

Библиотека Классической Литературы

МИХАИЛ БУЛГАКОВ
Мастер и Маргарита

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

Серия «Библиотека всемирной литературы»

Оформление серии *Н. Ярусовой*

В оформлении суперобложки использованы фрагменты
работ художников *Говарда Чандлера Кристи*
и *Луиса Уильяма Уэйна*

Булгаков, Михаил Афанасьевич.

Б90 Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. — Москва :
Эксмо, 2022. — 640 с. — (Библиотека всемирной литературы).

ISBN 978-5-04-116678-6

Томик Михаила Булгакова, стоящий на книжной полке, свидетельствует о хорошем вкусе читателя. Не случайно написанное этим автором без потерь пережило смерть советской литературы и сегодня читается как продолжение золотого фонда русской классики XIX века. В эту книгу вошли самый известный и по праву признанный лучшим произведением писателя роман «Мастер и Маргарита», а также одно из самых загадочных произведений Михаила Булгакова «Театральный роман» (авторское название — «Записки покойника»), сюжет которого во многом основан на конфликте писателя с главным режиссером Художественного театра К.С. Станиславским во время постановки пьесы «Кабала святош» во МХАТе. Книгу открывает предисловие известного булгаковеда М.О. Чудаковой, занимавшейся реконструкцией многих глав романа «Мастер и Маргарита».

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-04-116678-6

© Булгаков М.А., наследники, 2022
© Чудакова М.О., предисловие,
комментарии, 2022
© Оформление.
ООО «Издательство «Эксмо», 2022

Содержание

М. Чудакова

«ЗАКАТНЫЙ» РОМАН М. БУЛГАКОВА
«ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

7

МАСТЕР И МАРГАРИТА

7¹

ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА

48¹

«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

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).

авторская работа в этой тетради идет в 1928 году — на одиннадцатом году советской власти, — 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 скоропостижно 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, который постепенно стал Иванушкой Поповым, потом — Иванушкой Безродным. В их разговор вторгся 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 Ньютон (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 труп Берлиоза, ни труп [лошади обнаружить] не удалось. Узнав это, по [мощники Гараси (будущий Степа Лиходеев. — М. Ч.)] перешли к дальнейшему [чте-

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

нию, прич]ем узнали, что поэт Ива[нушка Безродны]й водворен вновь в психиат[рическую лечебн]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, 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 «скороходовским 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 Афанасьевн]а 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 [зая бы я Степанида] 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») черного пуделя; одному из санитаров кажется, что пудель этот прыгнул из больничного окна. Пудель воеет в саду; затем он устремил морду «к окнам больниц[ы...], обвел их глазами, [полными боли], как будто его му[чили в этих стенах], и покати [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 «громозд[ящуюся высоко в небе] тяжелую [гору с плоской, как] стол, вершиной». Потрясенный Гарася узнает, что он — во Владикавказе... Глава 9-я (без названия) описывает контуру 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 Нютон между тем продолжают принимать телеграммы из Владикавказа от Педулаева («Комнате общите пол, найдите оск[олки рюмки капусту]» 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.

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).

Далее речь идет о видении какого-то шабаша, посетившем Фесею 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 Фесея уходит (или изгнан) с кафедры и стал преподавать. Фесея 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 Фесея намеревался уже вернуться к «каузальной связи», как вдруг в одной «боевой газете» появилась «статья... [впрочем, называть ее автора нет 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 Фесея «[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 Фесея 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] имения». 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 капусту. В треухе. Но он не произвел на меня впечатление зверя.

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

Фесея 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 продолжают») — 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 непрямым 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 доказы-

вать, 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 неожиданной, 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, рассказывая 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 Москве?..» — 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 цензурные 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 утасует 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 злоеущее 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 неперемennomу 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 которых 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 злоеущего участия в судьбе Мастера

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.

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. «Сатана 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 никому¹) 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 громадное. <...> Миша спросил после чтения — а кто такой Воланд? Виленкин сказал, что догадался, но ни за что не скажет². Я предложила ему написать, я тоже напишу, и мы обменяемся. Сделали. Он написал: Сатана. Я — дьявол»³.

¹ «...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).

² Этот ответ достаточно выразителен. В. Виленкин вспоминает: «Отвечать прямо никто не решался, это казалось рискованным» (Виленкин В. Указ. соч. С. 394).

³ Приведя эту дневниковую запись, Виленкин добавляет: «А я еще помню, как Михаил Афнасьевич, 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).

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»¹.

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»).

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.

¹ Пифрожкова В. Потерянное поколение. Воспоминания о детстве и юности. СПб., 1998. С. 30.

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 пересложняя.

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, самим наличием романа предъявлял *себя же самого, исполненного вдохновения*. В романе шел разговор о литературе, не состоявшийся в жизни. После реплики Маргариты «Позвольте мне с ним пошептаться» в текст романа инкорпорируется — как письмо, написанное особыми чернилами между строк книги, — сообщение со специальной адресацией: «...что-то пошептала ему. Слышно было, как он отвечал ей:

— Нет, поздно. Ничего больше не хочу в жизни. Кроме того, чтобы видеть тебя».

Здесь зашифрован вторичный — спустя почти десять лет после застигнувшего автора романа врасплох телефонного звонка — отказ от просьбы об отъезде. Теперь — отказ человека, многократно все передумавшего и разуверившегося в успехе каких бы то ни было своих писем и просьб.

В этой финальной сцене Маргарита берет на себя ответственность и инициативу, на долю Мастера оставляя только отказ: «Я нашептала ему самое соблазнительное, а он отказался от этого».

Мы полагаем, что это не могло быть написано вне контекста писем. В этих словах заключалось сообщение — больше никуда не прошусь; опоздано. Не отрицалась, однако, соблазнительность неосуществленных мечтаний. И подсказкой судьбе, ее заклинанием звучали следующие реплики Воланда, посылаемые автором не только неведомому будущему читателю, но и вполне конкретному «первому читателю» с надеждой на его благожелательность: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы... Ничего страшного уже не будет».

Главному адресату романа фигура всемогущего духа зла, совершающего благо, должна была, надеялся автор, импонировать. И все же возможное рискованное отождествление не могло его не пугать. И вводится еще одна, так сказать, дополнительная проекция «первого читателя» — теперь уже на Иешуа...

«Он прочитал сочинение Мастера», — говорит Левий Матвей о Иешуа. «Ваш роман прочитали», — сообщает Мастеру Воланд.

Навязчивая, колеблющаяся в процессе писания романа авторская мысль о чтении Сталиным романа как решающем судьбу и романа, и автора отрывается наконец от всякой прагматики. Факт чтения остается в романе — но он выводится за грани-

цу земной конкретности и передается в иной мир. Роман переадресовывается будущим читателям: время действия в эпиллоге дано так, чтобы оно могло быть совмещено с любым временем будущего чтения. Булгаков, после неудачного с его стороны телефонного разговора, мечтал об обещанной Сталиным личной встрече — и возможной в результате этого поездки за границу, в Европу, которой он никогда не видел. «Есть у меня мучительное несчастье, — писал он 26 июля 1931 года В. В. Вересаеву, с которым был откровенен. — Это то, что не состоялся мой разговор с генсеком (генеральным секретарем правящей партии. — М. Ч.). Это ужас и черный гроб. Я иступленно хочу видеть хоть на краткий срок иные страны. Я встаю с этой мыслью и с ней засыпаю.

Год я ломал голову, стараясь сообразить, что случилось. <...> Что произошло? Ведь он же хотел принять меня?..»

И как следствие этого, в романе возникает обратная проекция. Умирая при помощи Воланда, но по решению свыше, Мастер отправляется туда, где уже правитель (земная, государственная ипостась высшей демонической силы), а не он, жаждал встречи с тем, с кем когда-то недоговорил.

7. Кто такой Мастер

Два равносильных варианта прочтения личности и судьбы Мастера предложены автором читателю романа.

Мастер, несомненно, *alter ego*, второе «я» автора. Но эпиллог — с его сильнейшим ощущением *пустоты* мира после того, как Мастер *навсегда* покидает Москву, подсказывает *еще одно* истолкование этой центральной фигуры романа: перед нами Второе Пришествие, *оставшееся не узнанным москвичами*¹.

Именно поэтому *время остановилось*, и Иван Понырев год за годом в одни и те же весенние дни и в одном и том же возрасте приходит на скамейку на Патриарших прудах. Повторяются календарные дни полнолуния, но *Пасхи* больше нет: это Пасха *без воскресения*. Утрачена параллельность тех двух временных планов, связь между которыми осуществлялась творческой волей

¹ Приведем здесь без комментариев воспоминание писателя С. А. Ермолинского (1900–1984), которое он не раз воспроизводил в наших беседах последних лет: «В последние недели болезни он лежал в постели, исхудавший, в одной набедренной повязке (даже простыни причиняли ему боль) и вдруг спросил меня: «Похож я на Христа?»»

Мастера, но по наитию свыше. За пределы романа выведена та сила, которая порождала и формировала роман о Пилате — и само *земное бытие* которой придавало происходящему черты события, вечной драмы христианского человечества, истории, протяженности. Теперь перед нами — дурная бесконечность, движение по кругу. «Продолжения» романа Мастера, который его автор советует написать Ивану, написать невозможно. «Все кончилось, и все кончается...» — эти последние слова Маргариты говорят о завершении какого-то цикла движения исторического времени, в пределы которого уложилась и творческая жизнь самого автора романа о Мастере.

8. Маргарита

В 1931 году, когда замысел романа резко меняется, в нем появляется в *одной*, но выразительной ремарке будущая героиня («*Маргарита заговорила страстно*»). Прототипом ее становится тайная подруга, а затем жена писателя. Открытость прототипической связи заложена в окончательном заглавии — *Мастер и Маргарита*. Если *Мастер* позиционируется в романе как *alter ego* автора, тем самым обусловлена проекция *Маргариты* на близкую автору женщину.

От кого бы ни отталкивался Булгаков в начале работы — от Любови Белозерской (второй жены писателя) или красавицы Маргариты Смирновой, именем которой после кратковременной, по-видимому, связи в 1929 году он воспользовался, — во второй половине 30-х годов и сам автор, и Елена Сергеевна Булгакова связывали заглавную героиню «Мастера и Маргариты» уже только с нею.

В конце 1960-х легенда о прототипе Маргариты интенсивно укреплялась — при содействии самой Е. С. Она говорила мне: «Однажды Миша, отойдя от стола с рукописью романа, сказал: “Ну и памятник тебе я вздул!”».

«В связи с этим романом многие друзья называли ее Маргаритой, и когда она однажды была в Будапеште, то газеты писали “Маргарита посетила Будапешт”, — писал племянник Е. С. Булгаковой Оттокар Нюрнберг в послесловии к немецкому изданию ее дневника. — Она рассказала нам также, что во время эвакуации в Ташкент встретила в 1943 году с поэтессой Анной Ахматовой. Та написала стихотворение, в котором Елена названа колдуньей. Она весьма гордилась этим обстоятельством, и не

без оснований». Понятно, что от «колдуньи» («В этой горнице колдунья До меня жила одна...») рукой подать до «ведьмы».

Но что это за странный статус у возлюбленной Мастера?..

Маргарита, улетаая из дому, наскоро пишет записку мужу:

«...Не ищи меня, это бесполезно. *Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня...*» (курсив мой) — поскольку ради возможности узнать о судьбе Мастера связалась с нечистой силой.

Это самоопределение повторяется и позже. После шабаша и бала висельников у Воланда, когда там появляется доносчик Алоизий Могарыч, — «шипение разъяренной кошки послышалось в комнате, и Маргарита, завывая:

— Знай ведьму, знай! — вцепилась в лицо Алоизия Могарыча ногтями».

Что за странная ведьма становится заглавной героиней романа? Откуда эта двусмысленная атмосфера сцены Маргариты с Воландом (с последующим появлением Мастера)? Сцена эта всегда казалась мне никак не связанной с русской литературной традицией — пока неожиданно не всплыло в памяти:

*Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат;
Он там хозяин, это ясно:
И Тане уж не так ужасно...*

Сон Татьяны в «Евгении Онегине». Во сне она приняла помощь медведя, имеющего в русском фольклоре двойную природу: и добрую, и враждебную людям. И Маргарита у Булгакова принимает помощь двойственных существ — Азazelло и Королева — тех, кто, принадлежа сфере демонической, могут тем не менее помогать каким-то выбранным ими самими или их Хозяином людям.

*Мое! сказал Евгений грозно,
И шайка вся сокрылась вдруг.*

У Булгакова после того, как Воланд «поднес ей чашу и повелительно сказал: — Пей!» — «толпы гостей стали терять свой облик. И фразичники, и женщины распались в прах».

Вслед за Пушкиным в романе Булгакова — тяготение к тому, кто представляет темные силы, опора на него. Демонический образ Онегина из сна Татьяны в романе Булгакова *раздваивается* — на Воланда и Мастера.

*Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
Ей на плечо...*

И в романе Булгакова:

«Воланд широко раскинулся на постели, был одет в ночную длинную рубашку... Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку. ...Он протянул руку и поманил к себе Маргариту. Та подошла, не чувствуя пола под босыми ногами. Воланд положил свою <...> руку на плечо Маргариты, дернул ее к себе и посадил на кровать рядом с собою».

Е. С. рассказывала мне и другим, как М. А. еще в 1929 году, в расцвете их романа, водил ее в дом близ Патриарших прудов, и там встретил их (процитирую свою тогдашнюю запись) «высокий красивый бородатый старик и его сын. Кормили ухой. Старик вернулся из Астрахани из ссылки, и друзья дали ему с собой рыбу. “Позвольте ручку поцеловать!”, “Ведьма!”, “Околдовала!” — “Вы гений!” — сказал вдруг Булгаков, обернувшись к нему».

Тут важно подчеркивание Еленой Сергеевной слова «ведьма» как существенного для Булгакова.

Почему героиню, отчетливо спроецированную на реальный прототип, автор романа делает *ведьмой*? Для этого должны быть серьезные основания. Это в европейском фольклоре есть как злые, так и добрые феи. В русском фольклоре ведьма — это ведьма. Делая свою героиню *ведьмой* и заставляя ее якшаться с нечистой силой, автор явно искал художественного решения некоей мучившей его *биографической* задачи. Скорей всего — скрытой от всех, кроме него, драмы красавицы жены высокопоставленного военного, за столом которого в Большом Ржевском собирались командармы и маршалы (Тухачевский, Якир, Уборевич, Гамарник и многие другие), *все до одного* погибшие в эпоху Большого Террора (когда создавались последние редакции «Мастера и Маргариты»).

Ее биография с яркими авантюрными чертами (здесь нет места для рассказа о них) заставляет вспомнить нескольких женщин ее поколения, оставивших свой нестираемый след в истории России XX века, — М. Будберг, Лили Брик...

Молодость этих женщин пришлась на эпоху, когда человека с непомерной силой испытывали на прочность. Нити добра и зла спутывались. Складывались новые для бывших российских

подданных, особые отношения с властью; чекисты были важнейшей частью этой власти, от них зависела и сама жизнь — своя и близких, и то благополучие, которое для этих молодых, красивых, жизнелюбивых женщин было неотрывной частью самой жизни. Нам, не жившим в атмосфере 30-х годов, насквозь проникнутой тайной слежкой и осведомительством, трудно, почти невозможно понять жизнеповедение тех, кто воспринимал ее как данность. Нужно хотя бы приблизиться к той реальности, где лучшие душевные качества человека (Е. С., например, деятельно и самоотверженно помогала детям расстрелянных со товарищей своего бывшего мужа), сила и богатство личности могли соседствовать (в отличие от 60–70-х годов!) с сомнительными поступками — нередко вынужденными угрозой жизни.

Маргарита в романе становится частью того мира, где правит **князь тьмы** (одно из ранних названий романа), где «благо» можно получить лишь из рук того, кто «вечно хочет зла».

Она — в другом измерении, чем Иешуа, едва ли не на другом полюсе. Но и там находит художник то, что исторгает те самые *слезы вдохновенья*, которые вызывали у Пушкина «двух бесов изображенья». Словом «бесы», писал С. Бочаров, «два кумира здесь припечатаны, но ведь никак не исчерпаны <...> собственное их эллинское качество сияет из-под этой печати»¹. Вот так и красота, обаяние, женственность, страстность Маргариты *сияют* из-под припечатавшего ее слова — «ведьма».

В этом мире с новыми координатами выносятся и оценка действий Маргариты. А тем самым — и *ее прототипа*.

Автор не в силах объявить свою героиню, связавшуюся с нечистой силой, виновной. Она стала ведьмой, спасая возлюбленного. Таково найденное им объяснение (и оправдание) неизвестных нам, но несомненных драматических коллизий жизни прототипа его любимой героини.

9. Большой Террор в романе

Роман «Мастер и Маргарита» писался в разгар Большого Террора — в 1937 году. Все лето 1938 года Булгаков диктовал роман на машинку.

В эти годы количество еженощно выхватываемых из постели и отдаваемых на пытки следователям людей, равно как и гадание о причинах этого, превысило возможности человеческого воображения. Вовсе миновать эту ситуацию в своем творчестве

¹ Бочаров С. Из истории понимания Пушкина // *Его же*. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 242.

писателю такого масштаба было невозможно. Но и написать об этом — при том, что Булгаков рассчитывал роман «представить» (и с надеждой на публикацию!..), — было необычайно трудно.

И Булгаков выбирает нечто неожиданное, многих, прошедших ад ГУЛАГа, неприятно удивлявшее — гротескно-ироническую форму рассказа о страшной повседневности. Другой — несамоубийственной — формы для этого найти в те годы было, пожалуй, невозможно. А. Ахматова, начав сочинять свой «Реквием», до 1962 года не решалась его даже *записать*: поэма существовала только в устной форме...

