

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Колышева Елена Юрьевна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА РОМАНА
М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Том 1

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том 1

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ ТЕКСТА РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	34
1.1. Система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: композиция, сюжет, время	34
1.1.1. Первая редакция романа (1928–1930)	42
1.1.2. Вторая редакция романа (1932–1936)	129
1.1.3. Третья редакция романа (1936)	156
1.1.4. Четвертая редакция романа – «Князь тьмы» (1937)	160
1.1.5. Пятая редакция романа – «Мастер и Маргарита» (1937–1938)	166
1.1.6. Шестая редакция романа «Мастер и Маргарита» (1938–1940)	182
1.1.7. Художественное время в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	206
1.2. Принципы установления окончательного текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	269
ГЛАВА 2. «О БОГЕ» И «О ДЬЯВОЛЕ»: ТЕМА ДОБРА И ЗЛА В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	326
2.1. Пространство света и тьмы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	326
2.1.1. Так кто же он – Воланд?	326
2.1.2. Иешуа Га-Ноцри – Бог или человек?	351
2.1.3. «Всё будет правильно, на этом построен мир»	383
2.2. «Разоблачение» и «наказание» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	393
2.3. Образ осведомителя в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	419

2.3.1. Образ барона Майгеля: биографический аспект	419
2.3.2. Динамика становления образа барона Майгеля в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	427
2.3.3. Барон Майгель и Иуда	438
2.3.4. «Delatores – доносчики»	443
2.4. Образ тучи в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	447
2.4.1. Образ тучи в ершалаимском пространстве романа	447
2.4.2. Образ тучи в московском пространстве романа	456
2.4.3. Образ тучи в пространстве тьмы	463
2.4.4. Образ тучи – знак мировой катастрофы	471
2.5. Пространство «вечного дома» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	480

Том 2

ГЛАВА 3. «ТРАГИЧЕСКАЯ ТЕМА БУЛГАКОВА»: ТЕМА «ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	4
3.1. Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	12
3.1.1. Арест Н.Р. Эрдмана	12
3.1.2. Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1933–1934)	22
3.1.3. Н.Р. Эрдман и М.А. Булгаков (1934–1939)	37
3.1.4. Сон Маргариты: Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова (1939–1940)	49
3.2. «Жизнь господина де Мольера» в контексте разработки темы «художник и власть» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	59
3.2.1. Мольер – Булгаков – мастер	64

3.2.2. «Защищайся, лукавый комедиант!»: взаимоотношения художника с властью	96
3.2.3. «Король и Мольер»	114
3.3. Образ солнца в ершалаимском пространстве романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	129
3.4. Тема трусости в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	150
3.5. Иван Бездомный – «задира-поэт» или ученик мастера?	171
3.6. Тема милосердия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	199
ГЛАВА 4. ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ	230
4.1. Особенности поэтики романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	230
4.2. Подтекст в изображении эпохи в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	254
4.2.1. Подтекст в истории мастера	254
4.2.2. История создания главы «Сон Никанора Ивановича» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	263
4.2.3. Никанор Иванович Босой и Мольер	295
4.3. Пометы А.И. Солженицына на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	304
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	318
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	346

ВВЕДЕНИЕ

Еще после первой публикации романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва» И. Виноградов в статье «Завещание мастера» задается вопросом: «Что, если просто прочитать роман – то, что в нем написано?»¹. Через некоторое время ситуация усугубилась, и А. Зеркалов начинает свою книгу «Этика Михаила Булгакова» словами: «С каждым годом становится все труднее прочесть “Мастера и Маргариту”. Слово Булгакова с каждым годом окаменевают, и все больше становится опасность фальсификации его этики, подмены его мыслей понятиями иной эпохи»². Это сказано не о романе Джеймса Джойса «Улисс» или Умберто Эко «Имя розы» – это сказано о «прозрачно ясном булгаковском тексте»³. Между тем еще в 1968 г. И. Виноградов выступил с предостережением: «Роман М. Булгакова – не ребус и не “маскировка”, за которыми “скрываются” совсем “другие” лица, а открытая, ясная, свободная и глубокая художественно-философская мысль, обращенная к важнейшим и общезначимым проблемам человеческой жизни»⁴. Но исследователи даже не подозревали, что спустя годы во многом под влиянием современного кинематографа читатель придет к убежденности в том, что мастер и Маргарита стали вампирами, а «вечный дом» мастера – это ад. В первую очередь, такие мнения бытуют среди молодежи, которая привыкла не к самостоятельному поиску знания, а к сообщаемой в готовом виде информации кем-либо, как правило, блогерами и популярными критиками.

Особенности восприятия и трактовки романа Булгакова «Мастер и Маргарита» демонстрируют необходимость вернуться к истокам его изучения – к творческой истории, которая позволит приблизиться к пониманию авторского замысла.

Творческая история занимается «развитием, генезисом

¹ Виноградов И. Завещание мастера // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 48.

² Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М. : Текст, 2004. С. 5.

³ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. М. : Новое литературное обозрение, 2025. С. 487.

⁴ Виноградов И. Завещание мастера. С. 75.

художественных явлений»¹. По мнению Н.К. Пиксанова, «творческая история в тесном смысле» – «художественная разработка стиля, образов, композиции, лиризма и идейности»². В широком смысле «в состав творческой истории входят изучения литературных влияний, связей с ранними произведениями того же поэта, бытовых прототипов и наблюдений, влияний общественных движений <...>»³.

Изучение творческой истории художественного произведения позволит исследовать трансформацию авторского замысла и тем самым понять его. Н.К. Пиксанов утверждает, «только изучение развития произведения дает полное понимание его завершенной формы»⁴, «только детальный анализ разных редакций <...> даст нам ключ к истинному замыслу поэта, воссоздаст телеологию эпизода»⁵.

Творческая история произведения позволит пройти вслед за мыслью автора и тем самым избежать отрыва от текста художественного произведения и авторского замысла. «Детальный анализ всех черновых и беловых рукописей, набросков, материалов <...> дает в руки исследователей огромный материал, позволяющий по-новому осветить многие спорные вопросы. Это положит конец произвольному толкованию фактов <...>», – подчеркивает Л.А. Спиридонова⁶. В.В. Гудкова полагает, что «<...> знание движения черновики и редакций произведения, передающего развитие мысли автора, дает основания и аргументы для более адекватной его интерпретации, уяснения его художественной телеологии»⁷.

Постижение творческой истории произведения позволит максимально глубоко погрузиться в его пространство и соприкоснуться с процессом писательской работы. «Рукописи не горят, и черновики никуда не уходят – они помогают роман лучше осмыслить, почувствовать», – считает

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М. : Издательство «Наука», 1971. С. 22.

² Там же. С. 75.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 75.

⁵ Там же. С. 270.

⁶ Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 104]

⁷ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 592.

С.В. Женовач, поставивший спектакль по роману «Мастер и Маргарита», изучив все его черновики¹.

Основополагающими работами, посвященными изучению творческой истории романа «Мастер и Маргарита», являются статьи М.О. Чудаковой «Архив М.А. Булгакова»², «Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»»³ и «Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова»⁴.

Статья «Архив М.А. Булгакова» создавалась в условиях, когда изучение творчества писателя находилось «на начальном своем этапе», была «не воссоздана даже в самом общем виде хронологическая канва жизни и литературной работы писателя, неизвестна творческая история его произведений»⁵, поэтому М.О. Чудакова поставила перед собой «цели не только текстологические и археографические, но также биографические и историко-литературные»⁶. Как отмечает В.В. Гудкова, в статье «Архив М.А. Булгакова» «<...> Чудаковой удалось выявить и сформулировать важнейшие идеи, проблемы, образы, питавшие творчество писателя на всем его протяжении»⁷. В этой статье дается краткое описание творческой истории истории романа «Мастер и Маргарита» – системы его редакций в контексте творчества писателя. Исследователь демонстрирует взаимосвязь произведений Булгакова как единого текста.

Но в работе не демонстрируется динамика текста, в результате чего выводы приобретают описательный характер, например: «Это – не варианты отдельных глав, а, несомненно, начало новой редакции»; «Границы новозаветного материала раздвигались, а с ними – и границы проблематики

¹ Райкина М. Рукописи не горят: театр Женовача впал в безумие // Московский комсомолец. 2017. 13 марта. С. 5.

² Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Гос. б-ки им. Ленина, вып. 37, 1976. С. 25–151.

³ Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253. *Переиздание*: Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2023. С. 659–692.

⁴ Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова // Памятники культуры. Новые открытия 1977. М. : «Наука», 1977. С. 93–106.

⁵ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 25.

⁶ Там же. С. 32.

⁷ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 383.

романа»¹.

В статье «Творческая история романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» М.О. Чудакова использует тот же материал, но с бóльшим количеством примеров. Если при рассмотрении редакций 1928–1930 г. и 1932–1936 г. конспективно перечисляются некоторые эпизоды, то характеристика последующих редакций является схематичной, выводы не подкрепляются сопоставлением текста разных этапов создания, например: «Роман был завершен, и в нем сошлись и замкнулись наконец своды, возводимые писателем с самых первых литературных шагов <...>»². На вопрос о том, какие именно «своды» и каким образом они «сошлись», ответ не дается. Текст черновиков дается как статический текст без отражения процесса писательской работы над ним.

В статье «Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова» представлена частичная реконструкция первой редакции романа (по классификации М.О. Чудаковой). Как отмечает Л.О. Спиридонова, «восстановление утраченного подлинника (реконструкция) требует от текстолога не только кропотливой работы и хороших профессиональных знаний, но и умения почувствовать и передать художественное своеобразие оригинала, его стилистику и особенности языка»³. Текст первой редакции романа Булгакова полностью восстановлен быть не может, т. к. на многих страницах сохранились только фрагменты букв. Л.А. Спиридонова отмечает, что работа М.О. Чудаковой «не является реконструкцией в полном смысле слова», т. к. исследователь «выступает в ней не как текстолог, а как соавтор Булгакова, дописывающий текст по собственному разумению, исходя из предполагаемого развития сюжета»⁴, «иными словами вмешательство в творческую лабораторию Булгакова здесь налицо»⁵.

Л.М. Яновская обвиняет М.О. Чудакову в том, что она, реконструируя

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 78.

² Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 689.

³ Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. С. 147.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. С. 159.

первую редакцию романа, дописывала текст за автора¹. Обнаружив страницу рукописи, исписанную наполовину, а потому с практически полностью сохранившимся текстом, Яновская полагает, что Булгаков работал подобным образом во всей тетради. Между тем, таких страниц в черновиках первой редакции, к сожалению, очень мало, подавляющее большинство страниц были исписаны полностью, а потому текст на них сильно пострадал и по большей части не подлежит восстановлению. Тем самым исследователь уличает Чудакову: «Я остановилась лишь на нескольких строках из трехсот страниц “восстановленного текста”. Довольно?»². Но, обвиняя, взамен исследователь ничего не предлагает.

Между тем, благодаря работе М.О. Чудаковой, исследователи и читатели получили представление о «фабуле первоначальной редакции, составе ее героев, некоторых отличиях в их разработке от последующих редакций <...>»³.

Л.М. Яновская определяет статьи М.О. Чудаковой «Творческая история романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» и «Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова» «первоначальной, но тем не менее интересной попыткой осветить историю романа “Мастер и Маргарита” по рукописям, хранящимся в Библиотеке имени Ленина»⁴. Налицо стремление исследователя преуменьшить вклад коллеги в булгаковедение. В работах М.О. Чудаковой творческая история романа была действительно «первоначальной» – она представлена кратко и схематично, обозначены ее основные вехи, но это было обусловлено жанром научной статьи. На момент «начального этапа» изучения творчества Булгакова это была огромная работа, выходящая за рамки обычной научной статьи. Но вопрос описания творческой истории романа требовал последующего глубокого рассмотрения.

М.О. Чудакова вернулась к вопросу истории создания романа в книге

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. М. : ПРОЗАиК, 2013. С. 36.

² Там же. С. 40.

³ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 66.

⁴ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М. : «Советский писатель», 1983. С. 226.

«О “закатном романе” Михаила Булгакова»¹. Но целостного описания творческой истории романа с демонстрацией динамики становления художественного замысла писателя здесь нет, т. к. в книге представлено собрание фрагментов статей исследователя предшествующих лет с дополнениями по истории публикации романа в журнале «Москва». Так, например, М.О. Чудакова вновь пишет о том, что ею «в течение двух лет восстановлены 300 страниц сожженного текста»², но опубликован тот же текст «первой» редакции романа, что в «Опыте реконструкции...».

Важное значение для изучения творческой истории романа имеют работы Л.М. Яновской. В книге «Творческий путь Михаила Булгакова»³ эмоционально дается краткая творческая история романа, исследователь обращается к его отдельным образам, большое внимание уделяя описанию своего поиска тех или иных архивных материалов.

В статье «Треугольник Воланда» дается характеристика редакций романа, которая повторяется в работе «Последняя книга, или Треугольник Воланда» с небольшими изменениями и дополнениями⁴. При описании редакций романа не продемонстрирована динамика становления текста, т. к. для анализа были выбраны отдельные образы и эпизоды. В описании нет конкретики, выводы не подкреплены сопоставлением и текстологическим анализом текста. Так, например, о второй редакции, исследователь пишет: «Общие контуры романа сложились. С его сюжетом и расстановкой основных фигур. С этим чередованием сатирических, лирических, фантастических планов. С включением “древних” глав. Даже с ночным полетом Воланда и “преображением” его свиты...»⁵. Получается, что от первой редакции роман отличался только полетом и преобразованием, а от последующих не отличался вовсе. Л.М. Яновская обратила внимание на то, что «<...> и в основном потоке повествования, и в “романе в романе”

¹ Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». М. : Эксмо, 2019. 120 с.

² Там же. С. 13.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 225–240.

⁴ Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги // Октябрь. 1991. № 5. С. 121–124.

⁵ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 41.

действие начинается в среду», но, по мнению исследователя, «подчеркивать это Булгаков не хочет. Совпадение, как часто у него бывает, укрыто. Начало события свернулось улиткой, спряталось, как в домик улитки, в середину 16-й главы» (имеется в виду воспоминание Левия Матвея о пребывании у огородника)¹. При этом исследователь не высказывает предположений, почему писатель соединяет временные пласты романа в точке среды. Замечания исследователя о языке, стиле писателя также носят отвлеченный характер: «Всплески текста в этой редакции ритмичны, местами прекрасны. Но еще нет той цельной и потрясающей фактуры художественного языка, которая кажется читателям простой и естественной, как воздух, и которая тем не менее сложится в течение многих лет требовательной работы»². Исследователь цитирует черновики, но дает их как статический текст, не отображая процесс писательской работы, делая описательные выводы: «Он сжимает одни строки и высвобождает, раздвигая, другие, выбрасывает лишнее и вводит какие-то новые, отнюдь не эпатирующие, мягкие, ненавязчивые слова. В результате текст становится легким и прозрачным – словно бы за каждой строкою вспыхнула лампочка»³.

Л.М. Яновская ввела в научный оборот ряд мифов.

1) Миф о неизвестных источниках первой редакции романа.

Во-первых, это миф о третьей тетради первой редакции, из которой сохранились «половинки листов»⁴. В действительности эти «половинки» соотносятся с двумя тетрадями черновиков первой редакции.

1. Листы [6.1, л. 76а–81а]⁵, любовно сохраненные и названные Е.С. Булгаковой «Кусочки из романа», относятся к первой тетради черновиков и соотносятся с фрагментами листов 76–81, собственно,

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 717.

² Там же. С. 42.

³ Там же. С. 97.

⁴ Там же. С. 228.

⁵ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. «Сын...», «<Гастроль...>», «<П[одкова иностранца?]>», «<Черный маг>» – роман (с вариантами названия). Первая редакция (главы 1 – начало 15-й). 1928(?) – начало 1929. Автограф карандашом и чернилами. 180 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1. *Здесь и далее ссылки на эту архивную единицу приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием номера б.1 и листа.*

совпадает даже их архивная нумерация. Это часть главы «Интермедия», во втором варианте этой же редакции названной «Мания фурибунда».

2. Листы главы «Иснали<туч>» [6.2, л. 1–14]¹, являющейся продолжением главы «Мудрецы», написанной во второй тетради черновиков и сохранившейся полностью. Реконструкция текста этих листов представлена в параграфе 1.1.1 нашей работы.

