения от VI до XII в.», о преследовании колдунов и т. д.). Возможна связь имени героя с уменьшительным именем ленинградского знакомого Булгакова — Феодосия Григорьевича Тарасова (сообщено нам Л. Е. Белозерской).

идет о видении какого-то шабаша, посетившем Фесю в результате его демонологических занятий. Несомненна связь этого героя с той ролью, которая в эпилоге последней редакции романа была уготована Ивану Николаевичу Поныреву — профессору Института истории и философии.

После революции Феся уходит (или изгнан) с кафедры и стал преподавать. Феся был занят четыре раза в неделю: в понедельник в Хумате (Художественные мастерские) он читал популярный курс «Гуманистический критицизм как таковой», в среду должен был ехать в казармы дивизии, чтобы читать лекцию «Крестьянские войны в период Реформации», по «постным дням» ехал в Академию изящных искусств, где вел курс «Секуляризация этики как науки», и где-то в четвертом месте выступал с докладом «Респленденция формы и пропорциональность частей».

Так прошли десять лет, и Феся намеревался уже вернуться к «каузальной связи», как вдруг в одной «боевой газете» появилась «статья... [впрочем, называть ее автора н]ет нужды. [В ней говорилось, что некий] Трувер Рерю[кович (так! — М. Ч.), будучи в свое время] помещиком, [издевался над мужиками] в своем подмосковном имении, [а когда революция] лишила его имен[ия, он укрыл]ся от грома пра[ведного гнева в] Хумате...». И тут впервые мягкий и тихий Феся «[стукнул кула]ком по столу и [сказал (а я...) забыл предупр[едить, что по-русски он гово]рил плохо [...], сильно карт[авя]:]

— Этот р[азбойник, вероятно,] хочет моей [смерти!..]».

И пояснил, что он не только не издевался над мужиками, но даже не видел их «[ни одной] штуки».

«И Феся ск[азал правду. Он дей]ствительн[о ни одного мужика] не видел р[ядом с собой.] Зимой [он сидел в Москве, в своем каби]нете, а [летом уезжал за границу] и не ви[дел никогда своего подмосковного] именища». Однажды он чуть было не поехал, но, решив сначала ознакомиться с русским народом по солидному источнику, прочел «Историю Пугачевского бунта» Пушкина, после чего ехать наотрез отказался, проявив неожиданную для него твердость. Однажды, впрочем, вернувшись домой, он гордо заявил, что видел «настоящего русского му[жичка. Он] в Охотных рядах покупал капусты. В треухе. Но он не произвел на меня впечатление зверя.

Через некоторое время Феся развернул иллюстрированный журнал и увидел своего знакомого мужичка, правда, без треуха. Подпись под старичком была такая: Граф Лев Николаевич Толстой.

Феся был потрясен.

— Клянусь Мадонной, — заметил он, — Россия необыкновенная страна! Графы [выглядят в ней как] вылитые мужики!

Таким образом, Феся не солгал».

На этом глава оставлена — на середине страницы; лист с последними 11 строками, к счастью, уцелел полностью. Очевидно, какой важный для понимания первоначального замысла романа материал содержала эта глава.

Последующие три главы сохранились полностью — глава 12-я «Разговор по душам» (допрос Поротого относительно денег), глава 13-я «Якобы деньги», где описаны разнообразные махинации с фальшивыми деньгами (много подробнее, чем впоследствии), визит буфетчика к Воланду и их беседа, узловые моменты которой (несвежая осетрина в буфете Варьете, «угадывание» накопленной буфетчиком суммы денег и отмеренного ему срока жизни) остались в романе до последних его редакций. Глава 14-я — «Мудрецы» (первоначально «Происшествия продолжаются») — рисовала разнообразные мистификации двух теряющих уже рассудок помощников Педулаева в конторе Варьете (новые телеграммы от Гараси и проч.).

Глава 15-я не имела названия; она начиналась тем, как Робинский и Благовест, в поисках спасения от ставшего наконец очевидным для них действия грозной сверхъестественной силы, не сговариваясь, оказываются в очереди на оформление заграничных поездок — на этом обрывалась глава (занимавшая две страницы) и с нею — первая редакция.

Феся — предшественник Мастера. Самое главное, пожалуй, что помогла узнать весьма трудоемкая реконструкция редакции 1928—1929 годов, — в романе на этом этапе развития замысла не было ни Мастера, ни Маргариты.