В главе под названием «Нехорошая квартира» (квартира № 50, которую ее хозяйка сдавала жильцам) он описывает нарочито дурашливым тоном (и тем не менее все равно играя при этом с огнем), как «два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать». Так, один жилец приказал домработнице Анфисе «сказать, в случае если ему будут звонить, что он вернется через десять минут, и ушел вместе с корректным милиционером в белых перчатках. Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще никогда не вернулся (тут слово “никогда” удачно втиснуто в середину фразы, сделано незаметным. Но все-таки *никогда* — это *никогда*, — и в годы публикации романа советские читатели уже знали, как много людей, уведенных из дома, не вернулись в свой дом *никогда*. — М. Ч.). Удивительнее всего то, что, очевидно, с ним вместе исчез и милиционер (вот эта дурашливость, выступающая в функции самозащиты автора, идущего по минному полю. — М. Ч.). Анфиса «напрямик» заявляет своей хозяйке, «что это колдовство и что она прекрасно знает, кто утащил и жильца, и милиционера, только к ночи не хочет говорить.

Ну, а колдовству, как известно, стоит только начаться, а там уж его ничем не остановишь».

Этой фразой (одной из самых удачных в романе), издающейся над всеми сразу, мы и ограничимся.

10. Гоголь в романе Булгакова

Гоголь был любимым писателем Булгакова. И он, несомненно, был чувствителен к точкам сближения их биографий.

Скорей всего, образ Гоголя, приехавшего в Петербург с Украины — с теплого юга — в декабре 1829 года, без связей и без малейшего литературного имени, вынужденного зарабатывать на жизнь, подобно его будущему герою Акакию Акакиевичу Башмачкину, *писцом* в департаменте уделов, был для Булгако-

ва живым примером. Можно сказать — стоял перед его глазами. Подтверждением этого станет работа над портретом Мастера в рукописях «Мастера и Маргариты».

В работе над инсценировкой «Мертвых душ» (когда после звонка Сталина он с распростертыми объятиями был принят в МХАТ и с энтузиазмом взялся за инсценировку) для Булгакова был особенно важен монолог Первого (то есть ведущего, начинающего спектакль), обращенный к Риму. Булгаков хотел сохранить в Прологе представление о том, что «Мертвые души» писаны в Риме.

«Первый (выходит в плаще на закате солнца). <...> И я глянул на Рим в час захождения солнца, и предо мною в сияющей панораме предстал вечный город!» Но худсовет МХАТа не принял эту роль. «Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил ехрбсе, — писал Булгаков П. С. Попову. — И Рима моего мне безумно жаль!»

Роль Первого в этом ее виде в спектакль так и не вошла. Однако она нашла отражение в романе «Мастер и Маргарита». Вспомним, как «на закате солнца высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве» находились двое, как им «город был виден почти до самых краев» и как «Воланд не отрываясь смотрел на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг».

Этот ракурс созерцания героем широкой панорамы громадного города, сохраненный во всех редакциях романа, зародился, как можно думать, во время вчитывания в гоголевский «Рим». Но элегическая тема прощания с городом, столь сильная в «Мастере и Маргарите», находит себе параллели в других гоголевских текстах, освоенных Булгаковым — инсценировщиком «Мертвых душ». Вот конец одного из вариантов инсценировки: «Первый. <...> О, жизнь! Сначала он не чувствовал ничего и поглядывал только назад, желая увериться, точно ли выехал из города. И увидел, что город давно уже скрылся. Ни кузниц, ни мельниц, ни всего того, что находится вокруг городов, не было видно. И даже белые верхушки каменных церквей давно ушли в землю. И город как будто не бывал в памяти, как будто проезжал его давно, в детстве.

О дорога, дорога!..

Занавес».

Здесь гоголевский текст сохранен почти в неприкосновенности, и именно он прямым образом отразился в последних фразах 31-й главы «Мастера и Маргариты», в которой Мастер навеки прощается с городом: «Когда на мгновенье черный покров отнесло в сторону, Маргарита на скаку обернулась и увидела,

что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман». Связь с Римом, ведущая к апокалиптическим и эсхатологическим толкованиям, прямо устанавливается репликой Азазелло: «Мессир, мне больше нравится Рим!»

Обратимся к моменту выезда Чичикова из ворот гостиницы: «С каким-то неопределенным чувством глядел он на дома, стены, забор и улицы, которые также с своей стороны, как будто подсказывая, медленно уходили назад и которые, бог знает, судила ли ему участь увидеть еще когда-либо в продолжение своей жизни». Это «неопределенное чувство», уточненное и утонченное Булгаковым, владеет и Мастером: «Мастер стал смотреть на город. В первые мгновения к сердцу подкралась щемящая грусть, но очень быстро она сменилась сладковатой тревогой, бродячим цыганским волнением.

— Навсегда! Это надо осмыслить, — прошептал мастер...»

Очевидна зараженность ряда эпизодов «Мастера и Маргариты» разными гоголевскими мотивами: в 1934 году, работая параллельно над завершением первой полной редакции романа «Мастер и Маргарита», Булгаков вновь обращается к Гоголю и пишет один за другим два киносценария — «Мертвых душ» и «Ревизора».

Параллельная работа над произведениями Гоголя и собственным замыслом дала весьма знаменательные результаты. В тетради дополнений к роману, начатой 30 октября 1934 года, появился странно знакомый герой: в комнату Иванушки в психиатрической лечебнице с балкона, «ступая на цыпочках, вошел человек лет 35 примерно, худой и бритый, блондин с висящим клоком волос и с *острым птичьим носом*» (курсив наш). И эта последняя черта заставляет узнать в ночном госте того самого человека, который стоит на балконе с 1930 еще года и которому, к печали Булгакова, никак не отыскивается места в составляемых им сценариях.

В последней редакции романа Иван спрашивает прощающегося с ним Мастера, нашел ли он свою возлюбленную.

«— Вот она, — ответил мастер и указал на стену. От белой стены отделилась темная Маргарита <...> и в глазах ее читалась скорбь. <...> — Прощай, ученик, — чуть слышно сказал мастер и стал таять в воздухе. Он исчез, с ним вместе исчезла и Маргарита».

Здесь — отзвук одной из картин «Страшной мести», когда появляется в хате перед колдуном *душа Катерины*, а муж ее Данила видит это через окно: «...И чудится пану Даниле, что облако то

не облако, что то стоит женщина; только из чего она: из воздуха, что ли, выткана? <...> И сквозь нее просвечивает розовый свет, и мелькают *на стене* знаки. Вот она как-то пошевелила прозрачною головою своею: тихо светятся ее бледно-голубые очи...»

Да и в эпилоге романа проступает подтекстом гоголевская повесть: «Тогда лунный путь вскипает... Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина <...> Иван тянется к ней и всматривается в ее глаза, но она отступает, отступает...» Не только по-гоголевски гиперболический эпитет, относящийся к женской красоте, но и незнакомость или неузнаваемость лица, ускользание: «В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо <...> А незнакомая дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него...» (Гоголь).

Поллиор и Амвросий. Нет сомнений в том, что в одной из сценок «Мастера и Маргариты» отразилась форма построения самой ранней, оставшейся незаконченной статьи Гоголя «Борис Годунов: поэма Пушкина». Она построена в форме вычурного и велеречивого диалога двух друзей — посетителей книжного магазина — с редкими именами *Поллиор* и *Элладий*. Воспроизводится их диалог — после описания модного книжного магазина и толпы его посетителей.

«Книжный магазин блестел в бельэтаже ***ой улицы <...>, лампы отбивали теплый свет на высоко взгроможденные стены из книг <...>.

«Ты понимаешь меня, Элладий, к чему же ты предлагаешь мне этот несвязный вопрос? Что мне принести? Кому нужна, кто пожелает знать мои тайные движения? <...>»

«Итак, по-твоему, — спросил его после мгновенного молчания Элладий, — люди не должны делиться между собою впечатлениями <...>?»

«Нет, Элладий, нет! <...> О, дайте же, дайте мне еще, еще этих мук, и я выльюсь ими весь в лоно творца <...>».

В небольшом эпизоде «Мастера и Маргариты» — два приятеля носят имена *Амвросий* и *Фока*, для времени действия романа звучащие столь же необычно, как *Поллиор* и *Элладий*.

Приятели ведут диалог (услышанный автором «этих правдивейших строк у чугунной решетки Грибоедова» — и подхваченный им), пародирующий высокопарные речи гоголевских персонажей, но *пародирующих* отнюдь не в смысле *высмеивающих*. Булгаков, с одной стороны, перепевая Гоголя, ведет безмолвный с ним диалог; с другой же — высмеивает нынешних писателей при помощи Гоголя.

«— Никакого уменья особенного у меня нету, — возражал Амвросий, — а обыкновенное желание жить по-человечески. Ты

хочешь сказать, Фока, что судачки можно встретить и в «Колизее». <...> Нет, я категорически против «Колизея», — гремел на весь бульвар гастроном Амвросий. — Не уговаривай меня, Фока!

— Я не уговариваю тебя, Амвросий, — пищал Фока. — Дома можно поужинать. <...>

— Умеешь ты жить, Амвросий! — со вздохом отвечал тощий <...> Фока румяногубому гиганту, золотистоволосому, пышнощектому Амвросию-поэту».

Эти определения также отсылают нас к Гоголю. Напомним гоголевские сложные эпитеты: «робкий, скромный, *детски-простодушный*» («Невский проспект»), «отчего же это *странно-неприятное* чувство?», «они так глядели *демонски-сокрушительно*» («Портрет»), «Не почил на ней *величественно-степенная* идея», «с *вечно-цветущей* природой» («Рим: отрывок»), «садом, состоящим из тенистых, *широковетвистых* деревьев», «в ожидании *остроумно-светского* визита», «из угрюмых уст слышны были на этот раз одни *однообразно-неприятные* восклицания», «на почерневшую от дождя дорогу между *ярко-зелеными*, освеженными полями», «но *легкомысленно-непроницательны* люди», «такое *неуловимо-тонкое*, у! какое тонкое!..», «ее *овально-круглившееся* личико», «*черство-мраморное* лицо его», «*обдуманно-правильным* образом» («Мертвые души»).

Фантастика и нечисть. Свет настольной лампы освещает среди страшной ночи кабинет Римского, напоминая свечи в «Вие», которые «трепетали и обливали светом всю церковь».

Во вторую ночь Хома «слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железные рамы, как царапали с визгом когтями по железу...». Отзвук этого — в том, как голая девица у Булгакова «ногтями начала царапать шпингалет и потрясать раму». У Гоголя на третью ночь уже внутри самой церкви «все летало и носилось, ища всюду философа». У Булгакова же Варенуха подпрыгивает возле двери, «подолгу застревая в воздухе и качаясь в нем». Это — сильно уменьшенная картина того, что происходило в церкви в «Вие». И когда с распахнувшейся рамой «в комнату ворвался запах погребца» — это тоже пахнуло Гоголем, от его «приземистого, дюжего, косолапого человека», который, как помнит всякий читавший Гоголя, весь был «в черной земле».

«Зубы его страшно ударились ряд о ряд, в судорогах задержались его губы, и, дико *взвизгивая*, понеслись восклицания». Ср. у Булгакова: «...Она испустила хриплое ругательство, а Варенуха *взвизгнул*... девица *щелкнула зубами*...»

Не говорим уж про «петуший крик» в «Вие». «Это был уже второй крик», и под него «испуганные духи *бросились кто как*

попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь». И, можно сказать, непосредственно вслед за ними, тоже после повторного крика петуха, и мертвая девица, и Варенуха *вылетают из окна*, оставляя в комнате «седого, как снег, без единого черного волоса старика, который недавно еще был Римским...». Он, получается, оказался покрепче Хомя Брута — все-таки остался жив. Но ужасы, от которых седеют мужчины, переняты Булгаковым у Гоголя («Да ты весь поседел! <...> половина волос его, точно, побелела» — о Хомя Бруте). Первый отзвук этих гоголевских строк — в «Роковых яйцах»: «Вот тут-то Рокк и поседел. Сначала левая и потом правая половина его черной, как сапог, голова покрылась серебром».

Да и кот Бегемот вызван к литературной жизни (и стал для читателей-подростков самым ярким и любимым персонажем), возможно, среди прочего, желанием автора преодолеть памятный всем, кто читал Гоголя, образ «страшной черной кошки» из повести «Майская ночь, или Утопленница». Той самой, что краслась ночью, пугая юных читателей, к бедной панночке: «Шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу».

11. Связи романа с русской и мировой литературой

Роман соединен сотнями связей — и очевидных, и подспудных — с литературой разных времен и народов.

Много раз перечитанные книги «золотой полки» мировой литературы участвовали в творчестве Булгакова, многообразно в нем отражаясь. «Фауст», «Дон Кихот», «Божественная комедия», «Мертвые души»... Связь с романами Дюма, «Таинственным незнакомцем» Марка Твена (замечено и описано Я. С. Лурье) и «Манон Леско» (отмечено В. И. Немцевым)... Коровьев в совокупности его разных, мерцающих обликов не может быть понят полнотой ни вне гоголевской концепции черта, ни вне героя Достоевского Петра Верховенского. Перечень бесконечен; многое указано Е. А. Яблоковым в фундаментальном справочнике «Михаил Булгаков и мировая культура» (СПб., 2011).

Данте. Финал романа глубоко связан с «Божественной комедией». Еще в самой ранней редакции сцены отравления Мастера и Маргариты, в 1934 году, появляется первый набросок предлагаемых автором романа форм будущего бытия Мастера (именуемого на этом этапе работы «поэтом») и его возлюбленной: «Маргарита вскочила, полная жизни...

— Скорее, — сказал Азазелло поэту. Поэт поднялся легко. Такая радость, как та, что наполняла его тело, еще им не была испытана никогда. Тело его не несло никакой боли, и, кроме

того, все показалось сладостным поэту». Речь идет об иной, но жизни, о существовании во плоти, о радости инобытия. В раннем черновом наброске заключительной главы романа «Последний путь» писатель настойчиво утверждал это представление о преображении своих героев. «— Но скажите мне, — спрашивал поэт, — кто же я? Я вас узнал, но ведь несовместимо, чтобы я, живой во плоти человек, удалился вместе с вами за грани того, что носит название реального мира?

— О, гость дорогой, — своим глубоким голосом ответил спутник с вороном на плече, — о, как приучили вас считаться со словами! Не все ли равно — живой ли, мертвый ли!»

В июле 1936 года Булгаков впервые запечатлеет в рукописях романа вечное убежище Мастера. Воланд возвещает ему: «Ты награжден. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил. Ты будешь жить в саду и всякое утро, выходя на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой дом, как, цепляясь, ползет по стене...» Последнее убежище Мастера и Маргариты имеет своим литературным прообразом и своей опорой те страницы «Божественной комедии» Данте, где описан Лимб. Он, хотя и помещен в четвертой песне «Ада», но не является его преддверием — это не чистилище, а вообще начало путешествия по загробному миру. Это место, для которого не сделано выбора между Адом и Раем (пространственно это «кайма» ада). В Лимбе заключена идея особого пространства, подобного земному.

У Данте это высокий замок, опоясанный ручьем, перед замком — зеленый луг, где на открытом, светлом и возвышенном месте восседают великие — люди с медлительно-важным взором, — говорят они скупой, тихими голосами. Там можно слышать только вздохи, а не плач. Там находят свой вечный приют великие поэты, мудрецы и герои древности — это люди, после смерти оставшиеся живыми, продолжающие жить (при этом теряющие вес и иные свойства), но навеки лишенные возможности лицезреть того, кто решил их участь.

Об этом же лишении предупрежден Мастер в черновой редакции романа: «Ты никогда не поднимешься выше. Ешуа не увидишь. Ты не покинешь свой приют» (1936). Булгаков рисовал обитателей этого приюта лишенными памяти и возможности творить — но не лишенными возможности мыслить, получать удовольствие от размышлений своих и чужих. Все это более жестко выписано в редакции 1936 года и менее отчетливо, с большим простором для догадок и различных толкований в последней (печатной) редакции романа. Роль Луны, столь важ-

ная в эпилоге романа, возможно, также связана с Луной Первого неба у Данте.

Помимо самоочевидности интереса автора «Мастера и Маргариты» к «Божественной комедии» есть и документальные тому подтверждения. Одной из любимых книг Булгакова, по словам Е. С. Булгаковой, были «Мнимости в геометрии» П. А. Флоренского (М., 1922). Он бережно хранил ее с первых московских лет, прятал от постороннего любопытствующего взгляда (по-скольку автор в 1933 году был арестован, а затем расстрелян). Е. С. Булгакова рассказывала мне, что, когда первые слушатели «Мастера и Маргариты» с недоумением воспринимали финал романа, Булгаков указывал лично ей на страницы книги Флоренского с математической и философской интерпретацией путешествия Данте по загробному миру — он видел в нем некий аналог последних глав романа. Подчеркнуты рукою Булгакова особенно важные для него утверждения Флоренского — среди прочего о том, что «на границе Земли и Неба длина всякого делается равной нулю, масса бесконечной, а время его, со стороны наблюдаемое, бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость». Именно эта утрата телами своей протяженности в момент перехода в вечность и манифестируется, как кажется, внешним преображением участников последнего полета. «Так, разрывая время, «Божественная комедия» неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки». Эта последняя фраза брошюры также не только подчеркнута, но сопровождается восклицательным знаком на полях.

Достоевский. «— А все-таки говори, есть Бог или нет?» Спор трех героев о Бытии Божьем, которым начинается последний роман Булгакова, открыто имеет в виду известный разговор Федора Карамазова с сыновьями (начинающийся его приведенным выше вопросом). Как в романах Достоевского (особенно в «Бесах»), тезис, выдвинутый одним из героев, незамедлительно проверяется трагическими происшествиями. В отличие от Достоевского, спор героев романа Булгакова на фундаментальные темы — это не спор полноправных сознаний; идеи героев Булгакова не принадлежат им органически. Вместо нравственной или интеллектуальной активности в изображаемом споре проявляется активность прагматическая («Надо будет возразить ему так», — решил Берлиоз...»).