Во-вторых, миф о машинописном тексте романа первой редакции. В.Я. Лакшин приводит рассказ Елены Сергеевны, что Булгаков при ней сжег роман первой редакции: «Елена Сергеевна рассказывала, что, перечитывая письмо [Правительству СССР. – Е. К.] перед отправкой, Булгаков споткнулся о фразу: “...лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...” “Но ведь это неправда, одна тетрадь осталась. Если захотят проверить, то узнают, что я сжег не все”, – подумал Булгаков. “Надо сжечь”. И тут же усомнился: “Но ведь если сжечь все, как я докажу потом, что роман был?” Булгаков разорвал сверху вниз тетрадь с первой редакцией “Мастера” и две трети каждой страницы сжег, а корешок тетради, сохранивший начала строчек, спрятал как возможное доказательство»². Л.М. Яновская, усомнившись в верности воспоминаний Е.С. Булгаковой, выдвигает предположение о том, что в тот период существовала машинопись, при этом исследователь опирается на воспоминания Л.Е. Белозерской³, которая не знала о том, что Булгаков написал данное письмо правительству. Эта мысль повторяется и в последующих публикациях исследователя: «Нет, Елены Сергеевны не было при сожжении рукописи романа, и она ничего не знала об этом»⁴.

2) В черновиках 1932–1934 г. «история любви мастера и Маргариты

¹ Булгаков М.А. [«Мастер и Маргарита»]. [«Копыто инженера»] – роман. Вторая редакция (главы 1–4, конец 7-й, 15-я). Не ранее 1928 – не позднее мая 1929. Автограф карандашом и чернилами и рукою Л.Е. Белозерской. 134 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2. *Здесь и далее ссылки на эту архивную единицу приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием номера 6.2 и листа.*

² Лакшин В. Я. Берега культуры: сб. статей. М. : МИРОС, 1994. С. 242.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 230.

⁴ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 26.

<...> шла от лица Маргариты»¹. Не представляется возможным установить причины этого вывода.

3) Миф о пропавших тетрадах.

Исследователь считает, что источниками третьей редакции романа (по классификации Л.М. Яновской) являются черновики романа в тетрадах 7.4, 7.2 и 7.3². Так как при таком соединении черновиков действительно обозначается «зияющий провал», то исследователь делает вывод, что была еще одна тетрадь и она пропала³.

Также исследователь утверждает, что архивные единицы, являющиеся источниками окончательного текста романа, «<...> сохранились не все. Какие-то листы, а может быть, и целая тетрадь затерялись уже в отделе рукописей Российской государственной библиотеки»⁴. М.О. Чудакова полагает, что эта архивная единица в отдел рукописей не поступала: «Необходимо отметить, что неизвестно местонахождение одной из двух тетрадей <...>, в которые Е.С. Булгакова вносила новые варианты отдельных сцен романа во время последней болезни писателя – под его диктовку. Текст тетради был ею использован при посмертной перепечатке романа, а также при подготовке журнального его варианта и зарубежных изданий, но тетрадь не была передана в ГБЛ вместе с другими рукописями романа»⁵.

Таким образом, в работах М.О. Чудаковой и Л.М. Яновской, посвященных творческой истории романа Булгакова «Мастер и Маргарита»:

- 1) не демонстрируется динамика становления авторского замысла;
- 2) материал представлен фрагментарно (отдельные образы, мотивы, эпизоды);

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 42.

² Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа. Добавления и новые варианты отдельных глав. 1934, окт. 30 – 1935, июнь. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 100 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2; Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа. Третья редакция (второй вариант последней, 37-й, главы и окончание главы 16). 1936, июль 6. Загорянск. Автограф карандашом и чернилами. 62 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 3; Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Четвертая редакция романа (гл. 1 – 3, 5), незаконченная. [Втор. пол. 1936 – 1937 гг. ?]. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 100 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4.

³ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 59–60.

⁴ Там же. С. 103.

⁵ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 143, сноска № 197.

- 3) не дается сопоставление текста разных периодов работы над ним;
- 4) текст черновиков представлен как статический текст без отображения процесса писательской работы, несмотря на то, что оба исследователя работали с архивом Булгакова;
- 5) в связи с этим выводы носят отвлеченный характер;
- 6) при рассмотрении влияния предшествующего творчества писателя на роман не демонстрируется динамика отображения этого влияния в тексте;
- 7) в научный оборот введен миф о дополнительной архивной единице, отсутствие которой не позволяет установить окончательный текст романа.

В 1991 г. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Б.В. Соколов защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук на тему «Творческая история романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»». Б.В. Соколов отмечает, что «целью <...> исследования как раз является раскрыть эволюцию булгаковского замысла, определить основные этапы работы над текстом «Мастера и Маргариты»»¹. Но при этом в фокусе внимания автора оказываются источники романа: «В настоящей работе мы рассматриваем творческую историю произведения прежде всего с точки зрения выявления его источников»². Более того – литературных, т. к., по мнению исследователя, «ведущую роль в «Мастере и Маргарите» играют источники литературные, о чем свидетельствуют как подготовительные материалы к роману [автор ссылается на тетрадь 8.1³ с материалами к роману 1938 г. – *Е. К.*], так и обнаруженные в тексте многочисленные явные и скрытые цитаты или реминисценции многих произведений мировой литературы и исторических трудов»⁴. Между тем Н.К. Пиксанов писал, что «основное в творческой истории устанавливается

¹ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Академия Наук СССР Ордена дружбы народов Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М., 1991. С. 3.

² Там же. С. 23.

³ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита» – роман. Материалы к 6-й и 7-й редакциям (планы, выписки, календарь романа, варианты имен героев, записи наблюдений над положением луны на небосклоне, зарисовки плана Ершалаима и т. п.). 1938–1939. Автограф. 95 лл. (61 лл. чист., 68 стр. авторской пагинации). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 1. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 8.1.*

⁴ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 26.

методом прямой документации»¹, в то время как литературные влияния, прототипы и влияния общественных движений в подавляющем большинстве случаев устанавливаются «аналогическим, ретроспективным методом», поэтому не могут быть включены в творческую историю и «могут изучаться в специальном экскурсе»². Л.М. Яновская подчеркивает необходимость обращения, в первую очередь, к архиву и биографии писателя при описании генеалогии романа³. Но литературные источники романа оказываются не в столь выгодных условиях, как исторические, которые могут быть установлены, благодаря выпискам Булгакова в материалах к роману. В результате исследование творческой истории романа превратилось в описание его возможных литературных источников, в котором автор позволил себе сделать вывод о том, что «такие герои как Пилат и Воланд оказываются целиком сконструированы из многочисленных литературных и исторических материалов, причем многие данные источников остаются как бы за пределами текста романа, отражаясь лишь намеками в отдельных деталях (как, например, в случае с биографией Пилата)»⁴. Тем самым Булгакову, по сути, отказано в писательских способностях. Следует отметить, что эта тенденция в исследовании генеалогии романа появилась в булгаковедении гораздо раньше. Так, например, в 1981 г. Л.Л. Фиалкова заявляет: «Выдумывать Булгаков не умел. Это хорошо известно всем исследователям его творчества. Опубликован длинный список литературы, изученной писателем в период работы над произведениями, казавшимися исключительно плодом его фантазии <...>»⁵. Между тем художественный вымысел, фантазия писателя и подготовка к созданию произведения с целью достоверного изображения действительности – разные явления, одно другое не исключают, но дополняют.

Занимаясь творческой историей романа «Мастер и Маргарита»,

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М. : Издательство «Наука», 1971. С. 73.

² Там же. С. 70.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 244.

⁴ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 388–389.

⁵ Фиалкова Л. Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // АН СССР. Известия... Сер. лит. и яз. 1981. № 6. Т. 40. С. 532.

Б.В. Соколов не работал с черновиками романа, цитаты из черновиков приводятся по изданиям В.И. Лосева. Выводы не подкрепляются демонстрацией динамики становления текста, результатами сопоставительного анализа текста разных редакций, например: «Все три редакции объединены главными героями и сходством композиции и сюжета. Различия между ними носят прежде всего стилистический характер»¹. Ход исследования, который привел к этому выводу, остается «за пределами» диссертации. Причем история текста романа демонстрирует, что все его редакции имеют далеко не только стилистические отличия. Приведем пример характеристики одной из редакций романа: «В первой редакции 1929–1930 гг. еще не было резкой грани в языке ершалаимских и московских сцен, вся история Иешуа и Пилата излагалась в одной главе в качестве “евангелия от Воланда”. Можно также с большой долей уверенности предположить, что будущие мастер и Маргарита уже присутствовали в этой редакции и играли среди ее персонажей далеко не последнюю роль»². Исследователь, который действительно работал с черновиками романа «Мастер и Маргарита», не позволит себе такой скептический вывод о последнем абзаце главы 32 – «как будто бы отмененный автором и замененный “Эпилогом”»³.

Б.В. Соколов в принципе ставит под сомнение возможность описания творческой истории романа: «Для “Мастера и Маргариты” проблема выявления новых литературных и исторических источников еще долго сохранит свою актуальность наряду с исследованием проблем эволюции стиля и языка романа, тогда как изучение истории текста и датировка основных вариантов [исследователь не объясняет, что такое «основные варианты». – *Е. К.*], в условиях, когда практически невероятно обнаружение новых текстов ранних редакций, вряд ли могут принести в будущем какие-либо кардинальные открытия»⁴.

Тем самым работа Б.В. Соколова является исследованием не

¹ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 85.

² Там же. С. 76–77.

³ Там же. С. 74.

⁴ Там же. С. 390.

творческой истории романа, а его генеалогии.

Во многом исследователь объясняет это тем, что «к настоящему времени опубликована значительная часть ранних редакций “Мастера и Маргариты”. Однако, отсутствие их сколько-нибудь полной академической публикации делает пока преждевременным подробное и исчерпывающее исследование истории текста»¹.

В течение многих лет (с 1928 г. вплоть до самой смерти) Булгаков тщательно работал над композиционным воплощением романа, его системой образов и мотивов, стилем, оттачивая каждую фразу и слово, нередко погружая целые пласты текста в пространство подтекста. Материалы, делающие зримым процесс становления великого романа, позволят пройти путь вслед за мыслью писателя, увидеть неповторимую красоту рождения слова и преображения образа.

С момента публикации романа «Мастер и Маргарита» прошли десятилетия. Роману посвящено колоссальное количество разноаспектных исследований. Между тем в научном знании о «закатном» романе Булгакова остаются пробелы, начиная с вопроса о том, как правильно произносить фамилию Ивана Бездомного: *По́нырев* или *Понырёв*, – и заканчивая мифами о пропавшей или украденной из архива писателя тетради и подделке текста эпилога Е.С. Булгаковой. Во многом эта тенденция обусловлена недостаточной изученностью истории текста романа.

Имеющиеся издания черновиков изобилуют ошибками и не дают целостного представления об истории текста романа по следующим причинам:

- представлен статический текст, лишенный признаков динамического процесса писательской работы; следовательно, главная цель такого рода изданий (изучение истории текста) остается нереализованной;
- представлены не все источники текста романа, в частности, отсутствует машинописный текст 1938 г. с правкой 1938–1940 г.;

¹ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 26.

- присутствует колоссальное количество ошибок чтения рукописей Булгакова, что объясняется взглядом на рукопись как на статический документ, невниманием к авторской правке и к последовательности написания текста.

Проиллюстрируем типы ошибок чтения рукописей. Остановимся на последнем издании «Полное собрание редакций и вариантов романа “Мастер и Маргарита”», подготовленном В.И. Лосевым¹.

1) Контаминация текста разных редакций романа.

В «Полном собрании» допущена контаминация текста главы «Золотое копьё» третьей и четвертой редакций романа. Этот компилированный текст представлен также и в редакции романа 1932–1936 г., где в действительности данная глава отсутствует. Для сравнения приведем начало главы «Золотое копьё» по рукописям романа и тексту «Полного собрания» (подчеркивание здесь и далее в таблицах выполнено нами):

«Полное собрание»: 1) «полная рукописная редакция» «Великий канцлер» [с. 142]; 2) «незавершенная рукопись» «Золотое копьё» [с. 267]	«Полное собрание»: «первые тринадцать глав» романа «Князь тьмы» [с. 293]	Третья редакция романа (1936)	«Князь тьмы», четвертая редакция романа (1937)
«В <u>девять часов утра шаркающей кавалерийской походкой</u> в <u>перистиль</u> под <u>разноцветную колоннаду</u> вышел <u>прокуратор Иудеи Понтий Пилат</u> . Больше всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все предвещало	«В <u>десять часов утра шаркающей кавалерийской походкой</u> в <u>перистиль</u> под <u>разноцветную колоннаду</u> вышел <u>прокуратор Иудеи Понтий Пилат</u> . Больше всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все предвещало	«Шаркающей кавалерийской походкой в десять часов утра на балкон вышел <u>шестой прокуратор Иудеи Понтий Пилат</u> . Больше всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все предвещало потому что розовым	«В <u>[десять]</u> <u>девять часов утра шаркающей кавалерийской походкой</u> в <u>перистиль</u> под <u>разноцветную колоннаду</u> вышел <u>прокуратор Иудеи Понтий Пилат</u> . Больше всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и

¹ Булгаков М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / издание подготовил В. И. Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. М. : Вагриус, 2006. 1006 с. *Далее ссылки на данное издание как «Полное собрание» с указанием в квадратных скобках номера страницы.*

нехороший день, потому что розовым маслом пропах весь мир».	нехороший день, потому что розовым маслом пропах весь мир».	маслом пропах весь мир» ¹ .	всё предвещало нехороший день » ² <i>На этом текст обрывается, точка отсутствует. Для продолжения главы оставлены чистые страницы (с. 29–80)</i>
<i>Далее следует текст главы 2 «Золотое копье» третьей редакции романа</i>	<i>Далее следует текст главы 2 «Золотое копье» третьей редакции романа</i>		

2) Пример неудачной конъектуры рассмотрим на материале второй редакции романа:

«Полное собрание»	Вторая редакция романа (1932–1936)
«– Я историк, – охотно подтвердил профессор, – я люблю <u>разные</u> истории» [с. 87].	«– Я – историк, – охотно подтвердил профессор, – я люблю <u>разны</u> истории» ³ .

Отсутствие буквы «е» в слове «разны» связано с целью передачи речи иностранца, что четко демонстрирует фрагмент, предшествующий этой реплике консультанта: «– Да, да, пригласили, – и тут приятели услышали, что профессор говорит с резчайшим немецким акцентом, – тут в государственной библиотеке громадный отдел **старый** книги магии и демонологии и меня пригласил как специалист единственный в мире. Они хотят разбират, продават...»⁴.

3) «Полное собрание» характеризуется колоссальным количеством ошибок прочтения и пропуском слов. Приведем несколько примеров только на материале второй редакции романа (см. таблицу 1).

Таблица 1. Ошибки прочтения в «Полном собрании»

«Полное собрание»	Вторая редакция романа (1932–1936)
«Но человек <u>пробурчал</u> что-то, выходило, что и на квартире председателя нету. – <u>Когда придет?</u> Человек вообще ничего не сказал, а поглядел в окно» [с. 153].	« Но Человек <u>забурчал</u> что-то, выходило, что и на квартире председателя нету. <u>Когда придет?</u> Человек вообще ничего не сказал, а поглядел в окно» ⁵ . <i>Перед нами одна из особенностей стиля Булгакова: диалог персонажей, встроенный</i>

¹ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Четвертая редакция романа (гл. 1 – 3, 5), незаконченная. [Втор. пол. 1936 – 1937 гг. ?]. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 100 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4. С. 33

² Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. «Князь тьмы» – роман. Пятая редакция романа (гл. 1-я, начало 2-й, 3 – начало 8-й). 1937. Москва. Автограф. 93 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 5. С. 29.

³ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (главы 1–3, 6–7, 9 и гл. 7 новой нумерации). 1932. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 103 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5. С. 29.

⁴ Там же.

⁵ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение главы 10 – гл. 17). 1933. Автограф чернилами и частично карандашом. 84 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 7. С. 372.