Можно было бы предполагать (и осторожность источниковеда оставила нас в 1976 году в границах этого предположения), что их нет только в дошедших до нас 15 главах. Но вскоре стало ясно, что этих героев *нет и в самом замысле*.

Каковы же были границы замысла романа в работе над первоначальной его редакцией?

Автор, несомненно, предполагал использовать Фесю для встреч с Воландом — как носителя подлинной эрудиции (в противовес Берлиозу — носителю поверхностной эрудиции, годящейся главным образом для нужд атеистической пропаганды). В 1929 году роман получил название «Копыто инженера».

История Иешуа и Пилата рассказывалась только Воландом — очевидцем события и умещалась в одной главе.

2. ДВЕ ЛИНИИ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Творческая работа Булгакова шла в 20-е годы по двум параллельным руслам (особое место занимал материал Гражданской войны — в «Белой гвардии» и в нескольких рассказах).

Первое было прорыто еще в самом начале литературной работы. *Олитературивание* своей биографии: как только определенный биографический период завершался, он по горячим следам описывался, причем обычно в форме *записок*, то

есть хронологически последовательно организованного повествования от первого лица.

Второе направление имело в виду гротескное изображение современности — в повестях, написанных вне автобиографической подоплеки, с повествованием в третьем лице, с неперменным присутствием героя с чертами интеллектуального и личностного всемогущества («Роковые яйца»). Он вершит суд над теми, кто воплощает худшее, что есть в новой России («Собачье сердце»).

Итак, либо рассказ повествователя, близкого к автору, о *собственных* злоключениях, с подчеркнутой свободой от вымысла и гротеска, либо установка на вымысел (с элементами фантастики и гротеска), схватывающий самую суть современности (человекопес Шариков, объявляющий себя «трудовым элементом»).

Роман «Копыто инженера» был начат в 1928 году как продолжение *линии гротеска*. В центре романа был Сатана в Москве, легко справлявшийся с теми силами нового быта, с которыми не могли справиться их жертвы. Воланд, гиперболизирувавший линию Персикова — Преображенского, персонифицировал уже предельное всемогущество, потребное автору для выражения победительного взгляда на враждебную ему современность.

3. ПЕРЕМЕНА ЗАМЫСЛА:

ДВА НОВЫХ ГЕРОЯ ВХОДЯТ В РОМАН

Письмо Правительству СССР и телефонный разговор со Сталиным. В конце марта 1930 года Булгаков написал обширное письмо правительству. В начале апреля они вместе с Е. С. Шиловской разнесли его по семи адресам — и стали ждать ответа от кого-либо. Булгаков сказал возлюбленной, что если никто ему не ответит — он покончит с собой. Пистолет был приготовлен.

Письмо было весьма резким в советских условиях. «...Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, мой писательский долг, так же как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что если бы кто-либо из писателей задумывал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода». Обращаясь к «гуманности советской власти», автор письма просил: «...Меня, писателя, который не может быть полезен у себя в отечестве, великодушно отпустить на свободу» (эти слова — «на свободу» — были для адресатов, пожалуй, особенно убийственными).

Во внезапном для Булгакова телефонном разговоре со Сталиным 18 марта 1930 года писатель, ошеломленный неожиданным звонком и коварной формулировкой первого же вопроса («...Отпустить вас за границу?... *Очень мы вам надоели?*» — Курсив наш),

отказался от своей просьбы об отъезде. Скорей всего, это произошло под влиянием «припадка нежданной, налетевшей как обморок робости» — он «проклинает» его год спустя, в письме П. С. Попову от 14 апреля 1932 года.

Отказавшись от своей просьбы (ради которой писалось все письмо), Булгаков отдал себя в руки того, кто к этому времени уже был неограниченным властелином страны и судеб всех ее жителей. И быстро увидел, что *не получил ничего* (кроме зарплаты сотрудника МХАТа) взамен: ни одна пьеса его не вернулась на сцену, ни одна строка не печаталась.

Разговор и последующие размышления над своим разбитым корытом стали поворотной точкой не только в биографии, но, как вскоре выяснилось, и в творчестве Булгакова.

В 1930—1931 годах произошла существенная перестройка замысла второго романа — в него вошла автобиографическая тема вместе с новыми героем и героиней.

Воспользовавшись замыслом и черновыми главами брошенного романа о Боге и Дьяволе как *каркасом*, Булгаков включил в него тему *художника и власти*, созревшую в 1929—1930 годах и формировавшуюся в письмах правительству (были еще письма 1928—1929 гг.), исповедальном повествовании «Тайному другу» и пьесе о Мольере (погубленном «кабалой святош»).