Скандалное появление Иванушки в ресторане дома Грибоедова, нарастание скандала во время вечера в Варьете, скандал в Торгсине с последующим поджогом — эти события повторяют в какой-то степени динамику «праздника» в «Бесах». Близки

по функции и пожары в обоих романах. Роль «трех негодяев» (Достоевский) свита Воланда как бы заимствует у Петра Верховенского и его сподвижников — «наших». Поведение в «Бесах» одного из «наших» — Липутина («— Я, ей-Богу, никак не думал, — скорчился он, тотчас же начиная лгать и прикидываться несчастным...»), бесцеремонность жестов («разлегся на диване и мигом поджал под себя ноги») могут показаться читателю «Мастера и Маргариты» вполне «коровьевскими».

И финал романа — чем более привлекательным стремится представить Воланд «вечный покой» Мастера, лишённого света, тем явственнее ассоциация с Достоевским (одновременная с проекцией на Данте): люди «станут свободнее, когда откажутся от свободы своей»; «мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье слабых существ, какими они и созданы <...> в свободные от трудов часы устроим их жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками» (напомним последние слова Маргариты: «Они будут тебе играть, они будут петь тебе... ты будешь засыпать с улыбкой на губах...»). Блага, сулимые когда-то Великим инквизитором, уверенно приравнены писателем новейшего времени к вечному покою смерти¹.

Переместимся в XX век.

«Господин из Сан-Франциско». Летом 1976 года В. П. Катаев рассказывал мне о Булгакове, каким предстал он перед «гудковцами» в начале 1920-х годов. И припомнил, как был изумлен, когда Булгаков вдруг прочел наизусть конец «Господина из Сан-Франциско» Бунина. «Блок, Бунин — они, по моим представлениям, для него не должны были существовать! Его литературные вкусы должны были кончаться где-то раньше...»

В известном смысле это так и было. Но именно этот рассказ, процитированный наизусть, отразится сначала в «Белой гвардии» — прямым образом («...Перед Еленой остывающая чашка и «Господин из Сан-Франциско». Затуманенные глаза, не видя, глядят на слова: "...мрак, океан, выюгу" — финальные слова рассказа), а затем скрытно — во втором романе.

Бунин описывает океанский пароход, где «великое множество слуг работало в поварских, судомойных и винных подвалах». Пассажиры обедают в ресторане — под звуки оркестра, затем танцуют. В начале одного из таких обедов — уже не на пароходе, а в отеле — господин из Сан-Франциско умирает. И при этом известии «многие вскакивали из-за еды, опрокиды-

¹ Доклад «Булгаков и Достоевский» был изложен нами на конференции «Достоевский и мировая культура» в Ленинграде (1974).

вая стулья, многие, бледнея, бежали к читальне, на всех языках раздавалось: «Что, что случилось?» — и никто не отвечал толком, никто не понимал ничего, так как люди и до сих пор еще больше всего дивятся и ни за что не хотят верить смерти. <...> Через четверть часа в отеле все кое-как пришло в порядок. Некоторые, возвратясь в столовую, дообедали, но, молча, с обиженными лицами <...> тарантеллу пришлось отменить, лишнее электричество потушено, большинство гостей ушло в пивную...» А затем гроб плывет в трюме той же «Атлантиды», где наверху вновь обедают и танцуют.

Эта фабульная ситуация находит отражение в главе «Дело было в Грибоедове» романа «Мастер и Маргарита» — начиная с первой редакции, где так же неожиданно приходит в ресторан в разгар танцев, подробно описанных, известие о смерти Берлиоза: «— Что? Что? Ч[то? — посыпалось го]рошком со все[х сторон...] Рояль был закрыт, и ключ от него исчез [в глубоком кармане] брюк пирата. <...> как [ясно было всем, ч]то был погибший [Берлиоз... атеисто]м, ясно было, что [он, как всякий из посетит]елей Шалаша[, был далек от мысл]и о смерти».

Гром музыки, крики официантов, звуки, доносящиеся из подсобных служб («[Звенели тарел]ками судомойки, [из кухни несло запа]хом прогорклого [масла и пригор]елой капусты»), — все это живо напоминает звуковой антураж действия в рассказе Бунина («на баке поминутно взывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена, но немногие из обедающих слышали сирену — ее заглушали звуки прекрасного струнного оркестра» и т. п.). Само сравнение ресторана с адом близко метафорике рассказа Бунина («мрачным и злобным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба корабля»). Наконец, как и в рассказе, в последней редакции романа посетители ресторана возвращаются к еде (правда, в первой редакции это фабульное звено отсутствует): «...и кой-кто уже вернулся к своему столику и — сперва украдкой, а потом в открытую — выпил водочки и закусил» и т. д.

Но всего убедительней, пожалуй, сходство двух эпизодических персонажей — разной, но одинаково необычной внешности, помещенных и в рассказе и в романе в центре ресторана.

«Океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира, рыжего человека чудовищной величины и грузности, всегда как бы сонного, похожего в своем мундире с широкими золотыми нашивками на огромного идола и очень редко появлявшегося на люди из своих таинственных покоев»; «гигант-командир, в парадной форме, появился на своих мостках и, как милостивый языческий

бог, приветственно помахал рукой пассажирам» («Господин из Сан-Франциско»).

Сравним с этим появление метрдотеля (с репутацией бывшего пирата) посреди ресторана в доме Грибоедова: «На веранде на освещенном месте] стоял неподвижен ст [ранний человек]. Он был во фраке. Зн[ойной испанской] ночью веяло от него <...> [это было, конечно]о, вранье, и бассейн [Тускароры неизвестно], есть ли на свете [или его вовсе нет], но тем не менее» у всякого, кто созерцал этого человека, «явля[лась мысль о т]ом, что хорошо было [бы, чтобы этот краса]вец скинул бы свой [фрак, намотал красн]ый шелковый плат [на свою красивую] шелковую голову» и т. п. В печатной редакции сказано, что пиратский бриг плавал под его командой, он именуется однажды «командиром брига», что еще теснее сближает главу «Дело было в Грибоедове» с рассказом Бунина.

Но и в первой главе романа есть еще одно очень важное сближение с рассказом Бунина.

На Патриарших прудах, незадолго до смерти, Берлиоза охватывает необоснованный, но сильный страх, и вслед за тем «знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. <...> Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык. Еще более побледнев, он вытаращил глаза и в смятении подумал: «Этого не может быть!..» И «в точности тот самый гражданин» появляется перед Берлиозом за минуту до гибели — «только сейчас он уже был не воздушный, а обыкновенный, плотский...» «Михаил Александрович так и попятился, но утешил себя тем соображением, что это *глупое совпадение* и что вообще сейчас об этом некогда размышлять»¹.

Сопоставим с этим: «Вежливо и изысканно поклонившийся хозяин, отменно элегантный молодой человек, встретивший их, на мгновение поразил господина из Сан-Франциско: взглянув на него, господин из Сан-Франциско вдруг вспомнил, что нынче ночью, среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне, он видел именно этого джентльмена, точь-в-точь такого же, как этот, в той же визитке с круглыми лапами и с той же зеркально причесанной головою. Удивленный, он чуть было даже не приостановился. Но как в душе его давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств, то тотчас же и померкло его удивление: шутя сказал он об этом странном совпадении сна и действительности жене и дочери, проходя по коридору отеля». Двойник персона-

¹ Здесь и далее курсив мой. — М. Ч.

жа из сна (у Булгакова — мираж) как предвестник наступающей в этот же день смерти... Отметим и опережающее авторское указание в первой главе романа: «...изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» (читатель совершенно не подготовлен к слову «навсегда»), также восходящее к композиции бунинского рассказа: «Что чувствовал, что думал господин из Сан-Франциско в этот столь знаменательный для него вечер?» (в чем знаменательность вечера, читателю Бунина тоже неизвестно). Оба эпизода восходят к известному евангельскому сюжету «гефсиманской тоски» Иисуса Христа.

Оба героя — и в романе и в рассказе — служат напоминанием обедающей толпе не просто о том, что «человек смертен», но и о том, «что он иногда внезапно смертен», о чем безуспешно предупреждает Берлиоза Сатана.

Булгаков начинает свой роман там, где Бунин кончает свой рассказ. Если В. Катаеву Бунин казался началом новой прозы — для Булгакова Бунин был, возможно, *завершением* русской классической прозы. И сам он ощущал себя не учеником старшего современника, а *наследником завершившегося периода*. Потому он и восклицал вместе с героем «Записок покойника»: «...Я новый! Я неизбежный, я пришел!»

В первые московские годы Булгаков пристально следил за работой современных литераторов (у него был замысел — составить *словарь* современных русских писателей, куда он надеялся включить и живущих за рубежом...). И в его романе — отзвуки сочинений разных авторов тех лет: А. Грина, О. Савича, С. Чевкина (связь с его пьесой 1922 года «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» обнаружила Л. Фиалкова). Есть и не разгаданные до сих пор сближения.

Исус и Иешуа. В Москве 20-х — начала 30-х годов жил философ и филолог Яков Голосовкер; несколько десятилетий спустя академик Н. И. Конрад назвал его одним «из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени». Почти ровесник Булгакова (р. 1890 г.), он родился в Киеве, учился скорей всего в одной с ним гимназии и затем — в Киевском университете Св. Владимира, где изучал, правда, не медицину, а классическую филологию. Почти нет сомнений в том, что в киевском отрочестве и юности они были знакомы — хотя бы шапочно.

В 1925–1928 годах Голосовкер написал роман под названием «Запись неистребимая». Он хранил рукопись у своего друга-художника. В 1936 году Голосовкер арестован; три года провел в лагерях Воркуты, потом в ссылке. После его ареста друг сжег его рукописи. Вернувшись, автор восстановил свое сочинение, назвав его теперь «*Сожженный роман*».

Таинственное свойство этого сочинения — поразительное ощущение его внутренней связанности с романом «Мастер и Маргарита». Роман Булгакова столько лет казался его увлеченным читателям единственным в своем роде, ни на что не похожим — будто вообще возможно появление ни на что не похожего сочинения. Это **мы** обычно уже не знаем того, на что оно похоже, — исчез фон, исчезло литературное окружение, из которого естественным образом шли импульсы также и на того, кто выдвинулся впоследствии далеко вперед, кто оставил за спиной своих современников.

Ощущение близости, причем довольно странной, возникает **с первой же** фразы. «В апрельскую пасхальную ночь...» да еще и в Москве, да еще «из Психейного дома» (которому соответствует у Булгакова «дом скорби» — клиника Стравинского) исчезает больной.

Мало того, что имя его — Иисус (так пишут имя Иисуса Христа староверы — то есть мы видим, как и у Булгакова, **вариант** написания Имени Божьего), но возникает еще и «домовая книга», в которой он записан под этим именем. Так и в «Мастере и Маргарите», когда больной герой перед исчезновением из больницы беспокоится, что его хватятся, — в руках Коровьева возникает своего рода «домовая книга» дома скорби, и тут же вслед — и «домовая книга» застройщика, в подвал которого возвращается Мастер.

«Настоящие имя и фамилия» героя «Сожженного романа» также никому не известны, как и имя Мастера.

И кто же исчезнувший больной в повести Я. Голосовкера? «...Не поэт, не писатель, не философ, — а так — духовидец на материальной почве...»

Как и у Булгакова — и «в жизни», и в романе, — рукопись сожжена не полностью: «Но почему-то две разрозненных главы романа и еще отрывок какой-то другой главы безумец сохранил. Их нашли у него под матрасом с водными следами на бумаге: то были следы слез». Сжегший рукопись «плакал, читая эти страницы...». Не возникают ли тут же в памяти строки другого романа: «Держа на коленях испорченную огнем тетрадь... Утирая слезы, Маргарита Николаевна оставила тетрадь...» Схождений так много¹, что поневоле думаешь — не палимпсест ли перед нами? И какой из текстов погребен под другим, **просвечивает** через него? Не читал ли один из киевлян рукопись другого, написанную раньше, и не попал ли под влияние?..

¹ См.: Чудакова М. Иисус и Иешуа // Дружба народов. 1991. № 7. С. 136–141.

12. После смерти автора

27 декабря 1940 года, через девять с лишним месяцев после смерти писателя, за 26 лет до публикации романа, его друг и биограф П. С. Попов, прочитав рукописный текст «Мастера и Маргариты», писал Е. С. Булгаковой: «...Я все под впечатлением романа. Прочел первую часть... Я даже не ждал такого блеска и разнообразия: все живет, все сплелось, все в движении... За всем следишь, как за подлинной реальностью, хотя основные элементы — фантастичны. Один из самых реальных персонажей — кот. Что ни скажет, как ни поведет лапой — рублем подарит.

...Вторая часть для меня — откровение. ...Ведь Маргарита Николаевна — это Вы и самого себя Миша ввел...

Но вот, если хотите, — грустная сторона. Конечно, о печатании не может быть и речи. Идеология романа — жуткая, и ее не скроешь. Слишком велико мастерство, сквозь него все еще ярче проступает, кое-где не только не завуалировал, а поставил точки над «і». В этом отношении я бы сравнил с «Бесами» Достоевского... Меня «Бесы» тоже пленяют своими художественными красотами, но из песни слова не выкинешь — идеология крайняя. И у Миши так же резко. ...В этом отношении чем меньше будут знать о романе, тем лучше. Гениальное мастерство всегда останется гениальным мастерством, но сейчас роман неприемлем. Должно будет пройти лет 50–100».

13. Публикация романа

Прошла четверть века. Много — но все-таки не сто лет и не пятьдесят, как думалось при жизни Сталина, когда время, казалось, остановилось и жизнь застыла навсегда. После смерти палача те, кто не погибли, — ожили. Стали происходить события, немыслимые ранее.

В 1960-е годы в газетных киосках нашей страны (тогдашнего Советского Союза) можно было купить не только газеты, но и «толстые» журналы — «Новый мир», «Знамя», «Звезду»... А также и «тонкие» — например, «Здоровье» или «Сельскую молодежь»: там встречались неожиданные литературные публикации, укрытые от цензуры под безобидным для цензорского взгляда «сельским» названием журнала. Тонких «глянцевых» (гламурных) журналов тогда не издавали.

То, что творилось перед этими киосками в ноябре 1966 года, заставляло вспомнить только ситуацию ровно четыре года назад, когда в таком же пасмурном ноябре 1962 года в киосках «Союзпечати» появился № 11 «Нового мира» с повестью нико-

му до тех дней не известного рязанского учителя математики Солженицына.

И вот люди вновь штурмовали киоски, мгновенно разбирая не имевший до этого никакого спроса (в отличие, скажем, от «Нового мира») журнал «Москва». Там печатался роман Михаила Булгакова с таинственным названием — «Мастер и Маргарита». Одних оно просто завораживало необычным звучанием. Других же — тех, кого Булгаков назовет в эпилоге своего романа «наиболее развитые и культурные люди», — заставляло вспомнить героя Гете Фауста и его Маргариту (Гретхен).

...Теперь уже, пожалуй, и не скажешь, чем же мы все, открывшие роман, были тогда больше всего захвачены с первых же его строк.

Почти физическим ощущением летней московской жары, «когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо», и «знойный воздух сгустился», кажется, не перед одним Берлиозом, адохнул на любого читателя прямо с журнальных страниц?

Или тем, как, совершенно необычно для того времени (никогда советская цензура не пропускала в печать ничего подобного), в первой же главе, в упор, без каких бы то ни было смягчений и оговорок был осмеян атеизм как принудительное государственное мировоззрение?

Или пронзающей наглядностью евангельской истории? «— А не надо никаких точек зрения... Просто он существовал, и больше ничего».

Или тем, что одним из главных персонажей у советского (то есть жившего и писавшего в Советском Союзе) литератора оказался Дьявол!

Или той поразительной свободой, с которой была не только едко высмеяна решительно вся «прослойка» (люди умственного труда издавна, с Октября 1917 года, считались не классом, а *прослойкой* между крестьянством и рабочим классом). Булгаков своим сарказмом уничтожал всех, кто идеологически обслуживал государство, — от литераторов — посетителей Дома Грибоедова, редактора Берлиоза и секретаря редакции, девицы «со скошенными к носу от постоянного вранья глазами», — до записного конференсье.

Или жуткой, непривычной для советского читателя лаконичной обнаженностью, но и с неуловимым оттенком гротеска, картиной гибели Берлиоза? «...Выбросило на булыжный откос круглый темный предмет. Скатившись с этого откоса, он запрыгал по булыжникам Бронной.

Это была отрезанная голова Берлиоза».

Сильнейшее впечатление производило резкое столкновение двух планов — комический гротеск *московских* глав, отсылающий непосредственно к Гоголю, и высокий драматизм и трагедийность глав ершалаимских.

О самом существовании рукописи романа вплоть до ее публикации никто не знал — кроме немногих близких друзей самого автора и Е. С. Булгаковой. Появление романа в печати было полной неожиданностью. Исключительность явления усиливалась новым для публичной советской жизни обстоятельством: печатался роман, который почему-то пролежал в шкафу больше двадцати пяти лет после смерти автора!.. Советские люди к такому не привыкли.

Вообще публикация романа напоминала чудо — ничто в нашей тогдашней советской жизни не предвещало такого события.

14. Цензурные купюры в тексте романа

Роман печатался в журнале с большими изъятиями фрагментов текста — таких, которые представлялись, надо полагать, цензору наносящими вред советской власти. Константин Симонов (председатель Комиссии по литературному наследию М. Булгакова) уговаривал Елену Сергеевну вообще не смотреть верстку, чтобы не огорчаться. Пусть роман будет опубликован в как угодно урезанном виде — он дает ей слово, что через несколько лет выпустит роман в полном виде.