	<i>в речь автора</i>
«В тишине приноровившийся Латунский ясно разобрал, что он звонит вновь в квартиру. Дверь. Женский голос. Опять дверь. Вниз идет. Остановился. Вдруг ее крик. Топот. “Вниз побежал”. В дыре глаз. Глаз этот округлился. Человечек, топоча <u>подковками</u> , как сумасшедший, с лестницы кинулся в дверь, при этом <u>крестился</u> , и пропал» [с. 156].	«В тишине приноровившийся Латунский ясно разобрал, что он звонит вновь в квартиру. Дверь. Женский голос. Опять дверь. Вниз идет. Остановился. <u>Опять вверх пошел. Остановился.</u> Вдруг ее крик. Топот. «Вниз побежал». В дыре глаз. Глаз этот округлился. Человечек, топоча <u>подковками</u> , как сумасшедший с лестницы кинулся в дверь, при этом <u>крестясь</u> , и пропал» ¹ . В «Полном собрании» пропущены два предложения, слово «подковками» утратило уменьшительно-ласкательный суффикс и вместе с ним функцию создания образа «маленького человека», деепричастие «крестясь» заменено на глагол «крестился», тем самым нарушено соотношение основного и дополнительного действий в предложении
« <u>Девушка</u> подняла брови» [с. 157].	« <u>Девушка</u> подняла брови» ² . Речь идет о голой ведьме, встретившей злополучного буфетчика в таинственной квартире. Едва ли стоит объяснять, что у писателя в данном контексте использовано слово «девушка», которое является основной формой наименования данной героини на всем протяжении второй редакции романа и главной перифрастической заменой имени «Гелла» в окончательном тексте
«Вот солнце опять вырезалось из облака и залило мосты, и засветились крыши в Замоскворечье, и заиграли металлические <u>гости</u> » [с. 161].	«Вот солнце опять вырезалось из облака и залило мосты и засветились крыши в Замоскворечье и заиграли металлические <u>части</u> » ³ . Неверное прочтение слова приводит к абсурду
«Сверкая глазами, на нее со скамейки глядел Фиелло» [с. 163].	В «Полном собрании» со с. 163 фигурирует написание имени « <u>Фиелло</u> », между тем как оно меняется на « <u>Фьелло</u> » ⁴ и сохраняется до следующего фрагмента главы «Шабаш»: «– Нет, это не по его части, – отозвался хозяин дома, – это дело Фиелло» ⁵ . Тем самым не видна работа писателя над формой имени героя
«Выскочили, разобрали ухваты, Клодина села на борова, а шоферы, <u>поставив</u>	« <u>пустив</u> » ⁶ Слово «поставив», использованное в

¹ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение главы 10 – гл. 17). 1933. Автограф чернилами и частично карандашом. 84 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 7. С. 390–391.

² Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение гл. 17 – гл. 23 и начало гл. 19 в последующей редакции). 1933–1934. Автограф. 95 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 8. С. 394.

³ Там же. С. 430.

⁴ Там же. С. 438.

⁵ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение гл. 17 – гл. 23 и начало гл. 19 в последующей редакции). 1933–1934. Автограф. 95 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 8. С. 509.

⁶ Там же. С. 480.

машины, выскочили из сидений» [с. 170].	« <i>Полном собрании</i> », <i>исключается логикой контекста. В доказательство приведем следующее далее предложение: «Первый Линкольн устремился в чистое поле, хлопая дверцами запрыгал по буеракам, наконец влетел в овраг перевернулся и загорелся, а второй полетел по шоссе и слышно было как он врезался в какую-то встречную машину»</i> ¹ .
«– О, мы знакомы! – воскликнул барон, впиваясь <u>глазами</u> в Маргариту» [с. 174].	«– О, мы знакомы! – воскликнул барон, впиваясь <u>глазками</u> в Маргариту» ² . <i>Уменьшительно-ласкательный суффикс используется для создания образа героя-осведомителя</i>
«– Нет, право, это <u>черед</u> сюрпризов, – заметил хозяин, но слов своих не объяснил» [с. 176].	« <u>город</u> » Слово « <u>черед</u> », <i>использованное в «Полном собрании», исключается логикой контекста. В доказательство приведем предшествующее предложение: «– Я никак не ожидал, чтобы в этом городе могла существовать истинная любовь, – сказал хозяин»</i> ³ . Эта ошибка влечет за собой невозможность изучения творческой истории романа – создания образа мастера во взаимосвязи с арестом и высылкой Н.Р. Эрдмана (см. параграф 3.1.3)
«– <u>Квартира</u> ваша таперича <u>свободна</u> , – ласково заговорил Коровьев, – гражданин Понковский уехали во Владивосток» [с. 177].	«– <u>Квартирка</u> ваша таперича <u>свободная</u> , – ласково заговорил Коровьев, – гражданин Понковский уехали во Владивосток» ⁴ . <i>Отсутствие уменьшительно-ласкательного суффикса и правка формы прилагательного искажает особенности развязной речи Коровьева</i>
«Наверху захлопнули дверь, всякие звуки исчезли, но чуткое ухо дало знать Аннушке, что по асфальту <u>шарахнула</u> машина и стала у подъезда» [с. 179].	«Наверху захлопнули дверь, всякие звуки исчезли, но чуткое ухо дало знать Аннушке, что по асфальту <u>шерохнула</u> машина и стала у подъезда» ⁵ . « <i>Шерош́ить, шеро́хнуть</i> , шелестить, производить шорохъ. Кто тамъ шерош́ить бумагами?» ⁶ . Шара́хнуть – «кого чем, обо что, по чем, ошарашить, ударить сильно, чем-либо громоздким, с грохотом; – что, на что, грянуть, грохнуть, бросить. – <i>ся</i> , грянуться, грохнуться, упасть <...> Кинуться куда

¹ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение гл. 17 – гл. 23 и начало гл. 19 в последующей редакции). 1933–1934. Автограф. 95 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 8. С. 480.

² Там же. С. 503.

³ Там же. С. 508–509.

⁴ Там же. С. 516.

⁵ Там же. С. 524.

⁶ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4: Р – В. М.: Рус. яз. – Медиа, 2003. С. 629.

	толпою и опрометью, зря, особн. с испугу. <i>Табун шарахнулся</i> , кинулся без удержу, испуганный чем» ¹ . <i>Слово «шарахнула» здесь исключается логикой контекста: чтобы услышать, как машина шарахнула, не нужно чуткое ухо</i>

Здесь и далее в нашей работе мы опираемся на словарь именно В.И. Даля, т. к. Булгаков регулярно пользовался им: «Часто в руках у него были словари, особенно его любимый Даль» (из письма Е.С. Булгаковой к профессору университета Манчестера Дональду Пайперу)².

Таким образом, текстологические ошибки существующих изданий черновиков романа Булгакова «Мастер и Маргарита» демонстрируют невозможность изучения истории текста на основании опубликованных материалов. Между тем этот аспект важен для понимания романа и изучения его творческой истории и поэтики. Так, например, еще в последней рукописной редакции романа продолжается работа над образами героев:

«Попросить, как || советовал Азазелло? “Ни за что”, сказала она себе и вслух [*попросила Воланда:*] **добавила:**

[– *Может быть меня проводят? А то в таком виде*]

– Всего хорошего..., – а сама подумала: “Только бы выбраться, а там уж я дойду до реки и утоплюсь”»³.

Внесенная в процессе письма правка направлена на решение образа Маргариты в духе последующих слов Воланда: «– Вы совершенно правы! – гулко и грозно || сказал Воланд, – никогда и ничего не просите! Никогда и ничего и ни у кого. Сами предложат! Сами!»⁴.

Нами введен в научный оборот весь комплекс черновиков романа «Мастер и Маргарита», текст которых передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений. Черновики романа, представленные таким образом, позволяют увидеть становление

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. С. 622.

² Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Машинописный отпуск с подписью-автографом. 1 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 17. Л. 1.

³ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (продолжение главы 23 – гл. 25). [1938]. Автограф. 85 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 11. С. 826–827.

⁴ Там же. С. 827–828.

булгаковского текста в исторической динамике и осуществить его текстологический анализ, тем самым продемонстрировать трансформацию авторского замысла и приблизиться к его пониманию. С максимальной бережностью и точностью мы постарались передать динамику становления булгаковского текста и тем самым ввести в научный оборот не только уникальные материалы, важные для изучения романа, но и его окончательный текст.

На данный момент роман «Мастер и Маргарита» публикуется в двух вариантах в соответствии с текстами, подготовленными А.А. Саакянц («Художественная литература», 1973)¹ и Л.М. Яновской («Художественная литература», 1990)². Отличия между этими текстами становятся очевидными с первых строк:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц	Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской
«Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» [с. 423].	«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан» [с. 7].

Издание романа до настоящего времени осуществляется по указанным текстам, следовательно, читатели и исследователи пользуются разными его вариантами, что говорит о давно назревшей необходимости пересмотреть вопрос об установлении окончательного текста романа. И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс отмечают: «Серьезная правка, предпринимавшаяся автором при каждом новом обращении к роману, не позволяет считать текст МиМ, опубликованный в наиболее авторитетном на сегодняшний день издании – собрании сочинений М. Булгакова в пяти томах – окончательным»³.

Таким образом, на данный момент в булгаковедении отсутствует целостное описание творческой истории романа «Мастер и Маргарита», что обуславливает **актуальность** нашего исследования, в котором

¹ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М. : «Худож. лит.», 1973. 816 с.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. М. : Худож. лит., 1990. 734 с.

³ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. Таллинн: Издательство «Арго», 2006. С. 48.

продемонстрирована трансформация авторского замысла романа на основе результатов текстологического анализа и сопоставления текста всех редакций романа с привлечением социально-политического контекста и широкого круга историко-биографического материала.

Объектом нашего исследования является творческая история романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Предмет исследования составляет трансформация художественного замысла романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В связи с этим **целью** нашей работы является исследование трансформации художественного замысла романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Поставленная цель обусловила решение следующих **задач**:

- 1) описать особенности трансформации авторского замысла романа на материале композиции, сюжета и художественного времени;
- 2) проследить трансформацию первоначального замысла романа «о Боге» и «о Дьяволе» в контексте развития темы добра и зла;
- 3) рассмотреть трансформацию замысла романа в связи с включением в него во второй редакции образа мастера и темы «художник и власть»;
- 4) раскрыть особенности творческой лаборатории писателя на материале основных особенностей поэтики романа.

Гипотеза нашего исследования заключается в следующем. Трансформация художественного замысла романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что он был задуман с целью утверждения существования Бога в ответ на антирелигиозную политику, пик которой пришелся на 1928 г., в связи с чем в него была включена тема добра и зла. Во второй редакции (1932–1936) Булгаков вводит в роман образ мастера и тему «художник и власть», важным аспектом которой становится тема трусости, что приводит к выдвиганию на первый план образа Понтия Пилата в 1937–1938 г. Все темы и образы романа Булгаков объединяет с помощью образа Ивана Бездомного и темы милосердия.

Материалом исследования являются черновики и окончательный текст романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», черновики и окончательный текст других произведений писателя, а также дневники, письма, воспоминания и материалы следственных дел.

Источниками материала стали установленные нами система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его окончательный текст, максимально приближенный к последней творческой воле писателя, а также архивные материалы, хранящиеся в НИОР РГБ, РГАЛИ, Музей МХАТ, РО ИРЛИ РАН, ГА РФ, Государственном литературном музее, ГБУК г. Москвы «Музей М.А. Булгакова», Архиве А.И. Солженицына, ЦА ФСБ России, Управлении ФСБ по Калужской области, ЦГАЛИ СПб.

Методологической основой исследования стали труды по творческой истории художественного произведения (Н.К. Пиксанова, Н.В. Корниенко, Н.И. Крайневой, Е.Г. Падериной и др.), творческой истории романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (М.О. Чудаковой, Л.М. Яновской), проблемам текстологии (С.М. Бонди, Д.С. Лихачева, А.Л. Гришунина, Н.В. Корниенко, С.А. Рейсера, Л.А. Спиридоновой, М.О. Чудаковой и др.), а также по творчеству М.А. Булгакова (И.З. Белобровцевой, В.В. Гудковой, Р. Джулиани, Е.А. Иванышиной, А. Зеркалова, А.А. Кораблева, В.А. Кохановой, С.К. Кульюс, В.Я. Лакшина, Г.А. Лескиса, Е.А. Миллиор, Б. С. Мягкова, В. И. Немцева, Л. К. Паршина, И.С. Урюпина, М.О. Чудаковой, Е.А. Яблокова, Л.М. Яновской и др.).

Методами исследования послужили метод текстологического анализа, биографический метод, а также сравнительно-исторический метод анализа художественного текста. Как отметил Д.С. Лихачев, «текстологическое исследование – это фундамент, на котором строится вся последующая литературоведческая работа»¹, поэтому именно метод текстологического анализа обеспечивает целостное изучение творческой

¹ Лихачев Д. С. О филологии. М. : Высш. шк., 1989. С. 178.

истории художественного произведения. Сопоставление результатов текстологического анализа позволит выявить особенности трансформации авторского замысла и описать его динамику. Н.К. Пиксанов подчеркивает важность использования биографического метода при изучении творческой истории произведения. Так, исследователь пишет о комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: «<...> то, что входит в идейный круг комедии, бóльшую цену и вес получает при сопоставлении со всей полнотой взглядов Грибоедова. Таким образом, возможен и необходим биографический метод изучения идейности Г.о.у.»¹. Биографический метод позволит выявить динамику отображения биографии писателя в тексте произведения.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1) в научный оборот вводится весь комплекс черновиков романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в том числе реконструкция первой редакции романа по сохранившимся фрагментам рукописей, уничтоженных писателем (текст черновиков передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений, демонстрирующих процесс писательской работы над произведением и динамику его становления);

2) в научный оборот вводится окончательный текст романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», максимально приближенный к последней творческой воле автора;

3) в научный оборот вводятся фрагменты черновиков романа М.А. Булгакова «Жизнеописание господина де Мольера», дневников, писем и следственных дел;

4) результаты исследования вносят дополнения и уточнения в сложившееся в булгаковедении описание биографии и творческого пути М.А. Булгакова, а также его окружения (Н.Р. Эрдман, Н.Н. Лямин, Б.С. Штейгер и др.);

5) в диссертации впервые предлагается целостное описание

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 310.

трансформации авторского замысла романа на основе результатов текстологического анализа и сопоставления текста всех редакций романа с привлечением социально-политического контекста и широкого круга историко-биографического материала.

Теоретическое значение исследования заключается в том, что диссертация вносит вклад в изучение проблемы трансформации авторского замысла художественного произведения, а также в изучение поэтики романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», стиля и творческой лаборатории писателя; разработана исследовательская модель осмысления и описания творческой истории произведения.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут послужить основой для разработки курсов по истории русской литературы XX в., теории литературы, а также могут быть внедрены в практику вузовского преподавания при чтении лекций и проведении семинарских занятий по курсам истории русской литературы XX в., а также использованы для написания учебников и учебно-методических пособий.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Начиная с первой редакции романа (1928–1930), его композиция строится по следующей модели: в центре каждой главы находится событие, произошедшее с каким-либо героем в результате встречи с Воландом и/или его свитой; «ершалаимские» главы вводятся как «текст в тексте». Композиция романа «Мастер и Маргарита» тесным образом связана с художественным временем: действие в московском и ершалаимском пространстве начинается в среду (день предательства Иуды), завершается в Пасхальную ночь (символ победы жизни над смертью, добра над злом).

2) Роман был задуман с целью утверждения существования Бога в ответ на антирелигиозную политику, пик которой пришелся на 1928 г. Эта цель воплотилась в теме добра и зла, где добро – вера в Бога, а зло – Его отрицание. В связи с этим Булгаков создает образ Иешуа Га-Ноцри. Изучение трансформации художественного замысла романа М.А. Булгакова

«Мастер и Маргарита» позволило выявить динамику противопоставления эпизодов романа эпизодам евангельских текстов, которая демонстрирует стремление писателя к достоверному изображению событий и своеобразному переводу с метафорического языка Библии. В эпизодах земной жизни Иешуа Булгаков создает образ человека, обладающего божественным началом, в эпизодах потусторонней жизни Иешуа – образ Бога.

3) Цель создать роман «о Боге» и «о Дьяволе» нашла отражение в образах Иешуа Га-Ноцри и Воланда. В соответствии с этим в картине мироздания Булгакова выделяются пространство света и пространство тьмы, которые даются не в противопоставлении, а во взаимодействии. Пространство тьмы выполняет различные функции: разоблачение, наказание, исправление (через осознание вины и существования Бога).

4) Во второй редакции (1932–1936) в результате размышлений Булгакова о собственной судьбе в совокупности с размышлениями о судьбе Мольера и Н.Р. Эрсмана в роман входит образ мастера и вместе с ним – тема «художник и власть». Булгаков вводит в роман пространство «вечного дома», тем самым включая образы мастера и Маргариты в контекст разработки темы добра и зла. Булгаков стремится подчеркнуть, что «вечный дом» дается мастеру как награда, которая исходит от Иешуа Га-Ноцри. В качестве атрибутов «вечного дома» Булгаков выбирает христианские образы, связанные с понятием бессмертия, вечной жизни, возрождения, божественного благословения и мудрости.

5) Тема «художник и власть» в романе раскрывается не напрямую через образ мастера (мы видим результат того, что власть с ним сделала), но через образ героя, который он создает, – Понтия Пилата (именно в контексте этого образа мы видим процесс взаимоотношений героя с властью – попытки противостояния власти и ломки ею героя). Важным аспектом темы «художник и власть» становится тема трусости, в связи с чем Булгаков перемещает акцент с образа Иешуа на Пилата в 1937–1938 г.