Теперь он пишет роман о трагической судьбе художника — с проекцией на свою биографию.

Две линии творчества соединились. Сложившаяся прежде линия Иешуа и Воланда соприкоснулась с глубоко личной темой — и дала ток высокого напряжения, который и определил будущий успех романа.

Новые герои наметились в набросках 1931 года и вошли в роман в третьей (первой полной, по нашей схеме) редакции романа (1932—1936). Героиня намечена одной, но характерной ремаркой в первой тетради 1931 года («Маргарита заговорила страстно») и единственной репликой в другой. Мастер первоначально именовался «поэтом» (так Белинский в своих статьях, несомненно известных Булгакову, называл высоко оцененного им молодого Гоголя).

Новый герой появлялся в романе композиционно *на том самом месте*, на котором находилась в ранней редакции глава об эрудите Фесе: автор как бы вынул из ячейки одного героя и вставил на его место другого... Это утвердило нас в уверенности, что его *не было, и в замысле романа о дьяволе*.

В 1932 году автор вернулся к роману. Осенью того года он и Е. С. Шиловская соединили свои судьбы. Во второй половине октября, рассказывала нам Е. С., в гостинице «Астория» в Ленинграде Булгаков, находившийся на подъеме, сказал ей, что хочет вернуться к давно оставленному роману. Она возразила: «Но ведь черновики твои в Мо-

ске?..» — и услышала в ответ: «Я все помню». Такова была особенность его творческой работы.

Но последовательная работа могла начаться лишь после того, как был закончен (и отвергнут редакцией новооткрытой серии «Жизнь замечательных людей») роман о Мольере, то есть после весны 1933 года.

К 16 ноября 1933 года — за полгода — написано 506 страниц: три с половиной толстые тетради. Третья (первая полная) редакция романа почти буквально возрождалась из пепла. Теперь история Иешуа и Пилата разбивалась на части, перемежаясь другими звеньями фабулы. Прочертилась новая фабульная линия, намеченная в набросках 1931 года, — линия тайных любовников, Фауста и Маргариты (так названы они в «Разметке глав романа» 6 октября 1933 года).

Очертания романа воздействовали на осмысление автором собственных поступков. История Иешуа и Пилата подсказывала мысль о необратимости роковых шагов. Воланд, получив в романе новую сюжетную функцию, подсказанную автору разговором со Сталиным (теперь он принимал прямое участие в судьбе нового героя — Мастера), усиливал, возможно, у самого автора ощущение непоправимости совершенного им биографического шага: отказ от просьбы об отъезде все более и более получал значение сделки с тем, кто год от года все масштабнее вершил суд и расправу над своими все более бесправными подданными.

В октябре 1934 года начерно написана последняя глава («Последний путь»). И далее с поздней осени 1934 года до лета 1936-го, все время занятый другими, главным образом драматургическими работами (с весны 1933 года — с работы над пьесой «Блаженство» — начался *второй театральный период* в творческой жизни Булгакова), урывками, с большими перерывами, писатель делает обширные дополнения к роману и переписывает отдельные главы начерно.

30 октября 1934 года на первом листе одной из тетрадей сделана запись: «Дописать раньше, чем умереть!» Роман все больше приобретает значение особого, важнейшего сочинения.

Определилось именование главного героя, вошедшее впоследствии в название романа. После того как 17 ноября 1934 года Ахматова пересказала Булгакову телефонный разговор Сталина с Пастернаком (нашу расшифровку дневниковой записи Е. С. Булгаковой об этом см.: ЖМБ, с. 543) и фразу Сталина о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?..» — именование, витавшее до сих пор в рукописях романа (а также и в романе о Мольере) лишь в *обращениях* к герою, теперь (именно после этого разговора) обозначилось как его *автоименование* («...собственно, только один человек знает, что он мастер...»).

После второй «театральной» катастрофы весной 1936 года, когда после долгожданной премьеры «Мольера» все пьесы Булгакова были сняты и со сцены, и с репетиций, он вновь обратился к жанру *записок*, жанру *биографических итогов* (см. далее предисловие к «Запискам покойника»).

С осени 1936 года он служит в Большом театре, регулярно пишет оперные либретто. Но ни одна опера по ним так и не будет поставлена. Его творческая жизнь остановлена — и есть впечатление, что навсегда.