Симонов свое слово сдержал, но Е. С. об этом уже не узнала. И для множества людей нашей страны полный текст остался навсегда неизвестным (до перестройки не все дожили) — большая часть тиража издания 1973 года (текстологически подготовленного по вине издательства наспех и некачественно) ушла по решению так называемых «вышестоящих инстанций» за границу и в московские валютные магазины «Березка».

Первое текстологически доброкачественное издание романа вышло в 1989 году в Киеве (изд-во «Дніпро»), подготовленное Л. Яновской; она же готовила текст романа в пятитомном собрании сочинений Булгакова (М., 1989—1990).

В журнальной книжке был, например, выброшен весь обширный диалог Воланда с Фаготом (Коровьевым) относительно того, изменились ли москвичи внутренне. Особенно интересны для изучения характера советской цензуры небольшие, но выразительные изъятия: *«...Обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних, квартирный вопрос только испортил их...»* (не попавшее в журнальный текст выделено нами курсивом). Из главы 15-й «Сон Никанора Ивановича» был выброшен весь его сон,

в котором советские граждане принуждались сдавать валюту, а сама глава переименована — «Никанор Иванович».

Особенно болезненны были обширные купюры во второй (финальной) части публикации (1967, № 1). Но и микрокупюры были весьма чувствительными — сравните, например, начало главы 21 «Полет» («Невидима и свободна! Невидима и свободна!») с купированным текстом: «Невидима! Невидима!..»

Мне удалось в свое время прояснить историю калечения второй части романа. В наших ежедневных беседах с Е. С. Булгаковой осенью 1969 года однажды речь зашла о публикации романа. Она сказала: «Ведь вторую часть сокращала уже не цензура, а сама редколлегия! Выгораживали место для публикации повести одного из членов редколлегии... Я знаю это точно, мне рассказали в редакции... Машинистки, которые перепечатывали роман, плакали, когда видели вычеркнутые места... Я сама так плакала, когда увидела, как много вычеркнуто прекрасных строк!»

Уже после смерти Е. С. Булгаковой (в 1970 г.) от сотрудников «Нового мира» я узнала и еще более пронзительные детали: у журналов «Москва» и «Новый мир» был общий цензор — молодая девушка; она рассказала члену редколлегии «Нового мира» А. И. Кондратовичу, что также плакала (!), видя вычеркнутое в редакции журнала «Москва», и просила их вернуть текст! Но им было нужно место для рассказа члена редколлегии Бориса Евгеньева «В Лондоне листопад».

Сам рассказ, занявший около 50 журнальных страниц, был чудовищен даже для тех времен. Советская девушка Катюша попадает в Лондон — едет вместе с отцом «с туристической писательской группой». Она говорит по-английски — и вот ее пробует интервьюировать «редактор-издатель журнала для молодежи, выходящего в Лондоне на русском языке». Но своевременно ворвавшийся («нет, не вошел, ворвался») в гостиную отец спасает «от подстерегавшей ее неведомой беды...». Впрочем, пересказывать и оценивать рассказ бессмысленно — это блестяще сделала в том же году критик Наталья Ильина в литературном фельетоне под названием «Катя за границей».

У меня возникла своего рода навязчивая идея. Я все время представляла себе этого неведомого мне Бориса Евгеньева, мечтала увидеть его — и как-то выразить ему свои чувства... И судьба пошла мне навстречу — в сентябре 1977 года я оказалась в Доме творчества писателей в Дубулты (под Ригой) с ним за одним столом. Мои вопросы застали его врасплох, и потому многое прояснилось. После публикации первой части романа у него, как он сказал, «был крупный разговор в отделе печати (то есть в ЦК КПСС. — М. Ч.). Мне сказали: “Что же вы делаете?” И вот

надо было как-то реагировать... вот тогда дали два послесловия... И решили убрать сцену в Торгсине.

— Вам делали конкретные замечания — в отделе печати или в Главлите?

— Нет, конкретных замечаний никто не делал.

— Значит, вы сами решали, что сокращать?

— Да, сами... Надо было что-то делать, чем-то жертвовать».

Таким образом, его прямое участие в обширных сокращениях подтвердилось.

Елена Сергеевна аккуратно распечатала на машинке во многих экземплярах все купюры (около 50 стр. через один интервал...) и широко их раздавала. Одаренные ею вклеивали их в свои номера журналов. А советское правительство поступило весьма оригинально — оно *официальным образом* продало эти купюры (натурально, за валюту) иностранным издательствам. И читатели Европы и Америки читали переводы *полного* «Мастера» — пока отечественный читатель довольствовался усеченным.

15. Нехорошая лестница

В 1971 году из воспоминаний В. Левшина, напечатанных в журнале «Театр», поклонники узнали адрес «Нехорошей квартиры» (Б. Садовая, д. 10, кв. 50) — первый московский адрес Булгакова и место действия романа «Мастер и Маргарита» (журнальные книжки с романом за истекшие несколько лет зачитали до дыр). «Кое-как отбившись от тех, что следовали за ним по пятам через асфальтовый двор, Никанор Иванович скрылся в *шестом подъезде и поднялся в пятый этаж, где и находилась эта поганая квартира № 50*».

Многие и многие двинулись в те годы через этот самый *асфальтовый двор* прямо в указанный в романе подъезд.

В лестнице, ведущей в квартиру, быстро ставшую знаменитой, узнавали **место действия** прославленного романа. На эту лестницу выбегают непрошенные гости Воланда — и, к изумлению пресловутой Аннушки, вылетают через окна на площадке между этажами... Наблюдающий за квартирой в ночь шабаша дежурит на лестничной площадке. Затем по этой же лестнице поднимаются, чтобы покончить с теми, кто «пошаливал» в квартире № 50. Это особое двойное значение *лестницы* оценили раньше всех молодые поклонники Булгакова. И на ее стенах они стали признаваться в любви к писателю и его роману.

...3 июля 1982 года, поднявшись на 5-й этаж, я увидела на стене (она была тогда еще белой) около двери несколько еле видимых надписей. Писали карандашом и царапали гвоздиком;

видно было желание авторов выразить испытанное ими волнение — но как можно более скромно, ненавязчиво.

Я списала тогда эти первые надписи:

«Ребята! Как грустно».

«Спасибо!»

«Да святится имя Михаила Афанасьевича!»

«Боги, боги мои, как грустна вечерняя земля!»

Через год-полтора стены на лестнице были покрыты уже снизу доверху — красиво выписанными строками романа, иллюстрациями к нему — порой очень удачными — и некоторыми свободными комментариями:

*Кто не читал Аксакова,
Тому прощу обиду я,
Кто ж не читал Булгакова,
Тому я не завидую.*

И подпись лица, никому, кроме его друзей неведомого, — «Д. Панков».

Потом по распоряжению райисполкома стены подъезда были закрашены зеленой масляной краской. Удивительный музей исчез; он, конечно, потом возродился, но того изящного художества уже не было: гуашь не ложится на масляную краску, все стало попроще, потопорнее. И все же это был народный музей — та самая «народная тропа», которая не зарастает.

Что же было начертано на стенах знаменитого подъезда в те первые (еще советские) годы, когда никто еще и представить себе не мог, что советская власть, казавшаяся вечной, уже на излете?

Оказалось, что множество реплик героев или строк из авторского повествования запомнились читателям романа наизусть — подобно стихам — и с удовольствием воспроизводились: «Подумаешь, бином Ньютона!», «Не шалю, никого не трогаю, починяю примус...», «Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!», «Не при валюте мы сегодня».

...Не знаю другого случая, чтобы роман — ВЕСЬ — перепечатывался на машинке и даже (два случая мне известны лично) переписывался от руки: так велика была жажда иметь весь текст у себя дома — для перечитывания. Делали с большим риском и ксерокопии: устройства для них находились тогда исключительно в спецотделах, простым смертным пользоваться ими было запрещено. Эти копии любовно переплетали, иллюстрировали — и, конечно, читали и перечитывали. Булгаков хотел написать именно такую книгу, чтобы ее *перечитывали*, — и преуспел в этом.

16. «Мастер и Маргарита» глазами читателя XXI века

Многое, что было самоочевидным для советского читателя романа — как для тех, кто слушал авторское чтение весной 1939 года, так и тех, кто читал роман в журнальной книжке более четверти века спустя, — стало иным для постсоветского времени, начиная с читателя 90-х годов и кончая сегодняшним.

В романе многое поменяло смыслы. А некоторые очень резкие для советских читателей краски — выцвели. Мы, например, удивлялись вместе с Берлиозом и Иваном Бездомным появлению на Патриарших иностранца — сегодня его вряд ли даже опознали бы как иностранца. Необычайно смелым, необычным было утверждение Воландом (при явном согласии с ним самого автора!) самого факта существования Иисуса Христа — сегодня, пожалуй, шокирующим выглядело бы утверждение обратного; согласие автора с Берлиозом...

Крик Никанора Босого: «Брал, но брал нашими, советскими!» — сегодняшнему школьнику уже непонятен. Возможно, он и знает, что брать взятки — нехорошо (если только родители не уверили его, что *все так делают*). Но брать их российскими рублями или валютой — особой разницы он не видит. А советский читатель 1966–1967 годов точно знал, что любые операции с валютой сразу получали «не наш», «антисоветский» характер. Он помнил, что всего несколько лет назад советская власть ввела за это *смертную казнь* и, неслыханным в юриспруденции образом придав закону обратную силу, расстреляла двоих «валютчиков» — молодых людей, обменивавших иностранцам валюту на рубли... Поэтому похвальба Бегемота: «У меня, может быть, полный примус валюты» — и сегодня, конечно, звучит смешно, но уже не пахнет смертью.

Когда-то казалось, что яркость романа, блеск его юмора и сарказма прямо связаны со знанием читателем советского быта, советского образа мыслей. Но сегодняшние школьники от 12 до 17 лет, по всем опросам, неизменно ставят роман на первое место среди любимых книг. В чем же дело?

По-видимому, это — свойство классики. Прямая связь ее с современностью со временем потухает: многие ли из нас, любящих и в немалой степени понимающих «Божественную комедию», могут внятно сказать о ее связи с войной гвельфов и гиббелинов?.. А для Данте и его современников эта связь была очень живой. Так вот — связь с деталями современности угасает, но взамен всплывают некие глубинные пласты, на которые автор, возможно, осознанно и не рассчитывал.

В ответах на предложенный мной вопрос (в ноябре 2014 года) «Чем меня и моих друзей увлек роман “Мастер и

Маргарита”?» старшеклассники пишут: «Во-первых, это роман — о вере и религии. Что может быть более обсуждаемой темой всех веков? Каждый из нас с более-менее осознанного возраста начинает интересоваться вопросами, которые волнуют нас до самой смерти...», роман «является крайне ценным материалом для понимания России во второй четверти прошлого столетия» (Никита Липунов, 11-й класс).

Для меня было полной новостью, что тем, кто не знал советского времени, роман помогал его узнать!..

«...Если честно, я небольшой поклонник чтения... Но эта книга держала меня в напряжении до последней строчки. Я читал ее везде: в метро, по пути в лицей, по пути домой, в очереди в кассу, да простят меня учителя, даже на уроках! Идя по улице, держа книгу в руке, <...> взглянув на пустую лавочку, я представлял себе Воланда, который беседует с Бездомным и Берлиозом. Я словно очутился в книге» (Денис Гасанов, 11-й класс), «Больше всего этот роман увлек меня своей любовной линией. <...> История любви, печальная и таинственная, происходит в совершенно обычном городе. Тем самым автор заставляет нас верить в то, что все происходящее в романе вполне реально, что существует на свете такая любовь <...>. Самоотверженность Маргариты не знает границ. Ради своего мастера она становится на сторону сатаны, тем самым закрывая для себя врата в рай» (Анна Грачева, 11-й класс). «Роман Булгакова <...> — одно из самых загадочных произведений XX века. <...> Каждый находит в этом романе свое — для меня самыми яркими стали эпизоды, описывающие похождения шайки Воланда в Москве 30-х годов. Автор сатирически изображает атмосферу двуличия и лицемерия, царившую в Москве. <...> Булгаков показывает рождение известных поэтов, талант которых определяется неукоснительным следованием “слову партии” и конъюнктурным требованиям» (Ярослав Ланцов, 11-й класс). «Меня заинтересовала поднятая в романе философская проблема противостояния добра и зла. Каждый из нас сталкивался с этой темой еще в детстве, в первую очередь благодаря сказкам» (Анастасия Титова, 11-й класс).

«Безумно понравилось, как искренне показана любовь Мастера и Маргариты. <...> После прочтения романа я невероятно обогатилась внутренне. Это произведение заставило меня задуматься о смысле жизни, истинном устройстве мироздания, о том, что происходило в те годы в Ершалаиме, о Любви, о Добре и Зле, о Свете и Тьме. Также я пришла к выводу, что судьба человека — это непрерывный поиск истины» (Анастасия Шевченко, 11-й класс).

«ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

1.

В октябре 1968 года, в первую нашу встречу, Е. С. Булгакова рассказывала: «Летом 1929 года я уехала лечиться в Ессентуки. Михаил Афанасьевич писал мне туда прекрасные письма (они познакомились и сблизились за полгода до этого. — М. Ч.) <...>. В одном из писем было сказано: “Я приготовил Вам подарок, достойный Вас...” Когда я вернулась, он протянул мне эту тетрадку...»

Тетрадь школьного формата была исписана почти без помарок — и оборвана на полуслове. В правом верхнем углу была дата — «Сентябрь 1929 г. ». Посредине — надпись крупными буквами: «Тайному Другу». В следующей строке — варианты названия:

«Дионисовы мастера. Алтарь Диониса. Сцены. “Трагедия машет мантией мишурной”».

(Последний вариант — измененная строка из 7-й главы «Евгения Онегина»:

Но там, где Мельпомены¹ бурной
Протяжный раздается вой,
Где машет мантией мишурной
Она пред хладною толпой...).

Первая главка начиналась так: «Бесценный друг мой! Итак, Вы настаиваете на том, чтобы я сообщил Вам в год катастрофы, каким образом я сделался драматургом?»

Рассказ Елены Сергеевны объясняет заглавные слова в рукописи: это и посвящение, и дарственная надпись, и указание на тайного и единственного читателя-адресата.

«Год катастрофы» разъясняется в письме к брату Николаю в Париж в это же самое время, 24 августа 1929 г.: «Все мои пьесы запрещены к представлению в СССР, и беллетристической ни одной строки моей не напечатают. В 1929 году совершилось мое писательское уничтожение. <...> Вокруг меня уже ползает змейкой темный слух, что я обречен во всех смыслах».

Весна 1929 года подвела черту под *театральным* трехлетием (1926—1928 гг.) — периодом внезапной и яркой славы Булгакова—драматурга. И этот период стал материалом для творчества. Его свойством было острое ощущение *периодов* своей жизни.

¹ В греческой мифологии — муза трагедии.

В первой части нашего предисловия мы писали про *олитературирование* своей биографии: как только определенный биографический период завершался — он описывался.

...Любопытно, что повествование «Тайному Другу» описывает историю не драматурга, а беллетриста—предшествующую театральному трехлетию истории писания и неудачного печатания первого романа. Он остался недопечатанным, поскольку журнал «Россия» закрылся. Вскоре стало ясно, что и повесть «Собачье сердце» напечатана не будет; так зимой 1925—1926 гг. рухнули надежды на славу беллетриста.

Но до обещанного адресату рассказа о том, как он «сделался драматургом», автор так и не дошел — рукопись оборвана буквально на полуслове, на реплике некоего литератора Вовы Боргузина: « — Читал, Мишенька, я ваш роман в журнале «Страна». Плохонький роман, Мишун, вы...».

А на полях первой страницы появилась размашистая надпись излюбленным Булгаковым синим карандашом: «План романа».

В какой же именно момент рукопись была осознана автором как набросок, план *романа* — и именно в момент этого осознания, по нашему предположению, оборвана?

Кое-какие основания для догадок есть.

В уже упоминавшемся крайне важном для понимания биографии и личности Булгакова письме 1930 года «Правительству СССР» (один из всего двух образцов его блестящей публицистики) есть фраза: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и *начало второго романа «Театр»*».

Что явствует из выделенного нами фрагмента фразы? Во-первых, что в момент писания письма автор уже рассматривает свое незаконченное повествование как начало *романа*.

Во-вторых, роману дано название — «Театр».

И в-третьих — роман не продолжен, рукопись брошена, и сам автор вправе приравнять это к ее сожжению...

2.

Творческая история романа о театре прямым образом связана со взаимоотношениями Булгакова с МХАТом — в течение десятилетия 1926—1936. И потому необходимо познакомить нашего читателя с некоторыми звеньями этих отношений, а об иных, возможно, просто напомнить.

В 1933 году Булгаков (расставшийся с театром, напоминая, в 1929 году) после неудачи с романом о Мольере, когда Горь-

кий и А. Н. Тихонов отказались печатать биографический роман, написанный по их заказу, вновь обратился к драматургии.

Он обратился к пьесе «Блаженство» (начатой еще в 1929 году — и брошенной) и в апреле 1934 года закончил ее. А затем по просьбе театра стал перерабатывать в другую пьесу — «Иван Васильевич»; с поздней осени 1935 года идут ее репетиции в Театре Вахтангова.

Кроме того, Булгаков заканчивает пьесу о Пушкине (ввиду готовящегося своеобразного «юбилея» — столетия со дня убийства поэта на дуэли).

А с зимы 1931—1932 гг. во МХАТе, где началась десять лет назад жизнь Булгакова-драматурга (и где в феврале 1932 г. по манию руки Сталина возобновлены «Дни Турбиных»), очень медленно и мучительно для автора идут репетиции «Мольера».