6) Иван Бездомный – герой, который объединяет замысел романа до и

после появления в нем образа мастера, тем самым связывает всех героев и темы произведения (с первой редакции образ Ивана включен в контекст разработки темы добра и зла и системы образов «московских» глав, создание которой строится посредством встречи того или иного героя с Воландом и/или его свитой; со второй редакции – темы «художник и власть» посредством встречи с мастером и приобретения в его лице учителя; в период создания эпилога в шестой редакции – темы милосердия, благодаря тому, что Иван видит во втором сне встречу Пилата и Иешуа).

7) Трансформация художественного замысла романа демонстрирует, что писатель стремился объединить все образы и темы романа с помощью темы милосердия: начиная с первой редакции, она связана с темой добра и зла (Иешуа Га-Ноцри, считающий, что все люди добрые, и проявляющий милосердие к погубившим его Иуде и Пилату; в «московских» главах милосердие – знак присутствия добра в мире, критерий взаимодействия света и тьмы, который использует Воланд при реализации разоблачения и наказания); начиная со второй редакции, Булгаков связывает тему милосердия с темой «художник и власть» и ее важным аспектом – темой трусости (герои, сломанные властью, получают по своей вере: мастер – покой в качестве награды, а его герой – прощение и избавление от мук совести; награда и прощение исходят от Иешуа Га-Ноцри, находящегося в пространстве света, т. е. от Бога).

8) Творческая лаборатория Булгакова демонстрирует следующие особенности работы над текстом романа: автобиографизм, достоверная передача языка эпохи и афористичность стиля, драматургизм и кинематографичность поэтики романа, значимость подтекста.

Оценка достоверности результатов исследования выявила следующее: адекватность методов исследования поставленным цели и задачам, обширный объем и репрезентативность анализируемых источников. Полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу, основные положения

научного исследования изложены на научных и научно-практических конференциях различного уровня и отражены в научных публикациях.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения докторской диссертации получили освещение в выступлениях на конференциях разных уровней: Международной научной конференции «Виноградовские чтения» (МГПУ, 2009–2023); Международном научно-практическом семинаре «М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве» (МГПУ, 2010, 2011); I Международной научной конференции «Язык, ментальность, текст в современной русистике» (Испания, Гранада, Гранадакский университет, 2011); конгрессе МАПРЯЛ «Русский язык и литература во времени и пространстве» (КНР, Шанхай, Шанхайский университет иностранных языков, 2011; Испания, Гранада, 2015, Казахстан, Нур-Султан, 2019); Международной научной конференции «Михаил Булгаков, его время и мы» (Польша, Краков, Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2011); Международной научной конференции «Актуальные проблемы обучения русскому языку» (Чехия, Брно, Университет им. Масарика, 2012, 2014, 2018, 2020); V Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (МГУ имени М. В. Ломоносова, 2016); Международной научно-практической конференции «Русская и национальная литературы» (Армения, Ереван, Ереванский государственный университет языков и социальных наук имени В. Я. Брюсова, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022); Международной научной конференции «Восток-Запад» (Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2018, 2021, 2023); V Межвузовской научной конференции «Национальный стиль русской литературной классики» (МГПУ, 2019); Свято-Троицких ежегодных международных академических чтениях в Санкт-Петербурге (РХГА, 2019, 2020); X Международной научной конференции «Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре» (Волгоградский государственный социально-педагогический университет,

2019); Международной конференции «“Разные лики одного явления”». Курцио Малапарте и большевистская Россия: к столетию публикации “Да здравствует Капоретто!”» (Италия, Милан, Фонд Библиотеки на виа Сенато, 2021); Международной научной конференции «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков» (ГБУК города Москвы «Музей М. А. Булгакова», 2023, 2024); Одиннадцатой международной научной конференции «Экология природы и экология души в литературе и фольклоре» (Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2024); VII Всероссийской с международным участием научной конференции «Проблемы трансформации и функционирования культурных моделей в русской литературе» (Томский государственный педагогический университет, 2025). Научная монография (Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т.) была представлена в «Парижском книжном салоне – 2019» (Salon Du Livre 2019), на X Казахстанской международной книжной и полиграфической выставке «По Великому шёлковому пути» (Казахстан, Алматы, 2022).

По теме исследования опубликовано 50 работ, в том числе монография и 49 статей, из них 14 – в ведущих рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК Минобрнауки РФ, 3 – в рецензируемых изданиях, входящих в базу данных WoS.

Структура работы определяется поставленной целью и задачами, характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы (485 наименований).

Условные обозначения

Текст черновиков романа Булгакова «Мастер и Маргарита» передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений. Мы опираемся на систему условных обозначений динамической транскрипции текста, разработанную в ИМЛИ¹.

¹ Архив А. П. Платонова. Книга 1. Научное издание. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 696 с.

Основная гарнитура – Times New Roman.

Текст без правки передается прямым простым шрифтом – текст.

Текст, вычеркнутый писателем, заключен в прямые скобки и выделен курсивом – [*текст*].

Вставка первого слоя рукописной правки (текст, вставленный писателем в процессе письма) обозначена полужирным шрифтом – **текст**.

Вычеркнутая вставка первого слоя заключена в прямые скобки, полужирный шрифт, курсив – [***текст***].

Вставка второго слоя рукописной правки обозначена фигурными скобками, полужирный шрифт – {**текст**}.

Вычеркнутая вставка второго слоя обозначена фигурными скобками, полужирный шрифт, курсив – {***текст***}.

Конъектура, приводимая в случае передачи текста на поврежденных листах, пропуска слов, наличия недописанных и неразборчиво написанных слов и описок, указана в угловых скобках и выделена курсивом – <*текст*>.

Неразборчивые места обозначены пометой <*нрзб.*>, которая по возможности уточняется количеством слов или букв, например, <*1 слово нрзб.*>, <*1 буква нрзб.*>.

Подчеркнутый текст передается соответствующим образом.

Обращение внимания на достоверность передаваемого авторского текста осуществляется с помощью пометы <sic>.

Завершение страницы и переход к следующей обозначены двумя прямыми вертикальными чертами ||.

Таким же образом в нашей работе вводится текст черновиков романа Булгакова о Мольере, дневников, писем и материалов следственных дел.

Условные обозначения при передаче текста черновиков шестой редакции романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Так как шестая редакция романа характеризуется наличием нескольких слоев правки, то для их отображения мы используем дополнительную

систему графических условных обозначений.

Первый слой правки в процессе печати машинописи: вычеркнутый текст заключен в прямые скобки и выделен курсивом – [текст]; вставка обозначена полужирным шрифтом – **текст**; вычеркнутая вставка заключена в прямые скобки, полужирный шрифт, курсив – [**текст**].

Второй слой правки синими чернилами: вставка обозначена полужирным шрифтом гарнитуры Courier New – **текст**; вычеркнутая вставка заключена в прямые скобки, полужирный шрифт гарнитуры Courier New, курсив – [**текст**].

Третий слой правки фиолетовыми чернилами: вставка обозначена фигурными скобками, полужирный шрифт – {текст}; вычеркнутая вставка обозначена фигурными скобками, полужирный шрифт, курсив – {**текст**}.

Четвертый слой правки простым карандашом: вставка обозначена скобками / /, полужирный шрифт – /**текст**/; вычеркнутая вставка обозначена скобками / /, полужирный шрифт, курсив – /**текст**/.

Пятый слой правки красным и синим карандашами: вставка обозначена скобками // //, полужирный шрифт – //**текст**//; вычеркнутая вставка обозначена скобками // //, полужирный шрифт, курсив – //**текст**//.

При цитировании текста черновиков, дневников, писем, а также материалов следственных дел сохраняются авторская орфография и пунктуация.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ ТЕКСТА РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

1.1. Система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: композиция, сюжет, время

Одним из спорных вопросов в изучении романа «Мастер и Маргарита» является определение системы его редакций.

М.О. Чудаковой и Л.М. Яновской были разработаны научные концепции относительно редакций романа (см. таблицу 2).

Таблица 2. Система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» М.О. Чудаковой и Л.М. Яновской

Источники текста романа «Мастер и Маргарита»	Система редакций, разработанная М.О. Чудаковой ¹	Система редакций, разработанная Л.М. Яновской ²
Первая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1) ³	Первая редакция	Первая редакция
Вторая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2)	Вторая редакция	
Две тетради черновиков романа 1931 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 3, 4)	«К весне 1931 г. относим мы предположительно попытки Булгакова обратиться заново к уничтоженному своему “роману о дьяволе”» ⁴ . Третья редакция	«Следы попыток вернуться к роману – две черновые тетради, помеченные 1931 годом» ⁵
Черновики романа 1932–1934 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5–8; К. 7. Ед. хр. 1)		Вторая редакция: «<...> в 1932 – 1934 годах возникает вторая редакция – фактически первая редакция “Мастера и Маргариты”: пять толстых тетрадей со сквозной нумерацией страниц» ⁶ . В тетради 7.1 нет сквозной нумерации страниц
Черновики романа (новые)		Третья редакция

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Гос. б-ки им. Ленина, вып. 37, 1976. С. 25–151; Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253.

² Яновская Л. М. Треугольник Воланда // Октябрь. 1991. № 5. С. 182–202; Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. М. : ПРОЗАиК, 2013. 752 с.

³ Здесь и далее в таблице ссылки на рукописи приводятся с указанием номера фонда, картона и единицы хранения в соответствии с описью архива М. А. Булгакова в НИОР ФГУ РГБ (Ф. 562), составленной М. О. Чудаковой.

⁴ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 95.

⁵ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 40.

⁶ Там же С. 41.

варианты и дополнения) 1934–1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2, 3)		Другой порядок тетрадей: 7.4, 7.2, 7.3 ¹
Черновики романа 1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4)	Четвертая редакция	
«Князь тьмы», 1937 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 5, 6)	Пятая редакция	«Между третьей и четвертой редакциями – две тетради, озаглавленные “Князь тьмы” и относящиеся к первой половине 1937 года. Это подступ к четвертой редакции романа, предчувствие ее» ² .
«Мастер и Маргарита», 1937–1938 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7–12)	Шестая редакция. «К этой редакции примыкают две тетради материалов для намеченной “отделки” (как обозначено на титуле одной из них) романа» ³ . <i>Здесь речь идет о следующих источниках: Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 1; Ф. 562. К. 9. Ед. хр. 1</i>	Четвертая редакция «первая полная» редакция романа ⁴ . «Шесть тетрадей этой редакции со сплошной нумерацией страниц, с установившейся последовательностью глав, без пробелов и пропусков <...>» ⁵ . <i>оследовательность глав будет меняться и далее</i>
Машинописный текст романа, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. (Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2, 3; К. 9. Ед. хр. 2; К. 10. Ед. хр. 2)	Седьмая редакция	Пятая редакция
Машинописный текст 1938 г. с правкой 1938–1940 г. (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2)	Восьмая редакция	Шестая редакция: «Правку по машинописи можно считать шестой редакцией романа» ⁶ .

Сопоставление концепций М.О. Чудаковой и Л.М. Яновской демонстрирует колоссальную разницу не только в количественном соотношении редакций, но и их содержании.

В булгаковедении к вопросу системы редакций обращались также другие исследователи. И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс, а также В.И. Лосев основываются на описи архива Булгакова в НИОР РГБ (Ф. 562), составленной М.О. Чудаковой, тем самым полностью повторяя ее

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 56, 58.

² Там же. С. 65.

³ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 131.

⁴ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 65.

⁵ Там же. С. 65–66.

⁶ Яновская Л. М. Треугольник Воланда. С. 188.

концепцию¹.

Б.В. Соколов, работавший с черновиками романа, опубликованными В.И. Лосевым, выделяет три редакции романа: 1) 1929–1930 г., 2) 1932–1936 г., 3) 1937–1940 г.² (см. таблицу 3).

Таблица 3. Система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Б.В. Соколова

Источники текста романа «Мастер и Маргарита»	Система редакций, разработанная Б.В. Соколовым
Первая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1)	Первая редакция
Вторая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2)	
Две тетради черновиков романа 1931 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 3, 4)	Вторая редакция «Работа над М. и М. возобновилась в 1931 г.» ³
Черновики романа 1932–1934 гг. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5–8; К. 7. Ед. хр. 1)	
Черновики романа (новые варианты и дополнения) 1934–1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2, 3)	
Черновики романа 1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4)	
«Князь тьмы», 1937 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 5, 6)	Третья редакция «Третья редакция, начатая во второй половине 1936 г. или в 1937 г., первоначально называлась “Князь тьмы”, но уже во второй половине 1937 г. появилось хорошо известное теперь заглавие “Мастер и Маргарита”» ⁴ .
«Мастер и Маргарита», 1937–1938 гг. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7–12)	
Машинописный текст романа, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. (Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2, 3; К. 9. Ед. хр. 2; К. 10. Ед. хр. 2)	
Машинописный текст 1938 г. с правкой 1938–1940 г. (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2)	

Исследователь объединяет тексты разных периодов. Обоснование данной системы редакций было дано еще в его диссертации: «Редакцией мы считаем некий целостный, законченный текст, связанный единым замыслом автора, воплощенным в фабульно завершенную, хотя бы в основных чертах,

¹ Белобровцева И., Кульбюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. Таллинн : Издательство «Арго», 2006. С. 9–26; Булгаков М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / издание подготовил В. И. Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. М. : Вагриус, 2006. 1006 с.

² Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М. : Локид; Миф, 1996. С. 303–304.

³ Там же. С. 303–304.

⁴ Там же. С. 304.

рукопись»¹. Если следовать этой логике, то у романа «Мастер и Маргарита» была только одна редакция.

Б.С. Мягков выделяет шесть редакций романа² (см. таблицу 4).

Таблица 4. Система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Б.С. Мягкова

Источники текста романа «Мастер и Маргарита»	Система редакций, разработанная Б.С. Мягковым
Первая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1)	Первая редакция
Вторая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2)	
Две тетради черновиков романа 1931 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 3, 4)	Вторая редакция
Черновики романа 1932–1934 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5–8; К. 7. Ед. хр. 1)	
Черновики романа (новые варианты и дополнения) 1934–1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2, 3)	
Черновики романа 1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4)	Третья редакция. Первый вариант «Третья по счету и последняя прижизненная редакция романа была начата на рубеже 1936–1937 <...>».
«Князь тьмы», 1937 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 5, 6)	Третья редакция. Второй вариант «<...> в 1937 г. был написан второй вариант этой редакции, доведенный только до 13-й главы и названный “Князь тьмы”».
«Мастер и Маргарита», 1937–1938 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7–12)	Третья редакция. Третий вариант «Третий и единственно законченный вариант этой редакции создавался в период со второй половины 1937 до весны 1938. В нем появилось известное название, и состоял он из 30 глав».
Машинописный текст романа, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. (Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2, 3; К. 9. Ед. хр. 2; К. 10. Ед. хр. 2)	Третья редакция. Создание машинописного текста в 1938 г. и правка в нем до 1940 г. «С конца мая и до 24 июля 1938 года третья редакция перепечатывалась также с переделкой текста. Авторская правка машинописи началась в сентябре того же года и продолжалась (с перерывами) почти до самой смерти писателя» ³ .
Машинописный текст 1938 г. с правкой 1938–1940 гг. (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2)	
Перепечатка романа Е.С. Булгаковой «в начале и середине 1940-х годов»	Четвертая редакция «<...> легла в основу текста,

¹ Соколов Б. В. Творческая история романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Соколов Борис Вадимович; Академия Наук СССР Ордена дружбы народов Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М., 1991. С. 58.

² Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. М. : Алгоритм, 2008. С. 129–131.

³ Там же. С. 130.

[с. 131]	опубликованного в журнальном варианте в 1966–1967 годах» ¹ .
Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц для издания 1973 г.	Пятая редакция
Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской для киевского издания 1989 г. и собрания сочинений 1990 г.	Шестая редакция

Исследователь широко трактует понятие «редакция», которое охватывает текст, не только написанный писателем, но и подготовленный другим лицом, в данном случае – супругой писателя и текстологами.

Л.А. Спиридонова выдвигает ряд необоснованных положений, которые содержат фактологические ошибки и противоречат действительности.

1) «с 1931 г. начал писать роман заново»²: этим годом датируются два варианта главы «Дело было в Грибоедове», их создание не является доказательством того, что Булгаков начал писать в это время роман заново, между тем как датировка, выполненная его рукой в начале другой тетради, где он начинает писать роман с первой главы, позволяет утверждать, что заново он начал работать над романом в 1932 г.

2) «6 июня 1936 г. он завершил работу над полной редакцией произведения и собирался в 1937 г. ее напечатать. Однако, узнав о запрете его пьесы “Кабала святош”, Булгаков решил сжечь роман, который назывался “Великий канцлер”»³. Откуда появилось 6 июня? По всей видимости, из неверного прочтения пометы писателя в черновиках романа – 6 июля 1936 г., когда в Загорянске он приступает к созданию еще одного варианта главы «Последний полет» и пишет «Окончание сна Босого». Исследователь не указывает, на основании каких сведений приходит к выводу о том, что писатель собирался напечатать роман в 1937 г., но сжег его. Роман в этот период не назывался «Великий канцлер» – это один из вариантов названия романа, записанных Булгаковым на первой странице тетради, в которой он начинает писать роман в 1932 г. По всей видимости, исследователя подвело использование опубликованных В.И. Лосевым

¹ Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. С. 131.

² Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 157.

³ Там же.

черновики романа, где рассматриваемая редакция действительно произвольно названа публикатором «Великий канцлер», там же указано, что это – «полная рукописная редакция романа»¹, между тем как в этот период, например, не были написаны ершалаимские главы, кроме главы о казни, даже самая первая – о Понтии Пилате.

3) Л.А. Спиридонова пишет о первой редакции романа: «Сохранилась та часть текста, которую переписала другая жена Булгакова Л.Е. Белозерская. В итоге уцелели две тетради и черновые наброски романа»². Л.Е. Белозерская не переписывала роман, но она писала под диктовку Булгакова – в нашем издании черновики романа эти фрагменты обозначены и прокомментированы. Так же как в дальнейшем – страницы романа, написанные под диктовку Е.С. Булгаковой, начиная с 1932 г.

4) «Вторая полная редакция “Мастера и Маргариты” (6 тетрадей рукописного текста) создавалась со второй половины 1936 г. до 22–23 мая 1938 г. В мае 1939 г. Булгаков написал “Эпилог”, но продолжал работать над книгой под первоначальным названием “Князь тьмы” до смерти, так и не успев окончить ее»³. Здесь сначала речь идет о шести тетрадях последней рукописной редакции, которую Булгаков начал создавать в 1937 г., – это его собственная датировка на титульной странице тетради. Здесь впервые появляется заглавие «Мастер и Маргарита» – оно тоже написано рукой Булгакова на титульной странице тетради. «Князь тьмы» – редакция романа, над которой Булгаков работал в 1937 г., это тоже его датировка на титульной странице тетради.

5) «В июне 1938 г. роман уже был перепечатан, но автор продолжал править его <...> Именно в этой редакции роман стал называться “Мастер и Маргарита” <...>»⁴. Как мы уже отметили выше, это название появилось в последней рукописной редакции романа.

Л.А. Спиридонова трактует понятие «редакция» следующим образом:

¹ Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. С. 79.

² Там же. С. 157.

³ Там же.

⁴ Там же.

«Когда авторская правка носит очень существенный характер, т. е. происходит изменение замысла или концепции произведения, меняются не отдельные слова и предложения, а вся художественная и стилистическая ткань произведения, возникает его новая редакция»¹. При этом исследователь утверждает: «<...> нельзя писать, что “четвертая редакция произведения не закончена, а от пятой и шестой остались лишь фрагменты”»². Но если следовать такой логике и не учитывать индивидуальность художественного произведения, то в истории текста романа «Мастер и Маргарита», как мы уже отмечали, надо выделять одну редакцию, потому что все тексты, предшествовавшие машинописному с несколькими слоями правки, не были завершены Булгаковым. Между тем как при работе с творческой историей конкретного произведения целесообразно учитывать именно его особенности³.

В нашей работе мы опираемся на определения С.А. Рейсера: «вариант (разночтение) – сравнительно небольшие отличия текста, по отношению к принятому за основной (или к какому-либо иному – например, по отношению к данной редакции)»⁴; «редакция – вариант, охватывающий относительно большой отрезок текста и содержащий важные смысловые отличия»⁵. Н.К. Пиксанов полагает, что «<...> редакцией следует называть обширную переработку текста, заметно отличающую новый текст от прежнего»⁶. Ученый выделяет типы редакций: стилистические, идеологические, композиционные, «простые сокращения», «переработки-редакции всего произведения в целом»⁷.

Анализ рукописных и машинописных источников текста романа «Мастер и Маргарита» позволил нам предложить иную систему его редакций (см. таблицу 5).

¹ Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. С. 11.

² Там же. С. 152.

³ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 63.

⁴ Рейсер С. А. Палеография и текстология. М. : «Просвещение», 1970. С. 330.

⁵ Там же. С. 333.

⁶ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 346.

⁷ Там же. С. 346–347.

Таблица 5. Система редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Источники текста романа «Мастер и Маргарита»	Система редакций
Первая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1)	Первая редакция
Вторая тетрадь черновиков романа <1928>–1929 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2)	
Две тетради черновиков романа 1931 г. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 3, 4)	Черновики 1931 г. занимают срединное положение между первой и второй редакциями романа
Наброски глав, сделанные в тетради, в которой Булгаков затем работает в рамках создания второй редакции (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 6): 1) два варианта начала главы «Приключения дяди Берлиоза» (л. 4; л. 10–10 об.); 2) эпизод о товарище Дант (л. 4об–7об).	
Черновики романа 1932–1934 гг. (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5–8; К. 7. Ед. хр. 1)	Вторая редакция
Черновики романа (новые варианты и дополнения) 1934–1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2, 3)	
Черновики романа 1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4)	Третья редакция
«Разметка глав» первой части романа, составленная в конце тетради с черновиками 1936 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 3).	Четвертая редакция
«Князь тьмы», 1937 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 5, 6)	
«Мастер и Маргарита», 1937–1938 г. (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7–12)	Пятая (последняя рукописная) редакция
««Мастер и Маргарита» – роман. Материалы к 6-й и 7-й редакциям (планы, выписки, календарь романа, варианты имен героев, записи наблюдений над положением луны на небосклоне, зарисовки плана Ершалаима и т. п.). 1938–1939» (Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 1).	
Машинописный текст романа, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. (Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2, 3; К. 9. Ед. хр. 2; К. 10. Ед. хр. 2)	Шестая (окончательная) редакция
Машинописный текст 1938 г. с правкой 1938–1940 г. (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2)	
Тетрадь с записью Булгакова на титульном листе: «Мастер и Маргарита. Роман. Отделка», содержащая варианты начала первой главы и эпилог (Ф. 562. К. 9. Ед. хр. 1)	
Тетрадь с новыми вариантами фрагментов романа, написанными Е.С. Булгаковой под диктовку Булгакова (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 1)	
Машинопись романа, напечатанная Е.С. Булгаковой в 1939–1940 г.	

Трансформацию художественного замысла романа мы рассмотрим в контексте всей системы его редакций на материале динамики становления композиции и сюжета романа.

1.1.1. Первая редакция романа (1928–1930)

Начало работы над романом следует отнести к 1928 г.: этот год указан в авторской датировке черновиков романа 1937 г. («Князь тьмы») и 1937–1938 г. («Мастер и Маргарита»). Этот же аргумент приводит М.О. Чудакова: «Достоверным представляется лишь то, что именно в этом году был начат роман, ставший впоследствии романом “Мастер и Маргарита”. Сам Булгаков на титульном листе рукописей более поздних редакций выставлял начальной датой 1928 год»¹.

Сохранилось свидетельство Е.С. Булгаковой о том, что Булгаков начал писать роман в конце 1928 г. В письме к Дональду Пайперу Елена Сергеевна пишет: «Роман же “Мастер и Маргарита”, или, как он назывался вначале “Консультант с копытом”, Михаил Афанасьевич начал писать в конце 1928 года. Были написаны (в черновом виде) три главы, примерно, но в || марте 1930 года он сжег эти тетрадки. Причем сжигал он таким образом (это было при мне): он отрывал от страницы большую ее половину и бросал в печку – черную круглую печку, стоявшую в его комнате. Корешки же он оставлял для того, чтобы (как он сказал) было доказательство, что этот роман был начат им. Эти тетрадки (как и весь почти архив) находятся в Ленинской библиотеке. В этих первых набросках уже были и Иешуа, и Воланд, и Берлиоз, и Бездомный (имена последних иногда менялись). Из древних была написана только одна глава – допрос у Пилата»².

М.О. Чудакова, ссылаясь на устные воспоминания Н.А. Ушаковой и Н.К. Шапошниковой, высказывает предположение, что чтение романа Булгакова своим друзьям – пречистенцам – проходило в 1928–1929 г. Исследователь отмечает «полное отсутствие сведений об истории замысла романа “Мастер и Маргарита”»³ и при этом приводит устные воспоминания В.П. Катаева, который «отнес формирование замысла романа к 1923–1924 гг.», а также М.С. Волошиной о пребывании Булгакова в Коктебеле в

¹ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М. : Колибри, Азбука-Аттикус, 2023. С. 392.

² Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1–1 об.

³ Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 104.

1925 г.: «С Максом много говорили об антропософии, мистических курьезах. Меня это тогда не интересовало, но когда я потом прочла “Мастера и Маргариту”, то что-то знакомое, о чем здесь говорилось, почудилось»¹.

Завершилась работа над текстом первой редакции не позднее 1930 г., т. к. в этом году Булгаков уничтожил черновики романа, о чем свидетельствуют его письма:

1) «Погибли не только мои прошлые произведения, но и настоящие и все будущие. И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и начало второго романа “Театр”» (письмо правительству СССР от 28 марта 1930)².

2) «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман» (письмо В.В. Вересаеву от 2 августа 1933)³.

Работа над текстом первой редакции была завершена не позднее 8 мая 1929 г.: в этот день «<...> выправив одну из глав начатого романа – глава называлась “Мания фурибунда”, что означает “яростная мания”, и примерно соответствовала известной читателям главе “Было дело в Грибоедове”, – Булгаков сдал ее в альманах “Недра” <...>»⁴.

Источниками первой редакции являются две тетради черновиков романа. Бóльшая часть листов здесь повреждена: листы вырваны, оборваны, срезаны под корень.

В булгаковедении существует мнение, что в первой редакции роман был совершенно другим. А.З. Вулис не просто называет его «сатирической повестью», а даже настаивает: «подчеркиваем повесть, а не роман»⁵. Л.М. Яновская определяет первую редакцию как «сатирический “роман о

¹ Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 106.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 448.

³ Там же. С. 491.

⁴ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 227–228.

⁵ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 128.

дьяволе»¹.

Верной является точка зрения М.О. Чудаковой, которая на основе работы с архивом писателя пришла к выводу о том, что «роман сразу был задуман как роман о Христе и Дьяволе»². Но при этом исследователь полагает, что «главным героем современного “московского” плана романа в первых двух его редакциях [по классификации М.О. Чудаковой. – Е. К.] остается Воланд: перед нами – роман о дьяволе»³, причем он «противостоит Иешуа»⁴. В другой работе исследователь высказывает точку зрения о том, что «<...> сама идея изображения Христа в романе – центральная в замысле, каким он видится по первой редакции <...>»⁵.

Черновики романа первой и второй тетрадей следует рассматривать в совокупности.

1) Единство этих черновиков четко обозначено самим Булгаковым на обложках тетрадей: «Черновики романа. Тетрадь I», «Черновики романа. Тетрадь II» (примечательно, что таким же образом писателем пронумерован весь комплекс тетрадей в период работы над романом «Мастер и Маргарита» в 1937–1938 г., а также при работе над другими произведениями, в частности, тетради, в которых он писал роман о Мольере в 1932–1933 г.).

2) Во второй тетради осуществляется работа над вариантами глав, известных нам по тетради первой, прежде всего над их структурой.

Тетрадь I	Тетрадь II
2) «Евангелие от дьявола»	«Пристают на Патриарших Прудах»
	«Евангелие от дьявола»
3) «Доказательство инженера»	«Глава 3. Шестое доказательство»
5) «<Мания фурибунда>»	«Мания фурибунда»

3) Во второй тетради черновиков Булгаков пишет «Окончание г<лавы>» о Поротом [6.2, л. 118], начало которой представлено в тетради I,

¹ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 231.

² Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 77.

³ Там же. С. 79.

⁴ Там же. С. 84.

⁵ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 410.

а также главу 16 «Исналитуч».

В тетради I на первой странице написаны варианты заглавия «“Сын...” [Гастроль]» и обозначен жанр «Ром<ан>». По всей видимости, окончательным в этой редакции является заглавие «Копыто инженера» – именно его Булгаков использует при составлении плана романа данного периода:

«[Копыто <инженера>]

- 1) Пролог.
- 2) Евангелие от д<ьявола.>
- 3) Интермедия в
- 4) Марш фюнебр» [6.1, л. 45].

А также при оформлении главы «Мания фурибунда» для публикации в альманахе «Недра»:

«[<М. Бамов>] {К. Тугай}

Мания фурибунда

глава из романа «Копыто инженера»

“Quos vult perdere

Jupiter, dementat...”¹ [т. 1, с. 92]

Как видно из приведенного выше плана романа, в первой редакции Булгаков начинает его с пролога, имевшего два варианта названия «<Божественная увертюра>» и «Черный маг» и представлявшего собой повествование о милицейском следствии. Булгаков пишет два варианта пролога: 1) «[П<ролог>] [Черный маг.] [Божеств<енная увертюра>]» [6.1, л. 1]; 2) [<Божественная увер>тюра] «Черный маг» [6.2, л. 2 об.]. Мы только можем предполагать, что здесь использовалось слово «увертюра» на основании сохранившейся части слова «тюра», т. к. перед нами пролог, т. е. вступительная часть литературного произведения, как увертюра – произведения музыкального. М.О. Чудакова при реконструкции текста

¹ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева. М. : Пашков дом, 2014. Т. 1. 840 с. Т. 2. 816 с. Здесь и далее текст черновиков и окончательный текст романа приводятся по этому изданию, ссылки в тексте работы в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.

вводит предполагаемое название «[Аван]тюра»¹.

Первый вариант пролога начинается с размышлений автора о странных событиях, произошедших в Москве в «<экспериме>нтальном || театре», и милицейском следствии, которое ведет Кондрат Васильевич, «начальник» «115-го» «отделения р. к. милиции»: кто «поручится, что» «гражданину Аза<зело>» – кто он на самом деле, никто не «<зна>ет Азazelло ли», «<Пе>тров или Сидоров», «<у>головный или поли<тический>» – «<взбре>дет ли на» «ум навестить» столицу «нашей красной» родины [6.1, л. 1 об.]. Примечательно, что на первой странице рукописи Булгаков делает помету: «Антессер. Азazelло. Велиар» [6.1, л. 1], и, по всей видимости, на данном этапе работы выбирает для своего героя имя *Азazelло*.

Когда автор «вчера» написал «рассказ» и показал его «одному ли<тератору>», тот, прочитав, «вытаращил <глаза>» и спросил: «– Вы» «контрреволюционер?» [6.1, л. 2–2 об.]. У автора ноги «подкосились, как стоял,» он рухнул на колени и взмолился: «Борисович?! Ка<какой контрреволюционер?!>» «[Побойтесь]» Бога. На этом первый вариант пролога заканчивается – возможно, он не был завершен. Данный текст вычеркнут Булгаковым.

В начале пролога в его втором варианте Булгаков вводит показания героини, которые дают автору основание сделать следующий вывод: «Согласен, и || не смею противоречи<ть>» «Кондрату Васильичу». «Потрясающая дура» [6.1, л. 2 об.–3]. Эта характеристика позволяет предположить, что речь идет о будущей Аннушке. В черновиках 1931 г. Булгаков пишет главу «Консультант с копытом», которую строит таким же образом: сообщение о странных событиях, случившихся на Патриарших прудах, описание милицейского следствия, которое ведет товарищ Курочкин и которое начинается с показаний единственной свидетельницы событий – «домработницы [Ф] Анны Семеновой, служащей у гражданки Ключ-Пелиенко». В прологе автор отмечает: «<С> одной стороны, [не возразить]

¹ Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 94.