Его жена 5 октября 1937 года записывает в дневник: «Я в ужасе от всего этого. <...> Надо писать письмо наверх. Но это страшно», а 23 октября: «Это ужасно — работать над либретто. Выправить роман и представить». *Представить* означало на языке эпохи передать *наверх*, в высшие цензурующие инстанции.

4. «...ПИЛАТ ЛЕТЕЛ К КОНЦУ, К КОНЦУ...»

Итак, осенью 1937 года Булгаков совершает существеннейший для своей жизни выбор. Он отодвигает все остальные замыслы (которые все равно не доходили в последние годы ни до читателя, ни до зрителя), оставляет — и, как оказалось, навсегда — работу над «Записками покойника». Теперь все *биографическое* втягивается в другой роман, теряя черты событийности, застывая в некую *эмблему художника*. В романе отражается уже не *биография*, а *судьба*.

Роман о *мастере* становится главным литературным делом и возможным средством развязывания всех биографических узлов. 12 ноября 1937 года Е. С. записывает в дневнике: «Вечером М. А. работал над “Мастером и Маргаритой”». Новое и окончательное название появляется и на титульном листе очередной тетрадки.

В 1937 году роман дважды был начат заново. Это был обычный для Булгакова прием: если возникала необходимость большой правки — он начинал работу заново, в чистой тетради.

С осени этого года автор уже не оставлял работу над ним. Шестая (вторая полная) редакция была закончена 22—23 мая 1938 года. 24 июня 1938 года была завершена перепечатка — за месяц он продиктовал свояченице О.С. Бокшанской весь роман!

14—15 июня, идя к завершению машинописного текста романа, он пишет жене в Лебедянь, где она проводит лето с детьми: «Что будет?» — ты спрашиваешь? Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или в шкаф, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем. Впрочем, мы не знаем нашего будущего. <...>

Свой суд над этой вещью я уже совершил, и, если мне удастся еще немного приподнять конец, я буду считать, что вещь заслуживает корректуры и того, чтобы быть уложенной в тьму ящика.

Теперь меня интересует твой суд, а буду ли я знать суд читателей, никому не известно».

Началась кропотливая авторская правка. Она продолжалась до последних дней жизни Булгакова. 13 февраля 1940 года, менее чем за месяц до смерти, он будет работать над романом последний раз...

Целый пласт деталей в «московских» главах рассчитан главным образом на *советского* читателя — соотечественника Булгакова. В любом произведении часть реалий угасает для позднейших читателей, но мы говорим о сознательных недоговоренностях автора как черте времени. Когда Азazelло приглашает Маргариту к «одному очень знатному иностранцу», а она отвечает, что «портить жизнь» своему мужу считает «делом недостойным», то Азazelло прекрасно понимает «эту бессвязную речь», в подтексте которой — общение с иностранцами как проступок, портящий карьеру советского человека. Булгаков тщательно разрабатывает в романе тему «иностранца» и взаимоотношений с ним советских людей. Он связывает с этой темой мотив *доносительства*. Кроме него, почти никто из писателей 1930-х годов не попытался вывести это пронизавшее невидимыми нитями всю советскую жизнь явление на поверхность литературы.

Поведение Берлиоза и Ивана в первой сцене романа подчеркнуто окрашено ксенофобией. Иностранец, хорошо говорящий по-русски, вызывает равную настороженность и у невежественного Ивана Бездомного, и у «начитанного» Берлиоза — здесь они понимают друг друга с полуслова («...Он никакой не интурист, а шпион»). Автор романа демонстрирует шпиономанию, охватившую в те годы всю страну, но также *никем не описанную*.

Тонким иносказанием он дает понять мрачный смысл эпизодов: иностранец «Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинтересовал, что ли». Это нарочитое авторское затруднение в выборе слов должно приковать внимание читателя и прояснить для него смысл сцены. «Интерес» Берлиоза к незнакомцу — это зловещее и весьма характерное для эпохи Большого Террора настороженное внимание к «чужому», резко отличному от других человеку как к *потенциальной жертве*. Ведь оба литератора вполне готовы к тому, чтобы задержать «заинтересовавшего» их «иностранца» («Спрашивай у него документы, а то уйдет...») — и отдать на расправу ГПУ.

И потому развернувшаяся сразу вслед картина страшной гибели Берлиоза могла наводить предполагаемого автором читателя и на мысль о возможном *возмездии* за эту постоянную готовность к доносу. В те годы, как знал каждый читатель, донос вел к непременно аресту и вслед за ним — к весьма реальной гибели задержанного.