С осени 1934 г. за пьесу взялся вернувшийся из-за границы Станиславский. Его репетиции со специфическими режиссерскими приемами, требования по ходу дела авторских дописываний и переделок текста отразятся через несколько лет в новом романе.

«...В присутствии актеров (на пятом году!) он стал мне рассказывать, — пишет Булгаков своему другу П. С. Попову 14 марта 1935 г., — о том, что Мольер гений и как этого гения надо описывать в пьесе. Актеры хищно обрадовались и стали просить увеличивать им роли. Мною овладела ярость. Опьянило желание бросить тетрадь, сказать всем: пишите вы сами про гениев и про негениев, а меня не учите, я все равно не сумею. Я буду лучше играть за вас...»

Эти авторские чувства окрасят на будущий год страницы романа.

В это время набирает силу общий погром искусства, начатый еще 28 января редакционной (то есть без подписи) статьей в «Правде» «Сумбур вместо музыки», просто-напросто уничтожающей оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (надо помнить, что в годы сталинского тоталитаризма отрицательная статья в «Правде» носила характер приговора). А 7 февраля — того же типа статья «Балетная фальшь» о балете Шостаковича «Светлый ручей». Шостакович выведен за пределы любой советской сцены, любого публичного исполнения своих сочинений.

Но Булгаков и его жена — люди, живущие внутри этой ситуации, а не взирающие на нее, как мы, ретроспективно, — не могут (или не хотят?) уловить в этих событиях раскаты близящейся грозы, готовящейся обрушиться и на их головы. Тем более, что 16 февраля 1936 года состоялась премьера «Мольера». «Успех громадный, занавес давали опять (т. е., как и на гене-

ральной репетиции. — М. Ч.) не то 21, не то 23 раза. Очень вызвали автора» (запись в дневнике Е. С. Булгаковой).

Но появляются одна за другой отрицательные рецензии о спектакле. И наконец 9 марта 1936 года в «Правде» — редакционная статья «Внешний блеск и фальшивое содержание». О спектакле «Мольер» в МХАТе. «Как только прочитали ее, — записывала в тот же день Елена Сергеевна в дневник, — Миша сказал — “Мольеру” и “Ивану Васильевичу” конец. — Днем пошли в театр. “Мольера” сняли».

Это решение было принято дирекцией театра сразу вслед за выходом номера «Правды». «Такая торопливость многим (многим ли? В этом можно сомневаться. Советские люди уже привыкли к рабской покорности власти. — М. Ч.) показалась непонятной, — вспоминал В. Я. Виленкин. — Булгаков никогда не мог простить МХАТу, что он не встал на его защиту»¹. А вот эти слова как раз следует взять на заметку — естественное чувство оскорбленности предательством театра стало одним из импульсов замысла нового романа.

В газетах появились статьи с поношениями драматурга, подписанные актерами МХАТа, среди прочих — статья М. Яншина («...На основе ошибочного, искажающего историческую действительность текста поставлен махрово-натуралистический спектакль...»). Елена Сергеевна рассказывала, что эта статья произвела на Булгакова особенно удручающее впечатление: он питал слабость к Лариоусику «Дней Турбиных».

...Много лет спустя на вечере памяти Булгакова я слушала рассказ М. Яншина о том, как в день выхода злосчастной статьи он позвонил Булгакову, стал объяснять, что редактор правил его текст, а ему не показал, что у него, Яншина, там было написано иначе... Булгаков выслушал его — и молча положил трубку. Больше они не встречались и не разговаривали. ...Когда Яншин об этом сказал, голос его задрожал, он заплакал и ушел с трибуны.

17 марта 1936 года Елена Сергеевна записывает в дневник: в «Советском искусстве» «чудовищная по тону заметка о “Пушкине”». Вскоре репетиции прекратились. Пьеса впервые вышла на сцену только после смерти автора.

22 марта в газете МХАТа «Горьковец» появляется передовая: «...Печальный опыт “Мольера” Булгакова, который явно выпадает из-за фальшивой² пьесы из всей творческой линии театра, является поучительным примером.

¹ Виленкин В. Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 387.

² Авторы статьи подобострастно вторили заголовку «Правды» — «Внешний блеск и *фальшивое* содержание». — М. Ч.

Около 4 лет театр работал над пьесой ненужной, неверной, в которой автор пытался протащить¹ кое-какие реакционные идейки <...> Руководство театра признало, что оно допустило в свое время ошибку, разрешив работу над посредственной по существу и недоброкачественной пьесой. <...> Руководство театра признало критику советской печати, особенно газеты “Правда”, пьесы “Мольер”, правильной и сняло эту пьесу с репертуара». «Руководство театра» — то есть в первую голову назначенный в конце января 1936 г. директором МХАТа М. П. Аркадьев² («Горьковец» отметил это событие раболопной статьей).

Через полтора месяца, 13 мая, шла генеральная репетиция «Ивана Васильевича». Елена Сергеевна записала в дневнике: «Немедленно после генеральной пьеса была запрещена».

Без сомнений можно сказать, что для писателя наступил новый «год катастрофы».

Однако в июле главой «Последний полет» он завершил третью (черновую) редакцию романа «Мастер и Маргарита». И после этого взялся за две работы — перевод «Виндзорских проказниц» Шекспира и либретто оперы «Минин и Пожарский» для Большого театра.

В. Я. Виленкин рассказывал мне, что задача перевода Шекспира, по его мнению (не могу исключить, что это в большей степени было задачей театра, чем автора), состояла в том,

¹ Булгаков не забыл этого советизма. В романе «Мастер и Маргарита» Мастер рассказывает Ивану Бездомному о статье критика Аримана, который предупреждал всех, что автор романа о Пилате «сделал попытку *протащить* в печать апологию Иисуса Христа», а другой критик предлагал «крепко ударить по пилатчине и тому богомазу, который вздумал *протащить* (опять это проклятое слово!) ее в печать» (курсив наш).

² Спустя почти полтора года, 13 июля 1937 года, Е. С. Булгакова узнает в МХАТе от своей сестры, что Аркадьев арестован, и с нескрываемым торжеством записывает в дневнике: «Вот тебе и конец карьеры. Невольно я вспомнила подхалимскую статью в “Горьковце” и надпись на газете в тот день “Исторический день в жизни МХАТ”. Вот и исторический!». Через два с лишним месяца, 20 сентября 1937 года, Аркадьев, обвиненный в шпионаже в пользу польской разведки и, несмотря на несомненные попытки, не признавший себя виновным, был расстрелян. Сменивший его на посту директора театра Я. О. Боярский проработал чуть больше года — 5 июля 1939 года он был арестован, приговорен к высшей мере наказания и 2 февраля 1940 года также расстрелян; оба реабилитированы посмертно.

чтобы написать, в сущности, новую пьесу — объединив мотивы «Виндзорских проказниц» и «Генриха IV» и расширив роль Фальстафа, предназначавшуюся М. М. Тарханову.

Либретто было готово в 20-х числах июля. «М. А. написал его ровно в месяц, в дикую жару. Асафьеву (композитору — будущему автору оперы. — М. Ч.) либретто чрезвычайно понравилось» (дневник Е. С. Булгаковой). 27 июля 1936 г. Булгаков с женой отправился отдыхать в Синоп, где надеялся заняться неутомительной работой — переводом Шекспира.

17 августа Булгаков пишет своему доброму знакомому (заместителю директора Большого театра, а с 1937 года — и. о. директора) Я. Л. Леонтьеву: «Первое время я ничего не читал, старался ни о чем не думать, все забыть, а теперь взялся за перевод “Виндзорских” для МХАТа. Кстати о МХАТе. Оттуда поразительные вести. Кумовья и благодетели показывают там такой класс, что можно рот разинуть. Но об этом как-нибудь при свидании». Здесь важен не конкретный предмет разговора (нам неизвестный), а ничуть не угасшая и вполне мотивированная враждебность писателя к предавшему его (пусть и в тяжелых общественных условиях) театру.

Вскоре в Синоп приехал режиссер МХАТа Н. М. Горчаков (ему предстояло ставить пьесу Шекспира) и стал давать Булгакову советы по переводу, причем, как записала впоследствии в дневнике Е. С., «Горчаков сказал, что М. А. будет делать перевод впустую, если он, Горчаков, не будет давать установки, как перевести». В 1950-е годы, редактируя дневник, Е. С. вписала карандашом по памяти реплики Горчакова: «Хохмочки надо туда насовать... Вы слишком целомудренны... Хи-хи...».

Время для поучений (как и их форма) было выбрано неудачно. Советы, касавшиеся его личной творческой работы, привели Булгакова в такое состояние, что он работу бросил. И в конце августа письменно уведомил Горчакова, что от перевода отказывается: поучения Горчакова оказались последней каплей в его многомесячном уже раздражении МХАТом.

От драматурга, у которого в приближившемся сезоне не будет на сцене ни одной пьесы, такого решительного шага (потери почти единственного заработка) никто не ожидал.

14 сентября, уже в Москве, состоялся, как описала в дневнике Елена Сергеевна, «тягостный, ни к чему не ведущий» разговор с директором МХАТа. А поздно вечером к Булгакову пришел С. А. Самосуд (с этого года — художественный руководитель Большого театра) — уговаривать его написать либретто для оперы о Перекопе (одном из узловых пунктов Гражданской войны).

Ночью Елена Сергеевна записала в дневнике: «Самосуд меня совсем покори́л своим остроумием, блеском. <...> М. А. говорил, что не знает, что делать, не придется ли бросать МХАТ.

Самосуд сказал — «мы Вас возьмем на любую должность» (много лет спустя редактируя дневник, Е. С. приписала по памяти: «хотите тенором?» — М. Ч.).

Я очень задумалась над всем этим», — заключает Е. С. Булгакова.

Доброжелательность новой театральной администрации подкупала — в дни, когда продолжать сотрудничать с МХАТом стало непереносимо. 15 сентября Булгаков написал письмо директору театра и официальное заявление в дирекцию об уходе из театра.

«Дорогой Михаил Павлович, — писал он Аркадьеву (которому оставался всего год жизни, но предвидеть это было никому не дано), — обдумав окончательно вопрос, по которому мы с Вами беседовали, я пришел к твердому заключению, что, при том тягостном состоянии, которое вызвано разгромом моих пьес, я не в силах больше работать в МХАТ, мне просто в нем тяжело бывать.

Вчера я проверил и свои размышления по поводу «Виндзорских» и вижу, что пересилить себя не могу. Я перевод этот делать не буду. Поэтому прошу Вас сделать распоряжение о расторжении со мной договора, а также принять прилагаемое при этом мое заявление об освобождении меня от службы в МХАТ».

Со службой, дарованной ему шесть лет назад, в 1930 году, лично Сталиным, было покончено.

Елена Сергеевна записала в тот же день: «У меня сразу наступило облегчение душевное.

А М. А. говорит, что письмо это он написал с каким-то даже сладострастием».

2 октября он пишет В. Вересаеву: «Из Художественного театра я ушел. Мне тяжело работать там, где погубили «Мольера». <...>

Тесно мне стало в проезде Художественного театра, довольны фокусничали со мной.

Теперь я буду заниматься сочинением оперных либретто. Что ж, либретто так либретто!»

5 октября Булгаков пишет П. С. Попову: «У меня была страшная кутерьма, мучения, размышления, которые кончились тем, что я подал в отставку в Художественном театре и разорвал договор на перевод «Виндзорских».

Довольно! Все должно иметь свой предел.

<...> Прикажи вынуть из твоего погребца бутылку Клико, выпей за здоровье “Дней Турбиных”, сегодня пьеса справляет свой десятилетний юбилей. Снимаю перед старухой свою засаленную ермолку, жена меня поздравляет, в чем и весь юбилей». Театр его не поздравил. В тот же день Е. С. Булгакова, упоминая в дневнике про юбилей пьесы, записывает, что «М. А. настроен тяжело» и что оба они в тисках «ужасного вопроса о том, что ему нельзя работать», то есть — писать для сцены или для печати.

10 октября 1936 года Булгаков поступил на службу в Большой театр — либреттистом.

В жизни его наступил новый период. Он оказался последним.

3.

Именно после разрыва с МХАТ поздней осенью 1936 года Булгаков возвращается к давнему неосуществленному замыслу, где театр, с которым было связано столько творческой радости и столько ничем не заслуженной боли, должен был стать главным героем, — к рассказу о том, как он «сделался драматургом». Вторая катастрофа, разразившаяся над его пьесами, начало совсем иной жизни в стенах *оперного* театра — все толкает его к тому, чтобы описать так болезненно завершившийся период.

На первом листе рукописи — имя автора и название, восходящее к указанному в Письме Правительству 1930 года: «Театральный роман».

И над этим названием вписано позже (что очевидно по более мелким буквам — они втискивались между написанным ранее заглавием и именем автора) новое — «Записки покойника». Его предпочтительность специально отмечена — прежнее подчеркнуто одной, тонкой чертой, а новое — двумя, и жирными. Но слова «Театральный роман» не зачеркнуты — это заставляет думать, что автор предполагал сделать их подзаголовком. И на титульном листе посмертных перепечаток, сделанных Е. С. Булгаковой: «Записки покойника (театральный роман)».

Именно рядом с главным названием справа поставлена дата — «26. XI. 36 г.». Датирован скорее всего не момент начала работы (как писала я в первом сообщении о рукописи в 1976 году в Обзоре архива, и за мной повторяли возможную ошибку и другие исследователи; но в 1988 году в «Жизнеописании...» уже внесено было уточнение — см. с. 591), а день установления нового названия. Хотя вполне возможно, что разница между этими датами — в немногих днях.

Роман не был закончен и не печатался при жизни автора; в отличие от других сочинений автора, он вряд ли и предназначался для печати: слишком желчный тон окрашивает многих персонажей, за которыми близкими к театру слушателями легко угадывались прототипы...

Рукопись романа представляла собой три толстых тетради и тетрадь с дополнениями. Когда я стала рассматривать их внимательно во время обработки архива, то решила, что это — беловик: в рукописи почти не было поправок! И пошла к Елене Сергеевне спрашивать — где же черновые рукописи? Она не без гордости ответила, что черновики и не было — роман писался только в этих тетрадях, то есть — сразу набело.

— Он приходил из Большого театра, садился за секретер и, пока я накрывала на стол, писал одну-две странички. А после обеда читал мне...

В тетрадь с дополнениями вошли «Предисловие для слушателей» (не включенное Е. С. Булгаковой впоследствии в публикуемый ею текст) и «Предисловие для читателей» — уже во второй (вошедшей впоследствии в печатный текст) его редакции. А первая тетрадь начиналась этим «Предисловием» в ранней редакции (его можно видеть на фотографии первой страницы, воспроизведенной впервые в 1976 году в «Записках Отдела рукописей» в тексте упомянутой моей обзорной статьи «Архив М. А. Булгакова»): «Долгом своим считаю предупредить читателя о том, что этот *роман* сочинен не мною, а достался мне при странных обстоятельствах. Накануне самоубийства Сергея Леоновича <Максудова> Бахтина я получил толстую бандероль и письмо. В бандероли был этот *роман*, а письмо оказалось удивительного содержания — С. Л. заявлял, что, <перехо> уходя из жизни, дарит мне этот *роман* с тем, чтобы я подписал его и выпустил в свет» (курсив наш).

Каждый читатель настоящего тома может лично убедиться в главном отличии этого первого предисловия от второго, помещенного в тетрадке «Дополнений» и открывающего печатный текст романа: в этом тексте речь идет не о *романе*, а о *записках*. То есть — к моменту работы над дополнениями сочинение уже названо «*Записками покойника*».

...Каким бы необычным, ни на что не похожим ни казалось такое авторское предуведомление, историки литературы знают, что почти у любого интересного литературного хода есть предшественники.

«Человек, написавший эту повесть, в настоящее время, по-видимому, мертв. Странное произведение это в рукописном виде было найдено татариним в кармане брюк покойного и

любезно возвращено вдове. Будучи близким другом Сергея Вакховича, считаю себя вправе обнародовать эту повесть...». Это начало («Вместо предисловия») повести «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. Трагикомическое сочинение». Булгаков, конечно, знал эту повесть, изданную в 1928 году: он был дружен с ее автором С. С. Заяицким (скончавшимся в 1930 году); в начале 1924 года Булгаков читал в его доме «Белую гвардию» своим новым знакомым — жителям переулков Пречистенки, Остоженки и Арбата... В обоих сочинениях немало сходных повествовательных ходов¹.

В тетради дополнений помимо «Предисловия для читателей» есть и «Предисловие для слушателей», написанное, видимо, уже в 1937 году, перед первыми авторскими чтениями (в текст в трех тетрадах оно не вошло).

«По городу Москве распространился слух, как будто бы мною сочинен сатирический роман, в котором изображается один очень известный московский театр.

Долгом считаю сообщить слушателям, что слух этот ни на чем не основан.

В том, что я сегодня буду иметь удовольствие читать, вопервых, нет ничего сатирического.

Во-вторых, это не роман.

И, наконец, и сочинено это не мною.

Слух же, по-видимому, родился при следующих обстоятельствах. Как-то, находясь в дурном расположении духа и желая развлечь себя, я прочел отрывки из этих тетрадей одному из своих знакомых актеров.

Выслушав предложенное, гость мой сказал:

— Угу. Ну, понятно, какой театр здесь изображен.

И при этом засмеялся тем смехом, который принято называть сатанинским. <...>

Во втором случае было так. Среди моих слушателей был десятилетний мальчик. Придя как-то в выходной день в гости к своей тетушке², служащей в одном из видных московских театров, мальчик сказал ей, улыбаясь чарующей детской улыбкой и картавя:

— Слыхали, слыхали, как тебя в романе изобразили!

Что возьмешь с малолетнего?