ведь нет» «<та>кого закону, чтобы ко<му-либо>» запрещали и чтобы «член профсоюза рабо<тающий>» сотрудником «нарпита так у<бедительно и дока>зательно представл<ял из> себя гения», «годами командоват<ь>» «операми в экспериме<нтальном театре>», «<в> Театре дирижировал» [6.1, л. 3]. По всей видимости, дело Азazelло было передано следователю «<у>розыска» Двоеручкину. Автор высказывается по этому поводу: «<При в>сем уважении || к Кондрату Васил<ьевичу>» «разъяснения его ме<ня>» «<не> удовлетворили». «не смею сомневат<ься>» «<в> талантах Двоеручк<ина>», «<но> очень опасаясь, чт<о>» «дельце это» «<не в ком>петенции Двоеручк<ина>» [6.1, л. 4]. Автор изложил Кондрату Васильевичу свое видение событий, чем заслужил его недовольство: «Со всею почтит<ельностью>» «я позволил себе» «<свое> мнение высказать К<ондрату> Васильевичу и засл<ужил> его нерасположен<ие>». «<Сквозь> зубы Кондрат Васил<ьевич за>метил кой что» неприятное, «что я, пожалуй, много уделяю э<тому>» «внимания», что «ест<ь>» люди, «в служебные о<бязанности>» которых это «вменяется» [6.1, л. 4]. От начала до этого места текст пролога вычеркнут Булгаковым. Далее, по всей видимости, продолжается речь Кондрата Васильевича: «<н>ародонаселение», «кто бы они ни <были>», «даже госпреступ<ники>» [6.1, л. 4 об.]. Автор болезненно воспринимает речь следователя: «каждое слово» «<р>анило меня в» самое сердце, но «<э>того мало. Кондрат <Васильевич>» сказал, «что зря я этому» поддаюсь «и даже вредную» работу провожу – «из малиновых уст» следователя вылетело «слово “контр<эволюция>”». Но «<у>видев искреннее» раскаяние автора, «<Кондра>т Васильевич (добрей<шей души человек>)» смягчился». «и, выслушав еще || на прощание **отече<ское>** нас<тавление Кондрата Ваксилье>вича о том, что» «<на>прасно, отвлекаяс<ь>» от <писательской> работы, «начинают занима<ться>» не своим делом [6.1, л. 4 об.–5]. После беседы со следователем у автора остается тяжелый осадок на душе: «И хоть руку м<не Кондрат> Васильевич и п<ожал>», я был «в самом паскудн<ом>» настроении [6.1, л. 5]. В конце

пролога фигурирует слово «повесть». Далее следует глава «Шестое доказательство». На этом основании мы можем сделать вывод, что образ автора в романе первой редакции – писатель: в первом варианте пролога он пишет рассказ, во втором – повесть, и все последующее повествование, являющееся изложением странных событий, произошедших в Москве, является его произведением. Это подтверждают слова, обращенные к читателю в одной из глав: «читатель, просмотрев <написанное> мною» [6.1, л. 59].

Затем в романе следует глава, повествующая о появлении двух граждан на Патриарших прудах и их встрече с неизвестным. Варианты названий «главы I<I>» «Шестое доказат<ельство>» и «Доказательство <инженера>» [6.1, л. 5 об.–6]. Эту главу Булгакова начинал писать три раза.

1) Написано только начало главы «<Шестое доказа>тельство»: описание «весны в столице», когда «<прода>ются плетеные || корзинки, наполнен<ные>» «мятой, гнилой клуб<никой>». «Народ вопит» [6.1, л. 5 об.–6].

2) Написано только начало «главы I<I>» «Шестое доказат<ельство>»: упоминаются «рассуждения Кондрата Васил<ьевича>» [6.1, л. 6].

3) Глава «Доказательство <инженера>» написана полностью, но ее начало вычеркнуто, как в двух предыдущих случаях. Здесь также упоминается следствие, приведем этот фрагмент полностью:

«По мнению уваж<аемого> Кондр<ата Василье>вича (начальник <115-го отделе>ния р. к. милици<и>)» «<последую>щие события на Сад<овой> [нача<лись>]» «с первого спектакл<я>» «<в Мюзик->холле (бывший ц<ирк>)» (т. е., возможно, с 11 июня, если судить по сохранившейся помете Булгакова на верхнем поле страницы: «9^{го} переезд на квартиру 11 – Мюзик-Холл...» [6.1, л. 5 об.]), «я же, бояс<ь>» «<навлечь на>себя гнев, все ||» – по всей видимости, автор дальше говорит о том, что решил все же высказать свою точку зрения о том, что события начались раньше и растянулись «на целых две недели»: «<3> июня 193[4]5 года, а»

<не 11 июня> «<1>93[4]5 года» [6.1, л. 6 об.]. Дата «3 июня» установлена нами по тексту главы «Марш фюнебр», где дата гибели Берлиоза и вместе с ней начала событий в романе фигурирует на сохранившихся частях страниц: «3-го июня» [6.1, л. 86]. Последующее повествование, таким образом, здесь также мыслилось как текст, написанный автором.

Так как этот фрагмент был вычеркнут, то начало главы стало следующим: В лучах уходящего «солнца [на крайней <скамейке>] <на Патриарш>их Прудах у озера» «[уселись] **появились** двое» [6.1, л. 6 об.]. Таким образом, в данный момент сложилось традиционное для дальнейшей работы начало главы – повествование о появлении на Патриарших прудах двух граждан: здесь это – «знаменитый» «<Владимир Миро>нович Берлиоз» и «<начинав>ший **входить** в громадну<ю славу>» «[Антоша Безродный] **Иванушка Попов**», «известный бесчисленным <читателям под псевдонимом Б>езродный» [6.1, л. 7 об.]. Как показала впоследствии «нянька», разговаривали «об Иисусе Христе» [6.1, л. 8 об.], т. к. Берлиоз «<дол>жен сверстать || [специальный а] **очередной**» «номер “антир<елигиозного журнала “Бого>борец”, редак<тором которого>» «[был] **состоял** Владим<ир Миронович>». Речь шла «о рисунке» – «(к каковому рисунку Берлиоз и просил Безродного приписать [ударные] антирелигиозные стишки» (т. к. это вставка, написанная на левом поле страницы, то текст ее сохранился полностью) [6.1, л. 8 об.–9]. Слушая Берлиоза, «[<Анто>ша] <Ива>нушка перегнулся» и то прутиком, «то носком» рисовал на пыльной дорожке «аске<тическое>» изображение Христа в пенсне, «рядом с» ним «разбойничья рож<а капиталиста>» [6.1, л. 9 об.–10] (во второй варианте главы: «Рядом со Хр<истом>» || «<разбойничь>я рожа капита<листа>» [6.1, л. 6–6 об.]). «– **Так нарисовано?**» – уточняет Иванушка у Берлиоза. «В это <время>» «<из> переулка» вышел необыкновенный гражданин [6.1, л. 10] («[необыкновен]» «<гражд>анин вы<шел из пе>реулка» [6.1, л. 12 об.]. При виде него Берлиоз подумал: «Иностраный и<нженер>» [6.1, л. 15]. Незнакомец «присел на

соседнюю <скамейку>» [6.1, л. 15 об.]. Появляется «<известны>й всем Бимка», который вместе с другими псами улегся <на дорожке> возле иностранца [6.1, л. 15 об.]. «Владимир Миронович, обнаруживавший недюжинную эрудицию а Иванушка слушал своего наставника, изредка подавая меткие реплики» (т. к. это вставка, написанная на левом поле страницы, то текст ее сохранился полностью) [6.1, л. 16]. Далее происходит разговор иностранца с Берлиозом и Антошей. Здесь впервые в истории текста романа появляется имя «Воланд» – на верхнем поле страницы выполнена помета: «Вельяр Вельярович Воланд» [6.1, л. 21]. Иностранец констатирует факт отсутствия веры и выстраивает систему доказательств существования Бога (более подробно этот вопрос будет рассмотрен в параграфе 2.1.1): приводит доказательства Канта, ставит под сомнение ситуацию отрицания Бога (кто же сотворил мир), демонстрирует слабость человека и одновременно предсказывает болезнь/гибель Берлиоза (человек не может составить план, рак желудка), демонстрирует свою осведомленность (называет имя Владимира Мироновича, знание о его семейном положении – не женат), предсказывает (сообщает о том, что Аннушка уже не только купила постное масло, но и разлила его, «О каком <заседании может> идти речь?» [6.1, л. 22], сообщает, что навестит поэта в сумасшедшем доме), рассказывает, что видел Иисуса Христа. Несмотря на этот рассказ, Берлиоз отвечает: «я не верю» «на основании <того, что> он никогда <не существовал>».

– А вы? – <осведомился иностранец> у Антоши.

– Я – тоже» [6.1, л. 25].

После этого незнакомец начинает повествование о Иешуа Га-Ноцри. Прежде чем приступить к его созданию Булгаков составляет план главы:

«История у

1) Разбудили [*Каи*] в ночь с 23 на 2<4>

Назаря. Удар

<уда>рил меня? Есл<и>

<с>кажи мне это

по щеке?»

2) У Каиа<фы>

3. Утро» [6.1, л. 26].

Таким образом, повествование об Иешуа Га-Ноцри в первом варианте главы вводится в роман как рассказ незнакомца Берлиозу и Иванушке и включает в себя несколько эпизодов: 1) суд у Анны, 2) суд у Каиафы, 3) суд у Пилата, 4) объявление приговора, 5) путь Иешуа на Голгофу («Сирийский полк **хлеща**» лошадей, «пошел **за город к долине** на голг<офу>» «череп» [6.1, л. 35], ср. во втором варианте: «на Череп приск<акал>», «<у по>дножия Черепа», «с Голгофы» [т. 1, с. 69]), 6) история Вероники, 7) казнь (более подробно эти эпизоды мы рассмотрим в параграфе 2.1.2).

Страницы с эпизодом суда у Пилата вырезаны ножницами под корень [6.1, л. 27–31] и по сохранившимся фрагментам букв и слов текст восстановить невозможно. Понять то, что перед нами допрос, можно по следующим фрагментам: «Га» [6.1, л. 27], «<самозва>нец?», «<ба>ндитом» [6.1, л. 27 об.], «Имя», «Понтий» [6.1, л. 28 об.], «наглец» [6.1, л. 29 об.], «секре<тарь>», «Ешуа» [6.1, л. 30 об.], «Каиа<фа>» [6.1, л. 31], «Иисус» [6.1, л. 31 об.]. Здесь отсутствует эпизод встречи Пилата и Каиафы, т. к. прокуратор получает решение о «выпуске сына А<ввы>» в письменной форме: «ответ пришел», «ответ был корот<ок>» [6.1, л. л. 32]. После этого ответа Пилата охватывает гнев: «Впервые в жизни» «я видел как надмен<ный>» «Пилат не сумел сд<ер>жать себя», «резко двинул рукой,» «<опроки>нул чашу с ордин<ами>», «при этом расхлопав» «вдребезги и руки», «Я слышал, к<ак>» он «прошипел» [6.1, л. 33], Пилат произносит обличительную речь о преступном роде.

Пилат объявляет об освобождении Варравы, разбойника отпускают на свободу. Иешуа «стал озиаться, ища», «заглянул в глаза». Даются мысли Ешуа: «Сейчас меня вы<пустят>», «я уйду в луга». Он пытается «улыбнуться», но не получает «никакого от-||вета» [6.1, л. 34 об.–35].

Поведение Иешуа здесь затем отзовется при работе Булгакова над окончательным текстом романа в рассказе Афрания о казни.

Первая редакция (первый вариант главы)	Окончательный текст
«<<i>t</i>>оскливо и жалко он» «<<i>про</i>>бежали тревож<<i>ные</i>>» «<<i>c</i>>тал озиаться, ища <<i>сочувствия</i>>» «<<i>несколько</i>> раз заглянул в глаза» «улыбнуться»	«– Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой».

Эпизод казни вводится словами неизвестного: «<*E*>шуа недолго приш<*лось промучиться*> на кресте». Прискакавший гонец передает центуриону приказ: «отозвал дежурящего центу<*риона*>», «<*по*>шептался с ним» [6.1, л. 40 об.]. Центурион дает Ешуа напиток и со словами «– Славь в<*еликодушного игемона*>» «[коварно] **нежно**» колет его копьем [6.1, л. 41]. Ешуа, «обвисая на растя<*нутых руках*>», говорит: «<*Я говорил,*> Пилат, что ты добр...». Казнимый рядом разбойник просит его помянуть. Иешуа требует, чтобы он попросил и за другого, «молнии уже кроили» небо, Иешуа умирает. В эпизоде казни отсутствует образ Левия Матвея, т. к. вместо него фигурирует Иуда, повесившийся после казни. В связи этим после казни отсутствует эпизод встречи Пилата с начальником тайной стражи. Тем самым ершалаимское повествование завершается гибелью Иешуа.

В процессе повествования иностранец постулирует себя как свидетеля ершалаимских событий и периодически обращается к своим слушателям, например: «Впервые в жизн<*и*> я видел как надмен<*ный*> Пилат не сумел сд<*ер*>жать себя» [6.1, л. 33]. Берлиоз вставляет реплики и вступает с рассказчиком в диалог: «– Ага-а..., – прои<*знес*> Берлиоз, с велича<*йшим*> интересом слуша<*я*> рассказ» [6.1, л. 33]. М.О. Чудакова отмечает: «Важная особенность первоначальной редакции, имеющая отношение к изменениям структуры романа, – отсутствие той резкой отделенности новозаветного материала от современного, которая свойственна последней редакции, где

Воланд произносит только начальные и конечные фразы <...>¹.

В процессе работы над последующим текстом главы 2 «Доказательство <инженера>» Булгаков систематизирует главы:

«[*Копыто* <инженера>]

- 1) Пролог.
- 2) Евангелие от д<ьявола.>
- 3) Интермедия в
- 4) Марш фюнебр» [6.1, л. 45].

Последующий текст изначально входил в состав рассматриваемой главы 2 «Доказательство <инженера>», судя по этому плану получившей название «Евангелие от дьявола». После того, как глава была написана, Булгаков разделил ее на две части. Глава 2 тем самым завершалась теперь гибелью Иешуа Га-Ноцри, а следующая глава – «глава 3», к которой перешло название «<Док>азательство инженера», – возвращала читателя к собеседникам на Патриарших Прудах: «<И был на Патриарших Прудах> час шестой» [6.1, л. 43].

После рассказа иностранца «некая» сила толкнула «злосчастного Ивану<шку>», и он, сказав «инженеру: – Я извиняюсь», отошел с Берлиозом «на пару слове<чек>» и «зашептал» ему о том, что надо бы «спросить» у иностранного инженера документы [6.1, л. 43], т. к. «<но>дозрителен он, мил до крайности», «околе<сицу>» несет, «уж не бело<гвардеец ли он?> Ты б спросил его, кто он?». Когда Иванушка и Берлиоз вернулись, «<незнакомец стоял у> скамейки и держал <в протянутой руке визи>тную карточку». Берлиоз «сконфузился и» подумал: «догадлив, черт!» [6.1, л. 43 об.]. Незнакомец представился: «– Велиар Вельярович <Воланд>», «а смущенный Бер<лиоз> дочитал: “Профе<ссор”>». «Буржуазная карточ<ка, – подумал> Иванушка». Далее из разговора выясняется, что Воланд профессор «белой магии» [6.1, л. 44]. Воланд сообщает, что он «<ж>онглер. Приехал в Москву <выступить> в Мюзик-Холле». Воланд предлагает Иванушке наступить на

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 67.

изображение Христа в доказательство своего неверия в Бога: «— <Много>уважаемый Иван Си<дорович, — > сказал Вельяр Велья<рович, — я уга>дал из разговора, — <что вы не вери>те в Бога», «докажите мне» это, наступив «на этот <рисунок>», на это «изображение» [6.1, л. 44 об.]. После того, как Иванушка наступает на изображение Христа, герои расстаются.

Далее в главе «Доказательство инженера» следуют эпизоды гибели Берлиоза под колесами трамвая № 40 [6.1, л. 47 об.] и погони Иванушки за Воландом. «<Милицейск>ий соловьиный» свист [6.1, л. 48 об.] и «истеричес<кие>» крики [6.1, л. 49] не помешали Иванушке различить слова в толпе о том, что в гибели Берлиоза виновата «Пелагею<шка>», которая возьми «постное м<асло>» да «и разлей его» [6.1, л. 50]. Иванушка бросается к Воланду: «пес Бимка по-преж<нему лежал под л>ипой. За этой ли<пой Иванушка> увидел того, кого искал. <Вола>нд возвышался за толстым <стволом липы>, уткнув «<пра>вую руку в бок, пристально || глядел» [6.1, л. 50 об.—51]. Иванушка требует от Воланда объяснения: «я требую,» «<что> это значит?!» «— Что, голубчик, зна<чит, — спросил Воланд> и жалостливо оскал<ился>». «— Постное масло р<азлила Па-ла-ге-юш->ка, — шипя и разде-||<льно выговаривая>, сказал Иванушка [6.1, л. 51–51 об.]. Воланд отвечает Иванушке, что «горе пому<тило> его рассудок». Иванушка угрожает Воланду, что отведет его «в милицию сейч<ас к Кондрату Ва>сильевичу... [Он] [Там] {В Генеу} раз<берут, будь> покоен!». Воланд изображает испуг: «— Какой ужас, какой у<жас>» [6.1, л. 52]. Внезапно Иванушка видит «на Патриарши<х Прудах> Гум и Храм В<асилия Блаженного>» [6.1, л. 53]. Иванушка оказывается юродивым — «Иванушка-вериж<ник>». «И точно: у<чинился Иванушка на паперти. И сидел Ива>нушка, погромыхи<вая веригами, а из хра>ма выходил царь. <В трясущейся ру>ке держал посох, <острым концом его раздирал пл>иты.

<— Стыдные дела твои, царь,> — сурово сказал <ему Иванушка, — >» «<дай ден>ежку мне царь», «помолюсь уж <за тебя>» [6.1, л. 53 об.].