В романе продемонстрировано и вполне безусловное возмездие — совершаемая на глазах у Маргариты казнь барона Майгеля.

Имя прозрачно намекало на «барона» Штейгера, постоянно сопровождавшего иностранцев в Москве, присутствовавшего на всех приемах в посольствах, на кото-

рых в 1935—1936 годах бывал Булгаков с женой. К тому времени, когда дописывался роман, барон уже бесследно исчез в подвалах Лубянки. И Воланд нравоучительно объяснял в романе Майгелю в последние минуты его жизни смысл происходящего: «...разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любознательности» и «злые языки уже уронили слово — наушник и шпион» — эвфемистическая замена табуированных в советском публичном быту, но употребляемых приватно слов «осведомитель», «сексот», «стукач».

Показан в романе и действительно «подозрительный» иностранец — «сиреневый джентльмен», неожиданно заговоривший в Торгсине по-русски... Цепочку «наушников» замыкает Алоизий Могарыч¹. В описании его зловещего участия в судьбе Мастера табуированное слово «донос» заменено подчеркнуто неподходящим (что и должно было послужить сигналом для читателя) словом «жалоба»: «Это вы <...> написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу?»

5. «САНА ТАМ ПРАВИТ БАЛ»

Кто же такой Воланд? Скорей всего, в первоначальном замысле романа, во второй половине 20-х годов, автор еще не думал о проекции его на конкретного властителя — скорее он думал об оперном Мефистофеле (опера Гуно «Фауст», которую в Киеве Булгаков слушал чуть ли не 17 раз). Но в 1930-е годы именно в руках Сталина сосредоточилась уже ничем не ограниченная власть над жизнями всех жителей страны. И сохраняя в дальнейших редакциях романа героя, главный признак которого — всемогущество, автор тем самым *делал выбор*. В те годы всякий читатель (а вернее, слушатель — автор читал его друзьям вслух, а рукопись не давал никому²) уже просто не мог, сталкиваясь с изображением всемогущего существа, не соотносить его со Сталиным. И Булгаков ясно сознавал это, оставляя в центре своего романа Сатану, вершащего судьбы людей.

А при этом он хотел бы, чтобы читатели думали о Воланде, отрешившись от его проекции на современность: автора этот персонаж занимал многосторонне. 26 апреля 1939 года Булгаков начинает по рукописи читать роман нескольким добрым знакомым. На другой день Елена Сергеевна записывает в дневнике: «Впечатление громад-

¹ Е. С. Булгакова назвала мне того, кто послужил реальным прототипом, — секретный (но ни для кого в определенной московской среде не составлявший секрета) сотрудник «органов» (ими же в конце концов и расстрелянный) Эммануил Жуховицкий.

² «...Воспринимать его произведения приходилось только на слух: он никогда не допускал, чтобы что-нибудь им написанное выносилось из его дома и ходило по рукам» (Виленкин В. Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 393).

ное. <...> Миша спросил после чтения — а кто такой Воланд? Виленкин сказал, что догадался, но ни за что не скажет¹. Я предложила ему написать, я тоже напишу, и мы обменяемся. Сделали. Он написал: Сатана. Я — дьявол»².

Воланд чувствует себя хозяином в Москве. И хотя ни Маргарите, ни Мастеру он не причиняет зла, за этим его центральным положением стоит зловещий смысл. Вдумаемся в эпиграф из «Фауста» Гете:

«...Так кто ж ты, наконец?

— Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Нельзя не увидеть здесь глубокого авторского прочтения современности: дьявол уже здесь, среди нас, он уже «правит бал» (говоря словами либретто любимой оперы Булгакова).

Диктатор советской России, в соответствии с дьявольской сутью, хочет зла — но при этом именно от него в силу вещей в данной ситуации следует ожидать и блага. Если обратиться к биографической подоплеке, Булгаков был не в силах забыть ни личного разрешения Сталина на постановку «Дней Турбиных», ни его бесконечных посещений спектакля, ни телефонного звонка в апреле 1930-го в ситуации полной безнадежности, ни даже и «трудоустройства» во МХАТ.