¹ Подробнее об этом см.: Чудакова М. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. М., 1979. С. 274–278.

² За этим описанием прозрачно виднелись десятилетний сын Елены Сергеевны Сергей Шиловский и ее сестра, секретарь Немировича-Данченко О. С. Бокшанская.

Крепко надеюсь на то, что высококвалифицированные слушатели мои сегодняшние с первых же страниц разберутся в произведении и сразу поймут, что в нем и тени намека на какой-нибудь определенный московский театр нет и быть не может <...>».

4.

7 февраля 1937 года, после месячного перерыва в дневниковых записях, Е. С. Булгакова вспоминала происходившее в течение января. «Но самое важное — это роман. М. А. пишет роман из театральной жизни. Написано уже довольно много. Он его читал Ермолинскому — все, что написано. Сергей необыкновенно высоко его оценил и очень тонко понял, что М. А. хотел вложить в эту вещь».

12 февраля Булгаков читает отрывок из романа с описанием конторы Фили Ф. Ф. Михальскому (очевидному прототипу Фили), и тот очень польщен услышанным.

23 февраля автор читает главы из романа нескольким актерам МХАТа и литераторам под «оглушительный смех» (запись Е. С. Булгаковой) слушателей, с ходу распознававших прототипов всех персонажей романа: Ипполит Павлович — Качалов, Аргунин — Хмелев, Елагин — Станицын, Патрикеев — Яншин, Романус — Израилевский, Пряхина — Коренева, Миша Панин — П. А. Марков, и, конечно, «основоположники» с замечательно изображенными их секретаршами. Только Петр Бомбардов, как не раз подчеркивала Е. С. Булгакова, прототипов не имеет, это — целиком вымышленный персонаж, и его неверно привязывают иногда к Б. Ливанову (блестяще нарисовавшему и персонажей, и их прототипов).

В конце марта Булгаков читает «куски романа» (по записи в дневнике Е. С.) своим друзьям Н. Н. Лямину и Н. А. Ушаковой.

3 июня 1937 г. вечером — художники В. В. Дмитриев и П. Вильямс с женой, Бокшанская и Калужский, Ф. Михальский. «Миша читал сцену репетиции из “Записок покойника”. Очень понравилось» (дневник Е. С. Булгаковой).

В первой части романа главенствовал режиссер Иван Васильевич, в которой все узнавали Станиславского с его неповторимой манерой вести репетиции, следуя его собственной системе (знаменитой «системе Станиславского»). Там отразилась и известная всей театральной Москве непримиримая вражда двух талантливых режиссеров. 26 апреля 1936 г. Бокшанская (сестра Е. С. Булгаковой, секретарь Немировича-Данченко) и ее муж Е. Калужский в гостях у Булгаковых: «Рассказывают, что Станиславский взбешен успехом “Анны Карениной”, злобствует

на Немировича. Сказал, что Театр надо *закрыть на два года*, чтобы актеров выучить системе» (дневниковая запись Е. С., курсив наш). Отношение к «системе», или теории (из-за которой «Мольера» репетировали *несколько лет*), самого Булгакова отчетливо зафиксировано в его романе: бесталанному актеру «никакая те... теория ничего не поможет! А вот там маленький, курносый, чиновничка играет, голос сильный, но теория ему не нужна, и этот, играющий убийцу в черных перчатках... не нужна ему теория!

— Аргунин... — глухо донеслось до меня из-за завесы дыма.

— Не бывает никаких теорий! — окончательно впадая в самонадеянность, вскрикивал я...»

За описанием персонажей проступали для всего избранного круга слушателей очевидные силуэты талантливейших актеров МХАТа В. Топоркова (в одном из писем Булгакова Попову после возобновления «Дней Турбиных» в 1932 году: «Топорков играет Мышлаевского первоклассно») и Н. Хмелева, и впрямь вряд ли нуждавшихся в какой-либо «системе».

В. Немирович-Данченко как прототип Аристарха Платоновича в «Части первой» присутствует только в письмах, посылаемых им в Театр из разных частей мира: «Я приеду, и пьеса станет всем ясна». Но Булгаков пристально обдумывал «Часть вторую», главным героем которой должен был стать возвратившийся в Москву Аристарх Платонович. Тем более что связь с МХАТом не удавалось разорвать полностью — свояченица то и дело передавала от Немировича-Данченко разнообразные предложения — например, дать театру лежавшую мертвым грузом булгаковскую инсценировку «Войны и мира» — они надеялись сделать на ее основе юбилейный спектакль¹. Бокшанская вопрошала сестру: «...Так вот официально от имени Владимира Ивановича спрашиваю, согласен ли Мака работать?

Я сказала, что Миша болен, потом позвонит.

Когда мы с ним потом шли из Большого театра, куда он заходил, домой, он мне, с малейшими деталями, рассказал, как бы это было, если бы он согласился делать эту работу: как заключался бы договор, как разговаривал бы Немирович по прочтении инсценировки, что было бы на репетиции, как вели бы себя актеры и так далее».

Это его рассказ, разыгранный «с малейшими деталями», — хороший комментарий к словам Елены Сергеевны в наших последних разговорах. Она уверяла, что вторая часть «Записок

¹ МХАТ был создан «основоположниками», как называли Станиславского и Немировича-Данченко, в 1898, и в 1938 году театр готовился отметить юбилей.

покойника» была *полностью готова* в творческом сознании Булгакова. Он пересказывал ей главу за главой — и в центре был гораздо более непривлекательный персонаж, чем Иван Васильевич.

— Немировича Бог спас, что Миша не успел 2-ю часть написать!..

5.

Запись в дневнике Чуковского 25 сентября 1968 г.: «В гости приехала Елена Сергеевна Булгакова. Очень моложава. Помнит о Булгакове много интереснейших вещей. Мы сошлись с ней в оценке Влад. Ив. Немировича-Данченко и вообще всего Художественного театра. Рассказывала, как ненавидел этот театр Булгаков. Даже когда он был смертельно болен и будил ее — заводил с ней разговор о ненавистном театре, и он забывал свои боли, высмеивая Немировича-Данченко. Он готовился высмеять его во второй части романа».

Для современного читателя стоит пояснить, что два так называемых академических театра — Большой и Московский художественный — находились под особым покровительством советской власти. Среди прочего, актеры и режиссеры МХАТа регулярно ездили за границу (куда Булгакова не выпустили ни разу) — на гастроли, в отпуск и на лечение, получая для этого от государства валюту. За эти блага руководство театра расплачивалось конформизмом, проявления которого не раз болезненно сказывались на судьбе Булгакова и выводили его из душевного равновесия. Один из многих примеров. 7 мая 1937 года Е. С. записывает: «Сегодня в “Правде” статья П. Маркова (зав. литчастью театра. — М. Ч.) о МХАТ. Ни одним словом не упоминает о “Турбинных” (напомним, что спектакль, возобновленный в феврале 1932 г., шел вполне успешно. — М. Ч.) и при перечислении советских драматургов, играющих в МХАТ, — фамилия Булгакова отсутствует! Есть Олеша, Катаев, Леонов — авторы давно снятых пьес, есть Вс. Иванов — его “Блокада” провалилась, а “Бронепоезд” идет два раза в год!».

Приведу свидетельство замечательного театроведа, знатока истории МХАТа. «Булгаков вскоре после ухода из МХАТ увидел, что его имя из истории театра практически исчезло. В многочисленных статьях, буклетах, посвященных Художественному театру <...> о Булгакове уже не говорилось ни единого слова». Предполагавшиеся для гастролей в Париже в августе 1937 года «Дни Турбинных» были заменены пьесой Тренева «Любовь Яровая». «Булгаковский спектакль не был также включен в юбилей-

ную афишу осенью 1938 года, несмотря на то, что он к тому времени прошел уже восемьсот раз и прочно удерживал лидерство в советском репертуаре»¹. Любой читатель, пожалуй, согласится, что при таком отношении к едва ли не самому блестящему драматургу трудно было ждать от него хладнокровной и объективной оценки Театра в своем сатирическом по замыслу романе.

Дополним наши слова об особом покровительстве власти: «И сам театр, и его актеров непрерывно награждают <...>. На гастролях внутри страны театр принимают с невиданной роскошью, отводят ему лучшие гостиницы, загородные правительственные резиденции. В 1937 Сталин посылает Художественный театр на гастроли в Париж...»². А. Смелянский цитирует одно из писем Немировича-Данченко, в котором он перечисляет поистине царские милости, которыми осыпают участников этих гастролей (прошу всех читателей оценить по достоинству, что то, о чем они прочитают далее в письме, происходит на глазах драматурга, которому путь в Европу наглухо закрыт): «Маленькие актеры во всех пьесах были заменены свободными первыми <...>. Это чтобы дать возможность ехать в Париж и не занятым в этих спектаклях. Сталин вообще делал этот подарок Театру. Например, Леонидов нигде не был занят, тем не менее поехал и он. И с женами и Леонидов, и Сахновский, и другие. Всего около 160 человек. Громаднейшее большинство было в первый раз за границей. Представляете, какое впечатление произвел на них Париж». Подарок был таким щедрым, что даже женам выписывали суточные, поэтому «все решительно могли закупить себе и родным всякой всячины, а женщины запастись нарядами. Причем на обратном пути навстречу группе выехал Боярский <...> и все вещи были пропущены без таможи».

<...> За подарки надо было платить. Они и платили. Не было, кажется, ни одной политической акции или процесса, ни одного административного решения, касающегося того или иного художника или спектакля, которое не было бы обеспечено «единодушной» поддержкой мхатовцев. Митинги по поводу казни военачальников, главарей правотроцкистского блока <...>»³.

Все это происходит на фантасмагорическом фоне 1936—1937 гг. — череды арестов и казней явно ни в чем не повинных

¹ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1989. С. 327—329.

² Там же. С. 335.

³ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1989. С. 335.

людей искусства. «В семейной булгаковской хронике отмечены аресты Б. Пильняка, М. Кольцова, И. Бабеля, Н. Венкстерн (с этой писательницей у Булгакова был роман. — М. Ч.), А. Пятровского, В. Киршона, Вс. Мейерхольда, Б. Ясенского, Ивана Катаева...»¹.

В июне 1937 г. уничтожены (или покончили самоубийством перед неизбежным арестом и мучительной гибелью, как Я. Гамарник) *все* военачальники, сидевшие за столом в доме Шиловских... Гротеск и забубенное веселье многих страниц «Записок покойника» может казаться способом уйти от кошмара реальности, сохранив связь с ней в самом названии.

6.

«Есть гоголевские страницы», — напишет К. Чуковский, впервые с восторгом читая булгаковский роман.

Действительно — в это сочинение шире всего вошли повествовательные и сюжетные приемы Гоголя, с которым Булгаков буквально не расставался в течение всей первой половины 30-х годов. Это — особая и очень интересная тема, на которой мы остановимся по необходимости только пунктирно. Чаще всего сцены, рисуемые в романе, прямым путем ведут к «Мертвым душам»: Гаврила Степанович в денежном торге с Максудовым почти открыто спроецирован на Чичикова в торге с Собакевичем; галерея портретов в театре идет от галереи картин в гостиной Собакевича, и т. д.

«Ноздревщина» является поочередно в разных героях — от «пожилого литератора» («— И вот тебе мой сказ, — кричал пожилой, — ежели ты меня сейчас не расцелуешь, встану, уйду, покину дружескую компанию, ибо ты меня обидел!») до появления Измаила Александровича на дружеской вечеринке: «Зубы его сверкнули, и он крикнул, окинув взором пиршественный стол:

— Га! Черти!» Да и появляется он в сопровождении Бакланова (который «был сконфужен, тих, вежлив»): «— Я его с собой притащил! <...> Нечего ему дома сидеть». Каждый может открыть «Мертвые души» (никогда не лишне!) и увидеть, насколько все это откровенно «списано» с появления Ноздрева в сопровождении того, кого он аттестует «мой зять Мижуев».

Эти прямые проекции весьма непросты. Максудов увидел на литературской вечеринке «новый мир», и этот мир оказался ему «противен». «Я в него не пойду! Он — чужой мир. Отвратительный мир!» И когда он бросился покупать «произведения со-

¹ Там же. С. 317.

временников», желая «узнать, о чем они пишут, как они пишут», то ничего из их книжек не извлек — «путей, так сказать, не обнаружил, огней впереди не увидал...». Так какой же мир для него *свой*? В этом романе Булгаков демонстрирует свой ответ наиболее очевидным образом — мир русской классики, в первую очередь — мир Гоголя, *его слово*. Вот почему так широко включается в роман гоголевский материал. Ведь роман — о поисках литературных «путей» и «огней». Гоголь становится единственным союзником рассказчика-литератора в его столкновении с новым «отвратительным миром». Осваивая этот «чужой мир» гоголевским словом, утверждая таким образом непрерывность — вопреки всему — традиции русской литературы, Максудов (вместе с автором романа) находит в себе силы противостоять ему.

«Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, чего невозможно подвести ни под какие теории <...>. И основы суждения о нем должны быть новыми. Наша земля не оскудевает талантами, — может быть, явится писатель, который истолкует нам Гоголя...» — писал Некрасов¹.

Несомненно, Булгаков стал таким именно писателем — и сознавал это. Он, конечно, читал все писанное русскими писателями о Гоголе, и слово Некрасова откликается в самоидентификации центрального героя «Записок покойника»: «— Я новый, — кричал я, — я новый!».

Своим собственным творчеством Булгаков взялся *истолковать Гоголя* и показать возможность его участия в современной словесности (и явно раздражался на того, кто не в меньшей степени считал и объявлял себя его истолкователем, — Андрея Белого; но это — еще одна особая тема).

7.

Все слушатели, как один, сказали, что роман мой напечатан быть не может по той причине, что его не пропустит цензура. <...> — Ваш роман Главлит не пропустит, и никто его не напечатает.

«Записки покойника».

...Когда в начале 60-х годов редколлегия журнала «Новый мир» узнала о существовании рукописи такого замечательного сочинения и захотела его напечатать, сразу стал вопрос о загла-

¹ Некрасов Н. Собр. соч. Т. 11, часть II. С. 194.

вии. По мотивам, совершенно непонятным сегодняшнему читателю и безусловно понятным (хотя и не поддающимся внятному объяснению) читателю советскому, название «Записки покойника» было безусловно «непроходным». То есть — оно не могло пройти через цензуру.

Мало что так выразительно очерчивает советские условия печати, как этот непреложный и поразительный факт. Сомневалась, что ли, советская власть (или не хотела верить?) в существовании смерти? Любые попытки объяснения будут выглядеть, мягко говоря, глупыми. И мы их оставляем в стороне.

Итак, необходимо было поменять название. Собирались придумать свое. Но тут Елена Сергеевна сообщила, что имеется ранний вариант заглавия, к тому же оставленный автором в функции возможного подзаголовка. И рукопись пошла в набор под заглавием «Театральный роман», под которым и осталась в истории литературной и общественной жизни 60-х годов.

Роман был сдан в набор в составе № 8 «Нового мира» 14 июня 1963 г., 25 августа подписан к печати, а затем снят цензурой: как поясняют комментаторы дневников Твардовского — «как подрывающий авторитет мастеров МХАТа и учения Станиславского»¹.

Два года спустя, в июне 1965 г., Твардовский делает новую попытку напечатать булгаковский роман. Он и К. Симонов (председатель Комиссии по литературному наследию М. А. Булгакова) посылают письмо в Отдел культуры ЦК КПСС. Оценку Главлитом (запретившим печатание романа) «Театрального романа» как «злой клеветы на коллектив МХАТ» авторы письма называют «неквалифицированной и безосновательной» и просят отменить решение Главлита². Сегодняшним читателям надо иметь в виду, что принято было считать, что в Советском Союзе цензуры нет; слово «цензура» запрещено было употреблять в печати даже в применении к Российской империи. Письмо двух известных писателей — конечно, членов КПСС, — выводило на свет цензорские функции Главлита, чего делать не полагалось.

¹ Твардовский А. Новомировский дневник. Т. 1. 1961—1962. М., 2009. С. 576.

² Там же. С. 616. Главлит — Главное управление по делам литературы и издательств, созданное декретом Совнаркома от 6 июня 1922 года и до конца советской власти исполнявшее функции цензуры.

Еще через месяц — «дружеские» мольбы Альберта Беляева (зам. зав. Отдела культуры ЦК. — М. Ч.) забрать письмо о булгаковском «Театральном романе» — мольбы «по поручению».

Я: «Я знаю, зачем я подписывал и отправлял (вместе с К. Симоновым) письмо в ЦК, но я не знаю и мне не объясняют, почему, зачем я должен взять его обратно и выставить себя мальчишкой, не соображающим, что он делает». После этого 16 июля 1965 г. на личной встрече с П. Н. Демичевым (секретарем ЦК: в советские времена — очень могущественный пост) Твардовский получает долгожданное разрешение: « — Печатайте, раз вы считаете, что нужно. <...>

(Хорош бы я был, — комментирует Твардовский свою запись далее в дневнике, — если бы, понуждаемый через посредство “аппарата”, взял обратно письмо в ЦК)»¹.

А 27 июля 1965 г. в дневнике — новое возвращение к судьбе булгаковского романа:

«В который раз! Опять цензура задержала “Театральный роман”, наши ей: так и так, мол, Твардовский был у тов. Демичева, он сказал, что “на усмотрение редакции”. — “А где это написано?” — И так далее. <...> Легко представить, что передача “на усмотрение” той самой вещи, которую задержал Отдел (Отдел культуры ЦК КПСС, ведавший всей культурой Советского Союза... — М. Ч.) и письмо по которой настоятельно предлагал забрать обратно, задевает кровные интересы Отдела, и надо полагать, что приняты меры к ограждению этого престижа. Мерзость, но сегодня еду в 9 ч., чтобы застать по телефону Демичева (Твардовский должен был ехать со своей дачи в Пахре, где он жил летом, в Москву, чтобы звонить из редакции по *вертушке* — прямому телефону в кремлевские кабинеты. — М. Ч.). Каков будет этот разговор. Намерен в случае “знаете ли” и т. п. проситься снова на прием. <...>

28. VII. 65. Опять не переоценить бы только успех в битве русских с кабардинцами²: позвонил Демичеву и получил недвусмысленное подтверждение его прежних слов, что решать вопрос о пригодности рукописей дело редакции, а не “отдела” и не

¹ Там же. С. 363—364

² Название одного из самых популярных среди мещанских и купеческих слоев в России XIX века романов (Н. Зряхов, «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего мужа», 1840) вошло в состав «крылатых выражений» русской речи.