При этом в образе царя, по всей видимости, здесь являлся Воланд, т. к.

фигурирует слово «переодевшись». Приведем фрагмент, вычеркнутый Булгаковым и не вошедший во второй вариант рассматриваемой главы: «И тотчас Ив<анушка> присел на пыл<ьную дорожку, рядом с ним> пес Бимка». Иванушка увидел, как «подплывает», (возможно, Воланд) «переодевшись», «<ноги> обтянуты шел<ковыми штана>ми, как у бале<тных артистов>», «<в> льняных кудр<ях>», «<це>почка с белым» «плыла следом» среди «толстых лип» [6.1, л. 53].

Эпизоды погони здесь завершаются встречей Иванушки-верижника с царем, возможно, Булгаков планировал продолжить главу, т. к. оставлена чистая страница [6.1, л. 54 об.]. В связи с этим можно предположить, что первый вариант главы «Доказательство инженера» завершен не был.

Далее в соответствии с намеченным планом Булгаков приступает к созданию главы «Интермедия», которая получает еще одно название – «На вед<ьминой>». М.О. Чудакова при реконструкции текста вводит предполагаемое название «На ведьминой квартире»¹. Начало главы и оба ее названия вычеркнуты. Содержанием начала главы были комментарии автора о ходе событий: «Должен заме<тить>», что попытки «Иванушки найт<и>» иностранца «в течение вечер<а>» «не увенчались н<икаким успехом>», «и мои стар<ания>» «<были то>же безрезультат<ны>» – «он ускользнул» [6.1, л. 55]. По всей видимости, в процессе работы у Булгакова родился замысел еще одной главы, т. к. впоследствии он вновь вернется к созданию именно «Интермедии». Очевидно, поэтому здесь и появилось второе название «На вед<ьминой>».

Новая глава посвящена поэтессе Степаниде Афанасьевне. Автор высказывает предположение о том, что «весьма возмож<но,>» «<весть о> гибели Влади<мира Мироновича Берлиоза> разошлась бы || <не так быстро, если бы к> моменту происшествия» «знаменитая поэтесса» «<Ст>епанида Афанасьевна» не оказалась дома. «Страдая какими<-то болями в> левой лодыжке», «<Степанида Афанасье>вна делила свое» время «<с му>жем и

¹ Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 99.

телефоном» [6.1, л. 55–55 об.]. «Всё занимало е<е>». «Вести буше<вали>» «до глубокой ночи» [6.1, л. 56]. Степанида Афанасьевна «вдохновенно» сообщает по телефону знакомым, «что Берлиоз по<гиб>», «<е>о убило. Разрезало». «Я вся дро<жу>», ему «<в>е поотрезывало». «**Бер<лиоз> бросился под трамвай**», – говорила «<в> трубку Степанида». «Я давно этого» ждала [6.1, л. 56 об.]. Так, от одного к другому – к Первачеву, Тульскому, Гинсбургу, Гинц и многим другим, чьи имена невозможно восстановить на поврежденных страницах, – передавались «ужасающие подробности || смерти» [6.1, л. 57 об.–58]. «Оказывается», причиной стала «связь с докторшей Кетер<е>», «каковая несчаст<ного довела> до трамвая [6.1, л. 58].

Последующая часть главы связана с описанием продолжения погони Иванушки за Воландом: Но эт<ого мало: сви>детелем самоуб<ийства был>» «Безродный». Кто-то «видел [его] собствен<ными глазами, как Ивануш>ка гнался за т» «со странным<и>» криками:

- 1) Спаси Господи
- 2) Держите у<бийцу>».

Сообщается, что Иванушка сидел «прямо на тротуа<ре>» и пытался вспомнить имя таинственного незнакомца: «– Имя... имя...», «<имя> мне его скажите», «<как> же я не посмотр<ел на карточке>. «<Боже> мой! Боже мой!» «начинается фами<лия>», «ищите его! Ищи<те! Это он Берлиоза> убил!» [6.1, л. 58–58 об.]. Иванушка «<улы>бался глупенькой <улыбкой и **пр>одолжал** нараспев: <я> знаю... зна-аю...» В контексте речи Иванушки фигурирует «мою Веронику...», возможно, это говорит о том, что в этот момент он ассоциирует себя с Иешуа Га-Ноцри. Иванушке советуют: «товарищ Безродный», «поезжайте домой». Иванушка «<из> Хижины вырвался» [6.1, л. 58 об.]. Хижиной здесь называется будущий Дом Грибоедова.

Далее автор возвращается к сплетням, распространяемым Степанидой, и сообщает, что у Берлиоза «связи с Треволье» не было, «но даже и знаком

<с ней не был>», кроме того «она не докторша, а». Автор признается: «если б моя воля, в<резал бы Степаниде Афанасьевне> помелом по морде». «Но, увы, нет в этом» необходимости – «<Степа>нида неизвестно г<де, возможно,> ее убили» [6.1, л. 59].

После того, как Иванушка покинул ресторан, его дальнейшая судьба оказывается неизвестной. Степанида Афанасьевна сообщает по телефону приятельнице Надюше о том, что «– Иванушка бросился» – куда, неизвестно, лист оборван [6.1, л. 60]. «Далее Степанида Афанасьевна» сказала, что «у нее больше нет сил», она «рада прохладе», но «тем не менее Надюше <Степанида Афанась>вна строго на строго» наказала, «<если На>дюша узнает, что-нибудь», «ее не щадить, а сейчас» же сообщить, «<дро>жу от мысли, что <могло случиться с м>альчиком... Он так <сильно> любил покойного» [6.1, л. 60 об.].

Установить, чем завершается данная глава, невозможно, т. к. далее четыре страницы с написанным текстом срезаны ножницами под самый корень, сохранились только фрагменты букв, в отделе рукописей эти страницы даже не пронумерованы.

Далее Булгаков пишет главу «Интермедия» и снова вычеркивает ее название. Это будущая глава «Было дело в Грибоедове».

Глава начинается с описания «<Дома> Грибоедова» [6.1, л. 61]. Такое начало главы станет традиционным для всех последующих редакций романа. В отличие от главы о Степаниде, дом называется здесь не Хижина, а Шалаш: «Шалашом е<го прозвал>» «<лгу>нишка Козобоев, <напившийся> после открытия р<есторана> до положения риз» [6.1, л. 61]. Автор сообщает, что «некогда, если опять <не врет Козобое>в, дом этот [при<надлежал>] <не то прина>длежал тетке» Грибоедова, «<не то в доме> жила племян<ница автора "Горе о">т ума». Впрочем, ка<жется,> у Грибоедова не <было тетки и племянницы вов>се». В верхнем этаже «Дома Грибоедова» «разместились» «учреждения», «нижний – подвал пол<ностью был занят ресто>раном», который сейчас «был полон» [6.1, л. 61]. Посетителей было такое количество,

что «клиенты» «должны были про-||ходит<ь> во внутренн<ее помещение>» [6.1, л. 61–61 об.].

«К [полуночи] **11 часам**» [л. 62] «грянул» «рояль», и начались танцы [6.1, л. 62 об.]. Танцуют безымянные герои, обозначаемые по деталям портрета: «великолепный костюм», «<в тонень>ком платишке», «выскочил какой-то <в р>оговых очках и [та-||ких] необыкновенно жирных волосах», которые «<каза>лись вымазанными» маслом. «[На] Одет он был в <костюм>. Какой принят загра<ницей для игры> в гольф». «Третьим сорвался» «низкого роста» «с кусочками анчоус<а в> **давно** немытой бороде» [6.1, л. 63 об.–64]. Начали «выделывать лома<ные движения>» [6.1, л. 63 об.]. «Плясал беллетрис<т>» с «пьяными глазами», «<n>оэт Водогрейников», «скорбный главой», «пля<сали пев>цы с женами, пля<сали> подозрительные лич<ности с> настороженными» глазами [6.1, л. 65–65 об.]. Здесь появляется образ красавца – будущего Арчибальда Арчибальдовича (здесь его имя «<Ар>чибальд Палыч» [6.1, л. 74]): «На веранде» «стоял неподвижен». «Он был во фраке». С ним ассоциируются: «французские лихие», «звон гитар», «шпаги». «Черные ресницы [брос<али>] **отбрасывали** <тени на> смуглые щеки» «Странен, непонятен» был «<краса>вец в Москве» [6.1, л. 66]. Козобоев «<p>аспустил слух, буд<то>» красавец «был пиратом» «и плавал на черном <быстроходном бриге в бассейне> Тускорары» [6.1, л. 66 об.]. Когда «фокстрот» «<n>ревратился в || вой, туман и пар», «плыли в топоте», «осатанелы», красавец останавливает все: «– Прошу прекрат<ить>», – сказал «он убедительно» [6.1, л. 67 об.–68]. И сообщает: «т<олько что Берлиз убит трам>ваем» [6.1, л. 68]. Пока все обсуждают эту новость: «– Что? Что? Ч<то?>» – «на бульвар<е>» появляется «привидение» [6.1, л. 68] – «человек в одном бель<е>», держит «свечечку». «– Тю! – крикнул» кто-то из «<извоз>чиков, стаяй до-||жидавшихся» [6.1, л. 68 об.–69].

Это оказался «<Иванушк>а [Безродный] **Бездомный**». На нем была «<p>асстегнутая широко» «рубашка. В прорези» виднелась «гигантская

ан<глийская бул>авка, которой» к телу «была прико<лота бума>жная лубочная икон<ка с изображением> [<Никол>ая Чудотворца] <Ии>суса Христа, заси<жженная м>ухами. На ногах у <него> были полотняные бе<лые кал>ьсоны с распущенными || внизу тесемками». «Мягко шлепая» «по асфальту, Ива<нушка>» прошел «<в> центр веранды и <заглянул> под стол, посветив» свечечкой. «– Нету, нету, – г<оворил про> себя Иванушка» [6.1, л. 69 об.–70]. В этом эпизоде подчеркивается безумие Иванушки: «Иванушкино лицо», «глаза его перламутрового <цвета>», «тихенький» свет «<без>умия» [6.1, л. 70 об.]. «Делириум <тременс,> – молвил чей<-то голос>», «на него шикнули». «<– Он появи>лся! – объявил Иванушка», глаза у него были «совсем уж безумные. – «граждане! – продолжал || он указывая рукою» туда, где «в выси горели огни в» «домах. – Ловите его,» иначе он «<уй>дет! Граждане!» [6.1, л. 70 об.–71]. Иванушка сообщает, что фамилия неизвестного «<на> букву “В” начинае<тся>». Он пытается вспомнить фамилию: «спросил сам у себя», «<му>чительно потирая л<об между сума>сшедшими глазами» [6.1, л. 71]. Иванушка сообщает собравшимся, что неизвестный «Берлиоза убил!», чтобы за ним послали «<ген>еу на мотоциклет<ках>. Так они его **нипочем** не дого<нят>», что он «про п<остное масло знал>», «заранее» [6.1, л. 71 об.–72]. Иванушка ведет себя, как юродивый, – кается и призывает к раскаянию других: иконку «булавочкой прицепил», «Так мне! – кри<чал Иванушка. – > Кровушку выпустить...» «Христа истоптал». «Кайтесь православ<ные>», – кричал «<И>ванушка, – кайтесь!» «он в Москве!» [6.1, л. 72–72 об.]. К Иванушке «ласково» обращается «рожа в оч<ках>»: «– Товарищ Без[p]д<о[д]мный>», «<вы> переутомились» [6.1, л. 73]. «– Ты... – заговор<ил Иванушка>», «<по>вернулся к не<му>», «<и в глазах его> загорелся [святи<енный>] **фан<атичный>**» огонь, «повторил он», «нашего, Христа». «– Да, – убед<ительно говорил> Иванушка», «Игемона» «<на лифо>стротоне», «секретарь [жидовский] **синедрионский**» [6.1, л. 73–73 об.]. Последнее словосочетание используется Иванушкой как обращение к лицу,

обратившемуся к нему с сочувствием: лицо «любителя гольфа» «<в> течение этого краткого <времени>» менялось, «как у хамелеона», готовый «провалиться сквозь <землю>» (этот герой фигурировал в сцене танца: «выскочил какой-то <в р>оговых очках и [та-||ких] необыкновенно жирных волосах», которые «<каза>лись вымазанными» маслом. «[На] Одет он был в <костюм>. Какой принят загра<ницей для игры> в гольф» [6.1, л. 63 об.–64]). «<– Бей> [жида злодея,] **арамея!** – вдруг» закричал «<Ивануш>ка и высоко подняв» в левой руке «свечечку, правой» ударил лицо. Тут «**только**» «Иванушку **догадались**» схватить [6.1, л. 73 об.]. «– В психиатрическую», – «кричали всюду». В это время проходит диалог между пиратом и швейцаром: «в вестибюле Шала<ша>» Арчибальд Палыч «стоял у вешалок». Швейцар стоял, «вытянув руки по шв<ам>» «перед ним.

– Ты видел, что он <в поди<танни>ках? – холодно с<прашивал> пират.

– Да, ведь, Арчиб<альд Палыч, – отве>чал швейцар, трус<ливо бегая> глазами» [6.1, л. 74].

Иванушку вывели из ресторана. «Тот шел покорно», «бормотал что-то про» «звезды, про беду, котор<ая>» ждет «<право>славных». Раздаются «дикие хриплые воп<ли извозчиков по> бульвару:

– Я возил!

– Я возил в пси<хиатрическую!>».

«Через полчас<а>» Иванушка оказался «в приемной» «<пси>хиатрической лечеб<ницы>» «<т>оварища Семашко» [6.1, л. 75–75 об.]. Таким образом, в состав данной главы входила также «сцена в больнице», как называл сам Булгаков этот фрагмент сюжета (помета писателя в черновиках 1931 г.).

Иванушку в клинику сопровождает «секретарь Обписа» [6.1, л. 77] – лицо, которое Иванушка ударил. В «приемной» Иванушкой занимаются «<ф>ельдшерица» и «двое санитаров», которые положили «Иванушку на диван». Он «был тих», «свечечку отняли», «вошел д<октор>» «в белом [халате] **балахоне**. Лицо» его было «утомленным», «<по-ак>терски был

<выбрит>», «лаконичен». Секретарь «<и>епотом заговорил»: «<п>ривезли известного <поэта>. «Белая горячка у || него, по-видимому» [6.1, л. 75 об.– 76]. «При словах “Белая <горячка>” орди>натор сверкнул в стор<орону Иванушки> глазами почему-то крайне недоверч<иво>, вежливо покло<нулся и ска>зал ему:

– Здравствуйте.

– Здравствуй, [мил ч<еловек>] идиот, – <ответил> ему безумный.

– Почему «Белая <горячка>, – спросил орди>натор вполголос<а.>

– Видите ли<...>

– Пил сильно<?>

– Нет, доктор

– Таракано<в, крыс, чертей, шмыгающих собак не> ловил [пока] <?>

– Нет, докт<ор...>

– У него нет <«Белой горячки», – проговорил> врач сквоз<ь зубы>»

[6.1, л. 76].

Как видим, уже в первой редакции складываются диалоги, которые сохраняются до конца работы над романом. «– Скажите по<чему вы в одном> белье. С кровати взяли? Почему <в крови гр>удь? Ах, дрался? С кем?». «<С> Иванушкой произошла непонятная пе<рем>ена. Глаза его вдруг ожили и посвет<лели>», он просит: «пусти<те>» «<к теле>фону» [6.1, л. 76 об.]. После неудачной попытки сообщить важную информацию по телефону Иванушка «грозно рывкну<л>» в адрес телефонистки: «– Дура!» – и бросил трубку. Секретарь объясняет доктору его поведение: «– Он был свид<етелем гибели то>варища Берл<иоза> сегодня на П<атриарших прудах>» [6.1, л. 77]. Иванушка «затрясся от негодования», когда доктор уточнил, что неизвестный инженер «Берлиоза бросил» под трамвай [6.1, л. 77 об.], и попытался объяснить, что тот все «заранее знает! Про Пела<геюшку>», «<что> она банку расхлопае<т>» [6.1, л. 78]. Отчаявшись, Иванушка заявил: «Пропадайте, сукины коты» [6.1, л. 78 об.], – и попытался сбежать, нырнув в «штору рыбкой». Доктор определяет: «– 16-я палата» [6.1,

л. 79]. В речи пытавшегося вырваться Иванушки фигурируют слова «<си>недрион» и «<Понтийски>й Пилат» [6.1, л. 79 об.]. Когда санитары увозят Иванушку, «потрясенный» «<секре>тарь» «спросил» доктора: «— Какая же эт<о болезнь у него?>». «— Мания фур<ибунда, — ответил> врач и [закурил] зевнул» [6.1, л. 80].