Одна из современниц Булгакова в воспоминаниях о 30-х годах свидетельствует, что «хотя диктатора с такой полнотой страшной власти вряд ли можно было найти еще раз в мировой истории», тем не менее у многих было стойкое ощущение, что Сталин — «что-то вроде робота, за спиной которого кто-то стоит и им двигает». Когда после войны у нее об этом зашел разговор в Германии с известным русским философом Ф.А. Степуном, тот ответил очень серьезно, что она права: «За Сталиным кто-то очень явно стоит, но это не какой-то другой человек или другие люди. За ним стоит дьявол»³.

6. РОМАН КАК ЗАМЕНА ПИСЬМА «НАВЕРХ»

В конечном счете Булгаков надеялся, что рукопись романа попадет на стол непосредственно Сталину — она должна была *заменить письмо*, которое стало «страшно» писать (в тот год нередко после писем Сталину их авторы исчезали; как, впрочем, и те, кто не писал писем «наверх»).

¹ Этот ответ достаточно выразителен. В. Виленкин вспоминает: «Отвечать прямо никто не решался, это казалось рискованным» (Виленкин В. Указ. соч. С. 394).

² Приведя эту дневниковую запись, Виленкин добавляет: «А я еще помню, как Михаил Афанасьевич, не утерпев, подошел ко мне сзади, пока я выводил своего «Сатану», и, заглянув в записку, погладил по голове» (Виленкин В. Указ. соч. С. 394. Поясним жест Булгакова: Виленкин был на 20 лет его моложе).

³ Пирожкова В. Потерянное поколение. Воспоминания о детстве и юности. СПб., 1998. С. 30.

И что же Сталин должен был вычитать в этом «письме»?

Булгаков играл ва-банк. Он надеялся, можно думать, что Сталину с его давно превзошедшим человеческие масштабы властолюбием идея *всемогущества* польстит — и заслонит рискованность уподобления дьяволу.

И в Пилате была проекция на Сталина. В этом едва ли не центральном и, пожалуй, самом сложном герое романа можно было различить сочувствие трудному положению властителя, понимание драматизма его ситуации *выбора* — когда ради политики приходится отдавать на смерть человека, которому властитель в душе симпатизирует...

Все это весьма мало имело отношения к реальному Сталину (он не знал сочувствия к своим жертвам), но Булгаков об этом вряд ли подозревал. Выдающиеся люди искусства, на долю которых выпало страшное время — Булгаков, Пастернак, Мандельштам, — невольно судили о Сталине *по себе*, безмерно его переусложняя.

Считал ли Булгаков, что Сталин прочитает роман? Скорей всего — да. Он был уверен, что Сталину интересно его творчество, что он даже увлечен им (с чисто политическими целями все-таки вряд ли возможно смотреть «Дни Турбиных» 15—17 раз). В 1931 году (год, когда ломался после разговора со Сталиным замысел романа) Булгаков начал, но оставил на третьей строке письмо Сталину: «Около полутора лет прошло с тех пор, как я замолк. Теперь, когда я чувствую себя очень тяжело больным, мне хочется просить Вас стать моим первым читателем...» Весной того же года он написал и отправил большое письмо Сталину, но ответа не получил (хотя письмо дошло до адресата).

В недрах романа таилось еще одно «письмо» Сталину.

Работая над романом, Булгаков не только не мог забыть его специфического эпистолярного контекста — он не без наивности (как уясняется только ретроспективному взгляду) предполагал, что роман, попав на стол адресату писем, и для него окажется в том же эпистолярном контексте, будто бы живом и в его памяти...

Поэтому среди разных истолкований реплики Воланда «Рукописи не горят!» стоит иметь в виду и такое: фраза из письма 1930 года — «бросил в печку черновик романа о дьяволе...» — почти буквально повторена Мастером: «...Я сжег его в печке»; этой репликой адресату письма и романа навязывался высокий тон предполагаемого контакта. Какой же именно?

Булгаков полагал, что Сталин непременно *вспомнит* его письмо 1930 года с трагическими деталями сожжения творческих рукописей, а также и письмо 1931 года: «С неудержимой силой во мне загорелись новые творческие замыслы»; «Писательское мое *мечтание* заключается в том, чтобы быть вызванным лично к Вам».

И вопрос Воланда: «А кто же будет писать? А *мечтание*, вдохновение?» — и ответ Мастера: «У меня больше нет никаких *мечтаний* и вдохновения тоже нет» содержат, на наш взгляд, отсылку к письму 1931 года — с той же надеждой на памятьливость адресата. Изображая себя, покончившего с *мечтаниями*, автор, однако, самым нали-