цензуры. — «Они не в свое дело вмешиваются»¹. Далее сотрудники Отдела культуры, меняя тон («вчера был неприступно холоден»), говорят, «что мы того же мнения, но вот Главлит... <...> Короче: звонит сама цензорша: мы подписываем² “Театральный роман”. Торжество в редакции»³.

Приведем запись в дневнике К.И. Чуковского 15 сентября 1965 г.: «Главное событие: “Театральная повесть” Булгакова — чудо. В 8-й книге “Нового мира”. Ослепительный талант. Есть гоголевские страницы».

Закончим дневниковой записью Твардовского на следующий день, 16 сентября 1965 г.: «На днях заходила (в редакцию «Нового мира». — М. Ч.) вдова Булгакова Елена Сергеевна пожать мне руку»⁴.

Мариэтта Чудакова

¹ Предостерегаю современного читателя от истолкования того, что мы называли «аппаратными играми», в пользу Демичева: в бытность его министром культуры СССР (1974—1986, за вычетом одного года) я наблюдала и даже ухитрилась испытать на себе его мерзкое поведение.

² Т. е. ставим цензорский штамп с записью «Разрешается в свет» — без него ни одна советская типография ни строки не печатала.

³ *Твардовский А.* Указ. соч. С. 368—370.

⁴ Там же. С. 389.

МАСТЕР И МАРГАРИТА

...так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы, что вечно
хочет зла и вечно совершает благо.

Гете. «Фауст»

Часть I

Глава 1

НИКОГДА НЕ РАЗГОВАРИВАЙТЕ С НЕИЗВЕСТНЫМИ

В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан. Первый из них — приблизительно сорокалетний, одетый в серенькую летнюю пару, — был маленького роста, темноволос, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Второй — плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке — был в ковбойке, жеваных белых брюках и черных тапочках.

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

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

Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека. В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом

тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, — никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея.

— Дайте нарзану, — попросил Берлиоз.

— Нарзану нету, — ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.

— Пиво есть? — сиплым голосом осведомился Бездомный.

— Пиво привезут к вечеру, — ответила женщина.

— А что есть? — спросил Берлиоз.

— Абрикосовая, только теплая, — сказала женщина.

— Ну, давайте, давайте, давайте!..

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

Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки.

Берлиоз тоскливо оглянулся, не понимая, что его напугало. Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «Что это со мной? Этого никогда не было... сердце шалит... я переутомился... Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»

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

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

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

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

— Фу ты черт! — воскликнул редактор. — Ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался! Даже что-то вроде галлюцинации было... — Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали. Однако постепенно он успокоился, обмахнулся платком и, произнеся довольно бодро: «Ну-с, итак...» — повел речь, прерванную питьем абрикосовой.

Речь эта, как впоследствии узнали, шла об Иисусе Христе. Дело в том, что редактор заказал поэту для очередной книжки журнала большую антирелигиозную поэму. Эту поэму Иван Николаевич сочинил, и в очень короткий срок, но, к сожалению, ею редактора несколько не удовлетворил. Очертил Бездомный главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками, и тем не менее всю поэму приходилось, по мнению редактора, писать заново. И вот теперь редактор читал поэту нечто вроде лекции об Иисусе, с тем чтобы подчеркнуть основную ошибку поэта.

Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича — изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он писал, — но Иисус у него получился, ну, совершенно живой, некогда существовавший Иисус, только, правда, снабженный всеми отрицательными чертами Иисус.

Берлиоз же хотел доказать поэту, что главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорош ли, а в том, что Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и что все рассказы о нем — простые выдумки, самый обыкновенный миф.

Надо заметить, что редактор был человеком начитанным и очень умело указывал в своей речи на древних историков, например, на знаменитого Филона Александрийского, на блестяще образованного Иосифа Флавия,

никогда ни словом не упоминавших о существовании Иисуса. Обнаруживая солидную эрудицию, Михаил Александрович сообщил поэту, между прочим, и о том, что то место в пятнадцатой книге, в главе 44-й знаменитых Тацитовых «Анналов», где говорится о казни Иисуса, — есть не что иное, как позднейшая поддельная вставка.

Поэт, для которого все, сообщаемое редактором, являлось новостью, внимательно слушал Михаила Александровича, уставив на него свои бойкие зеленые глаза, и лишь изредка икал, шепотом ругая абрикосовую воду.

— Нет ни одной восточной религии, — говорил Берлиоз, — в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых. Вот на это-то и нужно сделать главный упор...

Высокий тенор Берлиоза разносился в пустынной аллее, и по мере того, как Михаил Александрович забирался в дебри, в которые может забираться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек, — поэт узнавал все больше и больше интересного и полезного и про египетского Озириса, благостного бога и сына Неба и Земли, и про финикийского бога Фаммуза, и про Мардука, и даже про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике.

И вот как раз в то время, когда Михаил Александрович рассказывал поэту о том, как ацтеки лепили из теста фигурку Вицлипуцли, в аллее показался первый человек.

Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было.

Приходится признать, что ни одна из этих сводок никому не годится.

Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый — почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец.

Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей.

«Немец...» — подумал Берлиоз.

«Англичанин... — подумал Бездомный. — Ишь, и не жарко ему в перчатках».

А иностранец окинул взглядом высокие дома, квадратом окаймлявшие пруд, причем заметно стало, что видит это место он впервые и что оно его заинтересовало.

Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце, затем перевел его вниз, где стекла начали предвечерне темнеть, чему-то снисходительно усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки.

— Ты, Иван, — говорил Берлиоз, — очень хорошо и сатирически изобразил, например, рождение Иисуса, сына Божия, но соль-то в том, что еще до Иисуса родился целый ряд сынов Божиих, как, скажем, финикийский Адонис, фригийский Аттис, персидский Митра. Коротко же говоря, ни один из них не рождался и никого не было, в том числе и Иисуса, и необходимо, чтобы ты, вместо рождения или, предположим, прихода волхвов, изобразил бы нелепые слухи об этом приходе. А то выходит по твоему рассказу, что он действительно родился!..

Тут Бездомный сделал попытку прекратить замучившую его икоту, задержав дыхание, отчего икнул мучительнее и громче, и в этот же момент Берлиоз прервал свою

речь, потому что иностранец вдруг поднялся и направился к писателям.

Те поглядели на него удивленно.

— Извините меня, пожалуйста, — заговорил подошедший с иностранным акцентом, но не коверкая слов, — что я, не будучи знаком, позволяю себе... но предмет вашей ученой беседы настолько интересен, что...

Тут он вежливо снял берет, и друзьям ничего не оставалось, как приподняться и раскланяться.

«Нет, скорее француз...» — подумал Берлиоз.

«Поляк?...» — подумал Бездомный.

Необходимо добавить, что на поэта иностранец с первых же слов произвел отвратительное впечатление, а Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинтересовал, что ли.

— Разрешите мне присесть? — вежливо попросил иностранец, и приятели как-то невольно раздвинулись; иностранец ловко уселся между ними и тотчас вступил в разговор.

— Если я не ослышался, вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете? — спросил иностранец, обращая к Берлиозу свой левый зеленый глаз.

— Нет, вы не ослышались, — учтиво ответил Берлиоз, — именно это я и говорил.

— Ах, как интересно! — воскликнул иностранец.

«А какого черта ему надо?» — подумал Бездомный и нахмурился.

— А вы соглашались с вашим собеседником? — осведомился неизвестный, повернувшись вправо к Бездомному.

— На все сто! — подтвердил тот, любя выражаться вычурно и фигурально.

— Изумительно! — воскликнул непрошенный собеседник и, почему-то воровски оглянувшись и приглушив свой низкий голос, сказал: — Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога? — Он сделал испуганные глаза и прибавил: — Клянусь, я никому не скажу.

— Да, мы не верим в Бога, — чуть улыбнувшись испугу интуриста, ответил Берлиоз, — но об этом можно говорить совершенно свободно.

Иностранец откинулся на спинку скамейки и спросил, даже привизгнув от любопытства:

— Вы — атеисты?!

— Да, мы — атеисты, — улыбаясь, ответил Берлиоз, а Бездомный подумал, рассердившись: «Вот прицепился, заграничный гусь!»

— Ох, какая прелесть! — вскричал удивительный иностранец и завертел головой, глядя то на одного, то на другого литератора.

— В нашей стране атеизм никого не удивляет, — дипломатически вежливо сказал Берлиоз, — большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге.

Тут иностранец отколол такую штуку: встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом такие слова:

— Позвольте вас поблагодарить от всей души!

— За что это вы его благодарите? — заморгав, осведомился Бездомный.

— За очень важное сведение, которое мне, как путешественнику, чрезвычайно интересно, — многозначительно подняв палец, пояснил заграничный чудак.

Важное сведение, по-видимому, действительно произвело на путешественника сильное впечатление, потому что он испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту.

«Нет, он не англичанин...» — подумал Берлиоз, а Бездомный подумал: «Где это он так наловчился говорить по-русски, вот что интересно!» — и опять нахмурился.

— Но, позвольте вас спросить, — после тревожного раздумья заговорил заграничный гость, — как же быть с доказательствами бытия Божия, коих, как известно, существует ровно пять?

— Увы! — с сожалением ответил Берлиоз. — Ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, что в области разума никакого доказательства существования Бога быть не может.

— Браво! — вскричал иностранец. — Браво! Вы полностью повторили мысль беспокойного старика Иммануи-

ла по этому поводу. Но вот курьез: он начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собою, соорудил собственное шестое доказательство!

— Доказательство Канта, — тонко улыбнувшись, возразил образованный редактор, — также неубедительно. И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством.

Берлиоз говорил, а сам в это время думал: «Но, все-таки, кто же он такой? И почему он так хорошо говорит по-русски?»

— Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки! — совершенно неожиданно бухнул Иван Николаевич.

— Иван! — сконфузившись, шепнул Берлиоз.

Но предложение отправить Канта в Соловки не только не поразило иностранца, но даже привело в восторг.

— Именно, именно, — закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, — ему там самое место! Ведь говорил я ему тогда за завтраком: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут».

Берлиоз выпучил глаза. «За завтраком... Канту?.. Что это он плетет?» — подумал он.

— Но, — продолжал иноземец, не смущаясь изумлением Берлиоза и обращаясь к поэту, — отправить его в Соловки невозможно по той причине, что он уже с лишком сто лет пребывает в местах значительно более отдаленных, чем Соловки, и извлечь его оттуда никоим образом нельзя, уверяю вас!

— А жаль! — отозвался задира-поэт.

— И мне жаль, — подтвердил неизвестный, сверкая глазом, и продолжал: — Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?

— Сам человек и управляет, — поспешил сердито ответить Бездомный на этот, признаться, не очень ясный вопрос.

— Виноват, — мягко отозвался неизвестный, — для того, чтобы управлять, нужно, как-никак, иметь точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок. Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день? И в самом деле, — тут неизвестный повернулся к Берлиозу, — вообразите, что вы, например, начнете управлять, распоряжаться и другими и собою, вообще, так сказать, входить во вкус, и вдруг у вас... кхе... кхе... саркома легкого... — тут иностранец сладко усмехнулся, как будто мысль о саркоме легкого доставила ему удовольствие, — да, саркома, — жмурясь, как кот, повторил он звучное слово, — и вот ваше управление закончилось! Ничья судьба, кроме своей собственной, вас более не интересует.

Родные вам начинают лгать. Вы, чуя неладное, бросаетесь к ученым врачам, затем к шарлатанам, а бывает, и к гадалкам. Как первое и второе, так и третье — совершенно бессмысленно, вы сами понимаете. И все это кончается трагически: тот, кто еще недавно полагал, что он чем-то управляет, оказывается вдруг лежащим неподвижно в деревянном ящике, и окружающие, понимая, что толку от лежащего нет более никакого, сжигают его в печи. А бывает и еще хуже: только что человек соберется съездить в Кисловодск, — тут иностранец прищурился на Берлиоза, — пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может, так как неизвестно почему вдруг возьмет поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то совсем другой? — и здесь незнакомец рассмеялся странным смешком.

Берлиоз с великим вниманием слушал неприятный рассказ про саркому и трамвай, и какие-то тревожные мысли начали мучить его. «Он не иностранец... он не иностранец... — думал он, — он престранный субъект... но позвольте, кто же он такой?..»

— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный. — Вы какие предпочитаете?

— А у вас разные, что ли, есть? — мрачно спросил поэт, у которого папиросы кончились.

— Какие предпочитаете? — повторил неизвестный.

— Ну, «Нашу марку», — злобно ответил Бездомный.

Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному:

— «Наша марка».

И редактора и поэта не столько поразило то, что нашлась в портсигаре именно «Наша марка», сколько сам портсигар. Он был громадных размеров, червонного золота, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник.

Тут литераторы подумали разное. Берлиоз: «Нет, иностранец!», а Бездомный: «Вот черт его возьми, а!..»

Поэт и владелец портсигара закурили, а некурящий Берлиоз отказался.

«Надо будет ему возразить так, — решил Берлиоз, — да, человек смертен, никто против этого и не спорит. Но дело в том, что...»

Однако он не успел выговорить этих слов, как заговорил иностранец:

— Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус! И вообще не может сказать, что он будет делать в сегодняшний вечер.

«Какая-то нелепая постановка вопроса...» — помыслил Берлиоз и возразил:

— Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно. Само собою разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...

— Кирпич ни с того ни с сего, — внушительно перебил неизвестный, — никому и никогда на голову не свалится. В частности же, уверяю вас, вам он ни в каком случае не угрожает. Вы умрете другою смертью.

— Может быть, вы знаете, какой именно? — с совершенно естественной иронией осведомился Берлиоз, во-

влекаясь в какой-то действительно нелепый разговор. — И скажете мне?

— Охотно, — отозвался незнакомец. Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сплечь ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть — несчастье... вечер — семь...» — и громко и радостно объявил: — Вам отрежут голову!

Бездомный дико и злобно вытаращил глаза на развязного неизвестного, а Берлиоз спросил, криво усмехнувшись:

— А кто именно? Враги? Интервенты?

— Нет, — ответил собеседник, — русская женщина, комсомолка.

— Гм... — промычал раздраженный шуточкой неизвестного Берлиоз, — ну, это, извините, маловероятно.

— Прошу и меня извинить, — ответил иностранец, — но это так. Да, мне хотелось бы спросить вас, что вы будете делать сегодня вечером, если это не секрет?

— Секрета нет. Сейчас я найду к себе на Садовую, а потом в десять часов вечера в Массолите состоится заседание, и я буду на нем председательствовать.

— Нет, этого быть никак не может, — твердо возразил иностранец.

— Это почему?

— Потому, — ответил иностранец и прищуренными глазами поглядел в небо, где, предчувствуя вечернюю прохладу, бесшумно чертили черные птицы, — что Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила. Так что заседание не состоится.

Тут, как вполне понятно, под липами наступило молчание.

— Простите, — после паузы заговорил Берлиоз, поглядывая на мелющего чепуху иностранца, — при чем здесь подсолнечное масло... и какая Аннушка?

— Подсолнечное масло здесь вот при чем, — вдруг заговорил Бездомный, очевидно, решив объявить незваному собеседнику войну, — вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?

— Иван!.. — тихо воскликнул Михаил Александрович.

Но иностранец ничуть не обиделся и превесело рас-
смеялся.

— Бывал, бывал, и не раз! — вскричал он, смеясь, но не сводя несмеющегося глаза с поэта. — Где я только не бывал! Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!

— Откуда вы знаете, как меня зовут?

— Помилуйте, Иван Николаевич, кто же вас не знает? — Здесь иностранец вытащил из кармана вчерашний номер «Литературной газеты», и Иван Николаевич увидел на первой же странице свое изображение, а под ним свои собственные стихи. Но вчера еще радовавшее доказательство славы и популярности на этот раз ничуть не обрадовало поэта.

— Я извиняюсь, — сказал он, и лицо его потемнело, — вы не можете подождать минутку? Я хочу товарищу пару слов сказать.

— О, с удовольствием! — воскликнул неизвестный. — Здесь так хорошо под липами, а я, кстати, никуда и не спешу.

— Вот что, Миша, — зашептал поэт, оттащив Берлиоза в сторону, — он никакой не интурист, а шпион. Это русский эмигрант, перебравшийся к нам. Спрашивай у него документы, а то уйдет...

— Ты думаешь? — встревоженно шепнул Берлиоз, а сам подумал: «А ведь он прав...»

— Уж ты мне верь, — засипел ему в ухо поэт, — он дурачком прикидывается, чтобы выпросить кое-что. Ты слышишь, как он по-русски говорит, — поэт говорил и косился, следя, чтобы неизвестный не удрал, — идем, задержим его, а то уйдет...

И поэт за руку потянул Берлиоза к скамейке.

Незнакомец не сидел, а стоял возле нее, держа в руках какую-то книжечку в темно-сером переплете, плотный конверт хорошей бумаги и визитную карточку.

— Извините меня, что я в пылу нашего спора забыл представить себя вам. Вот моя карточка, паспорт и приглашение приехать в Москву для консультации, — веско

проговорил неизвестный, проницательно глядя на обоих литераторов.

Те сконфузились. «Черт, слышал все...» — подумал Берлиоз и вежливым жестом показал, что в предъявлении документов нет надобности. Пока иностранец совал их редактору, поэт успел разглядеть на карточке напечатанное иностранными буквами слово «профессор» и начальную букву фамилии — двойное «В» — «W».

— Очень приятно, — тем временем смущенно бормотал редактор, и иностранец спрятал документы в карман.

Отношения таким образом были восстановлены, и все трое вновь сели на скамью.

— Вы в качестве консультанта приглашены к нам, профессор? — спросил Берлиоз.

— Да, консультантом.

— Вы — немец? — осведомился Бездомный.

— Я-то?.. — переспросил профессор и вдруг задумался. — Да, пожалуй, немец... — сказал он.

— Вы по-русски здорово говорите, — заметил Бездомный.

— О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков, — ответил профессор.

— А у вас какая специальность? — осведомился Берлиоз.

— Я — специалист по черной магии.

«На тебе!..» — стукнуло в голове у Михаила Александровича.

— И... и вас по этой специальности пригласили к нам? — заикнувшись, спросил он.

— Да, по этой пригласили, — подтвердил профессор и пояснил: — Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я — единственный в мире специалист.

— А-а! Вы историк? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз.

— Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!

И опять крайне удивились и редактор и поэт, а профессор поманил обоих к себе и, когда они наклонились к нему, прошептал:

— Имейте в виду, что Иисус существовал.

— Видите ли, профессор, — принужденно улыбнувшись, отозвался Берлиоз, — мы уважаем ваши большие знания, но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения.

— А не надо никаких точек зрения, — ответил странный профессор, — просто он существовал, и больше ничего.

— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — начал Берлиоз.

— И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...

Глава 2

Понтий Пилат

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат.

Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все теперь предвещало нехороший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета. Прокуратору казалось, что розовый запах источают кипарисы и пальмы в саду, что к запаху кожаного снаряжения и пота от конвоя примешивается проклятая розовая струя. От флигелей в тылу дворца, где расположилась пришедшая с прокуратором в Ершалаим первая когорта Двенадцатого Молниеносного легиона, заносило дымком в колоннаду через верхнюю площадку сада, и к горьковатому дыму, свидетельствовавшему о том, что кашевары в кентуриях начали готовить обед, примешивался все тот же жирный розовый дух.

«О боги, боги, за что вы наказываете меня?.. Да, нет сомнений, это она, опять она, непобедимая, ужасная болезнь... гемикrania, при которой болит полголовы... от нее нет средств, нет никакого спасения... попробую не двигать головой...»

На мозаичном полу у фонтана уже было приготовлено кресло, и прокуратор, не глядя ни на кого, сел в него и протянул руку в сторону. Секретарь почтительно вложил в эту руку кусок пергамента. Не удержавшись от болезненной гримасы, прокуратор искоса, бегло проглядел написанное, вернул пергамент секретарю и с трудом проговорил:

— Подследственный из Галилеи? К тетрарху дело послали?

— Да, прокуратор, — ответил секретарь.

— Что же он?

— Он отказался дать заключение по делу и смертный приговор Синедриона направил на ваше утверждение, — объяснил секретарь.

Прокуратор дернул щекой и сказал тихо:

— Приведите обвиняемого.

И сейчас же с площадки сада под колонны на балкон двое легионеров ввели и поставили перед креслом прокуратора человека лет двадцати семи. Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта — ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора.

Тот помолчал, потом тихо спросил по-арамейски:

— Так это ты подговаривал народ разрушить ершалаимский храм?

Прокуратор при этом сидел как каменный, и только губы его шевелились чуть-чуть при произнесении слов. Прокуратор был как каменный, потому что боялся качнуть пылающей адской болью головой.

Человек со связанными руками несколько подался вперед и начал говорить:

— Добрый человек! Поверь мне...

Но прокуратор, по-прежнему не шевелясь и ничуть не повышая голоса, тут же перебил его:

— Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и это совершенно верно. — И так же монотонно прибавил: — Кентуриона Крысобоя ко мне.

Всем показалось, что на балконе потемнело, когда кентурион первой кентурии Марк, прозванный Крысобоем, предстал перед прокуратором. Крысобой был на голову выше самого высокого из солдат легиона и настолько широк в плечах, что совершенно заслонил еще невысокое солнце.

Прокуратор обратился к кентуриону по-латыни:

— Преступник называет меня «добрый человек». Выведите его отсюда на минуту, объясните ему, как надо разговаривать со мной. Но не калечить.

И все, кроме неподвижного прокуратора, проводили взглядом Марка Крысобоя, который махнул рукою арестованному, показывая, что тот должен следовать за ним.

Крысобоя вообще все провожали взглядами, где бы он ни появлялся, из-за его роста, а те, кто видел его впервые, из-за того еще, что лицо кентуриона было изуродовано: нос его некогда был разбит ударом германской палицы.

Простучали тяжелые сапоги Марка по мозаике, связанный пошел за ним бесшумно, полное молчание настало в колоннаде, и слышно было, как ворковали голуби на площадке сада у балкона, да еще вода пела замысловатую приятную песню в фонтане.

Прокуратору захотелось подняться, подставить висок под струю и так замереть. Но он знал, что и это ему не поможет.

Выведя арестованного из-под колонн в сад, Крысобой вынул из рук легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи, бич и, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица, и глаза обесмыслились.

Марк одною левой рукой, легко, как пустой мешок, вздернул на воздух упавшего, поставил его на ноги и заговорил гнусаво, плохо выговаривая арамейские слова:

— Римского прокуратора называть — игемон. Других слов не говорить. Смирно стоять. Ты понял меня или ударить тебя?

Арестованный пошатнулся, но совладал с собою, краска вернулась, он перевел дыхание и ответил хрипло:

— Я понял тебя. Не бей меня.

Через минуту он вновь стоял перед прокуратором.

Прозвучал тусклый, больной голос:

— Имя?

— Мое? — торопливо отозвался арестованный, всем существом выражая готовность отвечать толково, не вызывать более гнева.

Прокуратор сказал негромко:

— Мое мне известно. Не притворяйся более глупым, чем ты есть. Твое.

— Иешуа, — поспешно ответил арестант.

— Прозвище есть?

— Га-Ноцри.

— Откуда ты родом?

— Из города Гамалы, — ответил арестант, головой показывая, что там, где-то далеко, направо от него, на севере, есть город Гамала.

— Кто ты по крови?

— Я точно не знаю, — живо ответил арестованный, — я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...

— Где ты живешь постоянно?

— У меня нет постоянного жилища, — застенчиво ответил арестант, — я путешествую из города в город.

— Это можно выразить короче, одним словом — бродяга, — сказал прокуратор и спросил: — Родные есть?

— Нет никого. Я один в мире.

— Знаешь ли грамоту?

— Да.

— Знаешь ли какой-либо язык, кроме арамейского?

— Знаю. Греческий.

Вспухшее веко приподнялось, подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного. Другой глаз остался закрытым.

Пилат заговорил по-гречески:

— Так это ты собирався разрушить здание храма и призывал к этому народ?

Тут арестант опять оживился, глаза его перестали выражать испуг, и он заговорил по-гречески:

— Я, доб... — тут ужас мелькнул в глазах арестанта от того, что он едва не оговорился, — я, игемон, никогда в жизни не собирався разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие.

Удивление выразилось на лице секретаря, сгорбившегося над низеньким столом и записывавшего показания. Он поднял голову, но тотчас же опять склонил ее к пергаменту.

— Множество разных людей стекается в этот город к празднику. Бывают среди них маги, астрологи, предсказатели и убийцы, — говорил монотонно прокуратор, — а попадают и лгуны. Ты, например, лгун. Записано ясно: подговаривал разрушить храм. Так свидетельствуют люди.

— Эти добрые люди, — заговорил арестант и, торопливо прибавив: — игемон, — продолжал: — ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной.

Наступило молчание. Теперь уже оба больные глаза тяжело глядели на арестанта.

— Повторяю тебе, но в последний раз: перестань притворяться сумасшедшим, разбойник, — произнес Пилат мягко и монотонно, — за тобою записано немного, но записанного достаточно, чтобы тебя повесить.

— Нет, нет, игемон, — весь напрягаясь в желании убедить, говорил арестованный, — ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты, бога ради, свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал.

— Кто такой? — безразлично спросил Пилат и тронул висок рукой.

— Левий Матвей, — охотно объяснил арестант, — он был сборщиком податей, и я с ним встретился впервые

на дороге в Виффагии, там, где углом выходит фиговый сад, и разговорился с ним. Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня, то есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой, — тут арестант усмехнулся, — я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово...

Секретарь перестал записывать и исподтишка бросил удивленный взгляд, но не на арестованного, а на прокуратора.

— ...однако, послушав меня, он стал смягчаться, — продолжал Иешуа, — наконец бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет со мною путешествовать...

Пилат усмехнулся одною щекой, оскалив желтые зубы, и промолвил, повернувшись всем туловищем к секретарю:

— О, город Ершалаим! Чего только не услышишь в нем! Сборщик податей, вы слышите, бросил деньги на дорогу!

Не зная, как ответить на это, секретарь счел нужным повторить улыбку Пилата.

— А он сказал, что деньги ему отныне стали ненавистны, — объяснял Иешуа странные действия Левия Матвея и добавил: — И с тех пор он стал моим спутником.

Все еще скалясь, прокуратор поглядел на арестованного, затем на солнце, неуклонно поднимающееся вверх над конными статуями гипподрома, лежащего далеко внизу направо, и вдруг в какой-то тошной муке подумал о том, что проще всего было бы изгнать с балкона этого странного разбойника, произнеся только два слова: «Повесить его». Изгнать и конвой, уйти из колоннады внутрь дворца, велеть затемнить комнату, повалиться на ложе, потребовать холодной воды, жалобным голосом позвать собаку Банга, пожаловаться ей на гемикранию. И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в больной голове прокуратора.

Он смотрел мутными глазами на арестованного и некоторое время молчал, мучительно вспоминая, зачем на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке стоит перед ним арестант с обезображенным побоями лицом и какие еще никому не нужные вопросы ему придется задавать.

— Левий Матвей? — хриплым голосом спросил больной и закрыл глаза.

— Да, Левий Матвей, — донесся до него высокий, мучающий его голос.

— А вот что ты все-таки говорил про храм толпе на базаре?

Голос отвечавшего, казалось, колот Пилату в висок, был невыразимо мучителен, и этот голос говорил:

— Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Сказал так, чтобы было понятнее.

— Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?

И тут прокуратор подумал: «О боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде... Мой ум не служит мне больше...» И опять померещилась ему чаша с темной жидкостью. «Яду мне, яду...»

И вновь он услышал голос:

— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. Ты не только не в силах говорить со мной, но тебе трудно даже глядеть на меня. И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает. Ты не можешь даже и думать о чем-нибудь и мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан. Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет.

Секретарь вытаращил глаза на арестанта и не дописал слова.

Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца.

Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками, и на желтоватом бритом лице его выразился ужас. Но он тотчас же подавил его своею волей и вновь опустил ся в кресло.

Арестант же тем временем продолжал свою речь, но секретарь ничего более не записывал, а только, вытянув шею, как гусь, старался не проронить ни одного слова.

— Ну вот, все и кончилось, — говорил арестованный, благожелательно поглядывая на Пилата, — и я чрезвычайно этому рад. Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе. Гроза начнется... — арестант повернулся, прищурился на солнце, — ... позже, к вечеру. Прогулка принесла бы тебе большую пользу, а я с удовольствием сопровождал бы тебя. Мне пришли в голову кое-какие новые мысли, которые могли бы, полагаю, показаться тебе интересными, и я охотно поделился бы ими с тобой, тем более что ты производишь впечатление очень умного человека.

Секретарь смертельно побледнел и уронил свиток на пол.

— Беда в том, — продолжал никем не останавливаемый связанный, — что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласись, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон, — и тут говорящий позволил себе улыбнуться.

Секретарь думал теперь только об одном, верить ли ему ушам своим или не верить. Приходилось верить. Тогда он постарался представить себе, в какую именно причудливую форму выльется гнев вспыльчивого прокуратора при этой неслыханной дерзости арестованного. И этого секретарь представить себе не мог, хотя и хорошо знал прокуратора.

Тогда раздался сорванный, хриповатый голос прокуратора, по-латыни сказавшего:

— Развяжите ему руки.

Один из конвойных легионеров стукнул копьем, передал его другому, подошел и снял веревки с арестанта. Секретарь поднял свиток, решил пока что ничего не записывать и ничему не удивляться.

— Сознайся, — тихо по-гречески спросил Пилат, — ты великий врач?

— Нет, прокуратор, я не врач, — ответил арестант, с наслаждением потирая измятую и опухшую багровую кисть руки.

Круто исподлобья Пилат буравил глазами арестанта, и в этих глазах уже не было мути, в них появились всем знакомые искры.

— Я не спросил тебя, — сказал Пилат, — ты, может быть, знаешь и латинский язык?

— Да, знаю, — ответил арестант.

Краска выступила на желтоватых щеках Пилата, и он спросил по-латыни:

— Как ты узнал, что я хотел позвать собаку?

— Это очень просто, — ответил арестант по-латыни, — ты водил рукой по воздуху, — и арестант повторил жест Пилата, — как будто хотел погладить, и губы...

— Да, — сказал Пилат.

Помолчали. Потом Пилат задал вопрос по-гречески:

— Итак, ты врач?

— Нет, нет, — живо ответил арестант, — поверь мне, я не врач.

— Ну, хорошо. Если хочешь это держать в тайне, держи. К делу это прямого отношения не имеет. Так ты утверждаешь, что не призывал разрушить... или поджечь, или каким-либо иным способом уничтожить храм?

— Я, игемон, никого не призывал к подобным действиям, повторяю. Разве я похож на слабоумного?

— О да, ты не похож на слабоумного, — тихо ответил прокуратор и улыбнулся какой-то страшной улыбкой, — так поклянись, что этого не было.

— Чем хочешь ты, чтобы я поклялся? — спросил, очень оживившись, развязанный.

— Ну, хотя бы жизнью твоею, — ответил прокуратор, — ею клясться самое время, так как она висит на волоске, знай это.

— Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? — спросил арестант. — Если это так, ты очень ошибаешься.

Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы:

— Я могу перерезать этот волосок.

— И в этом ты ошибаешься, — светло улыбаясь и заслоняясь рукой от солнца, возразил арестант, — согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?

— Так, так, — улыбнувшись, сказал Пилат, — теперь я не сомневаюсь в том, что праздные зеваки в Ершалаиме ходили за тобою по пятам. Не знаю, кто подвесил твой язык, но подвешен он хорошо. Кстати, скажи: верно ли, что ты явился в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпою черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку? — тут прокуратор указал на свиток пергамента.

Арестант недоуменно поглядел на прокуратора.

— У меня и осла-то никакого нет, игемон, — сказал он. — Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не знал.

— Не знаешь ли ты таких, — продолжал Пилат, не сводя глаз с арестанта, — некоего Дисмаса, другого — Гестаса и третьего — Вар-раввана?

— Этих добрых людей я не знаю, — ответил арестант.

— Правда?

— Правда.

— А теперь скажи мне, что это ты все время употребляешь слова «добрые люди»? Ты всех, что ли, так называешь?

— Всех, — ответил арестант, — злых людей нет на свете.

— Впервые слышу об этом, — сказал Пилат, усмехнувшись, — но, может быть, я мало знаю жизнь!.. Можете дальнейшее не записывать, — обратился он к секретарю, хотя тот и так ничего не записывал, и продолжал говорить арестанту: — В какой-нибудь из греческих книг ты прочел об этом?

— Нет, я своим умом дошел до этого.

— И ты проповедуешь это?

— Да.

— А вот, например, кентурион Марк, его прозвали Крысобоєм, — он — добрый?

— Да, — ответил арестант, — он, правда, несчастливый человек. С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств. Интересно бы знать, кто его искалечил?

— Охотно могу сообщить это, — отозвался Пилат, — ибо я был свидетелем этого. Добрые люди бросались на него, как собаки на медведя. Германцы вцепились ему в шею, в руки, в ноги. Пехотный манипул попал в мешок, и если бы не врубилась с фланга кавалерийская турма, а командовал ею я, — тебе, философ, не пришлось бы разговаривать с Крысобоєм. Это было в бою при Идиставизо, в Долине Дев.

— Если бы с ним поговорить, — вдруг мечтательно сказал арестант, — я уверен, что он резко изменился бы.

— Я полагаю, — отозвался Пилат, — что мало радости ты доставил бы легату легиона, если бы вздумал разговаривать с кем-нибудь из его офицеров или солдат. Впрочем, этого и не случится, к общему счастью, и первый, кто об этом позаботится, буду я.

В это время в колоннаду стремительно влетела ласточка, сделала под золотым потолком круг, снизилась, чуть не задела острым крылом лица медной статуи в нише и скрылась за капиталью колонны. Быть может, ей пришла мысль вить там гнездо.

В течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа, по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел. В частности, не нашел ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно. Бродячий философ оказался душевнобольным. Вследствие этого смертный приговор Га-Ноцри, вынесенный Малым Синедрионом, прокуратор не утверждает. Но ввиду того, что безумные утопические речи Га-Ноцри могут быть причиною волнений в Ершалаиме, прокуратор удаляет Иешуа из Ершалаима и подвергнет его заключению в Кесарии Стратоновой на Средиземном море, то есть именно там, где резиденция прокуратора.

Оставалось это продиктовать секретарю.

Крылья ласточки фыркнули над самой головой игемона, птица метнулась к чаше фонтана и вылетела на волю. Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль.

— Всё о нем? — спросил Пилат у секретаря.