После диалога секретаря и доктора следует описание ночи в лечебнице. «К часу ночи сумасш<едиий дом> [затих] успокоился» [6.1, л. 81]. В центре внимания рассказчика оказываются санитары: «горел ночничо<к>», «спали двое истом-||<ленных санитаров — первы>й на кушетке, а другой» в кресле. «Лица их зеле<ные>» в свете ночника, «<были> [серыми] **серьезными** в сне. Неожи<данно тот, что> спал в кресле вдруг» «<прох>рипел и вскочил. В гла<зах его плав>ал ужас». «<— Ты пуделя виде>л? — с ужасом спросил» он. «<— Какого пудел>я? Тыфу, черт! Оша<лел>» совсем, я «думал — звонок...» «<— Пудель, пони>маешь, черный через <ворота>» «<с>иганул. <sic> Громад дный». «<— Иди ты к> лешему, — заворчал» другой санитар, — «<напуг>ал до смерти. Тебя <бы самого> в 16-ую запереть» [6.1, л. 81 об.].

Следует обратить внимание, что, помимо фрагментов страниц, сохранившихся непосредственно в тетради, сохранились также оборванные части страниц, любовно названные Е.С. Булгаковой «Кусочки из романа» и сложенные в конверт. Это листы 76–81, на которых написана «сцена в больнице». В отличие от фрагментов других страниц, эти Булгаков сохранил. Поэтому при восстановлении текста данные фрагменты можно сложить вместе, хотя целая страница при этом все же не получается. Возможно, это связано с важной ролью образа Ивана Бездомного в первой редакции и особо пристальным вниманием Булгакова к главе, посвященной случившимся с ним событиям и включавшей в себя два фрагмента сюжета — в ресторане и лечебнице. Не случайно в 1930 г. для предполагавшейся публикации в сборнике «Недра» главы из романа «Копыто инженера» он выбирает именно эту, озаглавив ее «Мания фурибунда», а в 1931 г. дважды начинает писать ее заново, дав название «Дело было в Грибоедове».

Первый санитар так и не смог уснуть. Перед ним предстает «<чер>ный пудель», «хвост с пол» (очевидно, подчеркивается неестественно большой размер собаки, если используется конструкция с предлогом «с»), «сердце сани<тара>» «<обруши>лось вниз», ему «померещилос<ь>», что глаза «у пуделя светят» «фосфорным све<том>», как два «<фо>наря. Круглые жел<тые глаза с>обаки внимательно <глядели н>а санитара». Тот «перекрестился. Пу<дель>» «<нов>ернулся, вильнул <хвостом>», «как змея», «и завыл глухо». «<— Как он попа>л в сад? — ду<мал сани>тар, — ворота» «шесть аршин...», «нету такого» «и никогда не <было>», «<что это> такое, Господи?» [6.1, л. 83–83 об.]. Таким образом, в первой редакции к Ивану Бездомному является Воланд в облике черного пуделя. Но, в отличие от второй редакции, где Воланд приходит с тем, чтобы рассказать продолжение ершалаимской истории, здесь, по всей видимости, он помогает Иванушке совершить побег. В главе 9 Цупилиоти и Нютон (будущие Римский и Варенуха) узнают подробности этого побега: «Оказывается Иванушка» «проделал невероятный <побег> из своей камеры, попал <в па>ровое отопление и по<том> проник на крышу» [6.1, л. 113 об.].

О последствиях побега мы узнаем в следующей главе – «Марш фю<небр>», посвященной похоронам Берлиоза. Здесь обозначена дата гибели Берлоиза, т. е. начала событий в романе – «3-го июня» [6.1, л. 86]. В главе сообщается, что «профессор» пришел «струнами» «голову к ше<е>» Берлиоза [6.1, л. 86], и его «поместили» «под сенью тет<киного дома>», «ветер свистал», «<в> тучи холодной» воды или пыли [6.1, л. 86 об.]. После прощания началось движение похоронной процессии – «<трау>рные генеральские <дороги>», провожавшие с «зонтиками», «оркестр» «<тор>жественно и мрачно» «тронулся вперед» [6.1, л. 87 об.]. «Процессия шл<а>» мимо «памятника профе<ссору Тимирязеву>», вышла «на Никитскую» [6.1, л. 88]. Когда процессия должна была выйти «к Новодевич<ьему>», «тут и произошло» странное событие [6.1, л. 89]. «Первоначально || им показалось, что» преградил «путь трубочист». Потом

поняли, что «это не трубочист, а» человек «<в> непристойно разорва<нной рубахе> и весь с ног до голо<вы грязный> до того, черт» не разберет, кто это, «<ло>шади храпели». Когда с его головы слетела «фураж<ка>», его узнали: «– Безродный!» [6.1, л. 90]. «<– Куда? – во>пил Иванушка, – ку<да везе>те Берлиоза?! А?» «Стой!» [6.1, л. 90 об.] «Трели зазвонил<и>». «Ошалевший секр<етарь>», «потерявший кеп<ку>» кричал: «– Помогите, т<оварищи!>», это «поэт[,]! [б]Бежал» из сумасшедшего дома. «Вой стоял», к Иванушке потянулись «<ми>лицейские руки», но он «<про>скочил под руками», «<вско>чил на кучерское ме<сто>» [6.1, л. 91], «четверня рванула», «<вырвал>ась из гуши и по<мчалась>» прочь от «<Де>вичьего Поля». По колеснице стреляют: «<обезум>евший Мухин» выхватил «<из> кобуры темный» револьвер и «выстрелил» [6.1, л. 91 об.]. «Колесница смер<тельно>» накренилась, «понеслась», «<по> случаю дурной по<годы>» прохожих «не было и да<вить>» было некого. «<На пово>роте колесницу з<анесло>», Берлиоз «вылез из гроба. О<н>» как будто «управляет колесн<ицей>». Иванушка смотрел «безумными глаза<ми>», как Берлиоз с «<мерт>выми очами, в чер<ном костюме, подобно маль>чишке, заливчатс<ки>» уселся «<в> гробу, наслаждаясь» [6.1, л. 92]. «Конные милиции<онеры>» преследуют колесницу, «хотели обска<кать>», «<ч>тобы отрезать ей путь», но эта попытка успехом «не увенчалась». «Выско<чила> лохматая собачонка» [6.1, л. 92 об.]. «вдали выстр<елы>», «мелькали скачущие ло<шади>», «<жа>лобный вой сумасшед<шего>» поэта «на облучке» [6.1, л. 93]. Колесница мчалась на Зубовскую <площадь>, к Крымской <набережной>. «Видели», как «на бульж<ник>» «колесо» попало «к краю», «<Ивануш>ка с воплем слетел» с облучка «<и> упал, раскинув ру<ки>», «<н>ичего не оста<лось>» «<кроме> пузырей →» «<вес>енний дождь ||» [6.1, л. 96–96 об.]. Получилось предложение, достойное речи Джингля из «Записок Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса, зато можно представить замысел главы, не вошедшей в последующие редакции романа. То, что гроб с Берлиозом утонул, говорится в главе, где

помощники директора театра ожидают своего начальника и читают газете: «<ч>то на Москва-реке работают», «<ищут> тело покойного Владимира <Мироновича Берлиоза>» [6.1, л. 113 об.]. Во втором варианте главы о доказательстве инженера иностранец предсказывает Берлиозу: «вы будете четвертованы» и «вы будете в воде» [т. 1, с. 77]. В главе «Марш фюнебр» в речи Иванушки, как и в предыдущей главе, фигурируют слова из истории Воланда – это говорит о том, что она поразила его сознание: «Понтийским» [6.1, л. 90 об.], «синедриона» [6.1, л. 95].

В последующих редакциях романа глава «Марш фюнебр» отсутствует. В дальнейшей работе будут использованы фрагменты о том, как патологоанатом пришивает голову Берлиоза, и о похоронной процессии, за которой будет наблюдать Маргарита.

Название следующей главы не было создано или не сохранилось, центральным ее образом является председатель жилищного товарищества – будущий Босой.

«Председатель жи<лищного товари>щества дома № 2» «<ува>жаемый всеми Ни<кодим Гаврилович Поро>тый проснулся» «поздновато, око<ло>» «на большой дву<спальной кровати,> принадлежавш<ей генералу> Скопуневу.

Никодим Га<врилович свесил> ноги с кровати» и смотрел на амура и портрет Карла Маркса [6.1, л. 97].

После перепалки с женой Марьей, которая жалуется, что надо заплатить молочнице и «масла взять» [6.1, л. 98–98 об.], «Никодим Гаврилович» сунул руку «<под> подушку, где всегда хранил засаленный кожан<ый бумажник>» и обнаружил в нем «пятьдесят» червонцев, хотя накануне «положил под подуш<ку> [трешниц<у>]» «два целковых, **пятиалтынный** и ключ от ворот» [6.1, л. 99–99 об.]. Далее Поротый допрашивает жену, не положила ли она «что-нибу<дь>» «в бумажник» [6.1, л. 100]. Жена, «поглядывая на него, <получил>а три рубля и ушла». Как только «<д>верь за нею стукнула», «<Никодим Гаври>лович вновь

ухватился» за бумажник и «вновь обрел там пять<десять червонцев>». Никодим Гаврилович задается вопросом, «<не ограби>л ли я кого-нибудь?!». Председатель пытается вспомнить, что произошло накануне. «Припомнилась занавесочка», [<но>] у занавесочки дв<ое>». Припоминаются «две бутылки пшеничной, селедочка», «<несколько> штук соленых <огурцов> на тарелке» [6.1, л. 100 об.]. Никодим Гаврилович припоминает, что с ним были «секретарь домкома Король-||ков, председатель <управления> Петров» [6.1, л. 100 об.–101]. «Вот так стоял я,» вспоминал «<Поротый>, а вот так Корольков», «стоял возле фис-гармони». «Ну-с. Корольков говори<т>» «2.65, а закуска моя. Нет это Петро<в>» сказал. «Одним словом я вынима<л>» бумажник. «<Король>ков идет в кооператив». «Я говорю занавесочку пр», «чтоб какой-нибудь треп» не вышел, «возвращается Корольков<в>», приносит «бутылки пшеничной» – «два 35 копеек, как» – «кладу в бумажник...» [6.1, л. 101]. Никодим Гаврилович пугается того, уж не Королькова ли и Петрова он ограбил, но тут же успокаивает себя, что это невозможно: «Их не ограбишь,» – «<сво>лочь – Королькова!». После этого «фантастические картины <начинают> грезиться председателю», как он среди «больших домов в Москве» – «крадучись» с пистолетом в руках и с криком «<Кошелек> или жизнь» грабит в подворотне нэпмана [6.1, л. 101 об.]. Глава не дописана, для ее финала оставлены страницы [6.1, л. 102 об.–103 об.].

«Окончание г<лавы>» о Никодиме Гавриловиче Поротом написано во второй тетради черновиков первой редакции романа. Председатель проводит собрание, на котором происходит голосование по поводу освободившейся квартиры – «кто за то, чтобы» «отдать рабочим» или сдать «<н>епману», чтобы была возможность заплатить за отопление дома. Появляется Воланд: «– ответил ферзь, – что» «это, не узнаете», – и представляется: «<Во>ланд». Никодим Гаврилович возмущается: «<Ч>его такое?» «сердито ска<зал>», «<пр>ишли шутить? || вдруг сурово спроси<л>». Но «остановился потому <что>» «<перед> собой увидел бумагу,» «Поротый,

пыхтя, вз<ял>» ее, «<прочи>тал всю до конца» и убедился, что бумага «нотариально засв<идетельствована>».

Председатель вызывает Королькова и Петрова и узнает, что накануне он сдал квартиру Леонарду Воланду (ср. в главе 16 «Исналитуч» фигурирует подпись: «Л. Воланд [6.2, л. 4]):

«Через десять м<инут>» в кабинете «<Поро>того разыгрались» страсти. «Вызванные секрет<арь домкова Король>ков и член ревизи<и Петров>» «<ска>зали Поротому», «что вчера же» «гражданин Ле<онард Воланд>, артист, снабже<нный>» «<реко>мендациями», имеющий «связи с загранич<ей>», «снял» квартиру «в присутствии вс<ех>». Поротый «<поднял>ся со стула, задыхаясь». Были слышны крики «<не>счастливого председа<теля>»: «<– Дело не том, что я не помню>! А в том, что» этого «не было, не <было>! – взвыл Поротый». Корольков и Петров «объяснили этот» поступок «<и>охмельем Порото<го>», «бушевала настоящая || выюга. Одно из двух: или <председатель сошел> с ума, или Корольков <и Петров>», «произошло что-то нес<усветное>» – «вывалился бесследно» «один день, понимает<е>»:

«– Братцы... – жалостно» говорил Никодим Гаврилович, – «шутите вы, не был», «братишечки, вы шу<тите>», «<пер>вый раз в жизни <вижу этого> Леонарда, Христом <Богом клянусь>»

Тут несчастный <Никодим Гаврилович принялся> рвать на себе <волосы>, вытащил «<бу>мажник, стал» выворачивать его. «– Братцы, – глухо <произнес Никодим Гаврилович, – > двух тысяч не хв<атает>»

Но тут у Король<кова сделались> чужие, холодные <глаза>. «– Я погиб!! – вскр<ичал Поротый> || «<во>лшебный случай!». «<Никодим Гаврилович>, мощный и толстый <упал со> стула, ударился го<ловой>», «<сле>зы залили пол». В этот момент «<появил>ась и супруга бедня<ги, а вместе> с нею ворвался рев»: «<про>воровался, сукин сын!». Поротый бьет свою «костлявую подругу»: «и штосом ударил», «струя хлынула», «зубов и носа».

Завершается глава тем, что председатель сам отправляется в отделение:

«— Заявляй, Гаврилыч, лучше сам в уголовное, — серьезно сказал Петров, — тебе смягчение выйдет.

Топоча ногами, все тронулись и Поротый шел, плача, утирая слезы кулаками» [т.1, с. 98–100].

Как видим, в первой редакции создан образ председателя жилищного товарищества, разоблачение которого происходит с помощью волшебных денег. Герой наказывается за воровство. Разоблачение осуществляет Воланд. В качестве наказания герой отправляется в милицию.

Центральным образом следующей главы, название которой также отсутствует или не сохранилось, является директор театра Гарася Педулаев — будущий Степа Лиходеев. «*[Именно сам]* **Разве, что только** дьявол», знавший «Пилата Понтийского», мог знать, «*<каким>* образом Гарася Педулаев» занял место «*<за>*ведывающего громаднейшим» «*<театром>* “Варьете” **в Москве**. Гарася лет 15 то*<му назад>* готовил» «в Ставрополе», некоторое время «спустя видели его на крыше *<вагона в поезде>*, стремительно уходящем в м*<еста не столь отдаленные куда->*то на север». Потом «Гарася видим был, в поезде*<, но едущим не на>* крыше [в] а внутри вагон*<а>*» «*<и>* не на север, а на юг. П*<отом Гарасю видели>* (не достоверно!) в Ленингр*<аде>*» «покупающим воротнички», «якобы он речь произносил». «Совершенно достоверно», что Гарася был директором Варьете.

События главы происходят «9-го июня» [6.1, л. 104]. Гарася просыпается, чувствуя «легонькую мигрень», — он слышит, что «звонят». Между тем «чертова кукла, графиня» дверь не открывает. «*<Во второ>*й раз как и в *<первый>* интересно было, что звонок *<не преры>*вался. Звонил кто-то, не *<испытывавший ни мал>*ейшего беспокойства», «*<ч>*то откроют ему наверное». «*< — Куда-то у>*шла, старая калоша, — ска*<зал Гарася, спу>*стил ноги с кровати, не *<обнаружив поди>*тников, натянул штаны и *<пошел открыва>*ть».

< – *Вы к кому?* – *сп*>росил Гарася.

< – *Я к*> Педулаеву, – отозвался» «мужской голос».

«Гарася открыл дверь и нос <*к носу столкнулся*> с высоким и представител^ь<*ным гражданином*>.

< – *Вы, навер*>ное, милейший товарищ || Педулаев? – спросил у <*Гараси гражданин и*> оказался в полутемной <*передней графини Бол*>конской. (Ср.: «[тумбочка рядом с кро<*ватью графини*> Болконской] [6.1, л. 107 об.]»

Гарася вытаращил на <*гражданина глаза*>».

<*sic*> «– А я и вот он, – ож<*ивленно говорил*> гражданин, – [один де] два час<*а*>». «Я [с] по квартирн[ы]ому вопросу». «<*Согласи*>тесь сами, алмазнейш<*ий господин Педу*>лаев, что сидеть в гост<*ичном номере во время*> гастролей неудобно». «гость вле<*пил в Гарасину*> щеку душистый поцелуй». «<*Не обраща*>я внимания на [огне] дикие <*пятна*> на Гарасином поцелова<*нном лице,*> уверенно повернул из <*передней*>», пройдя мимо «сундуков, и прежде ч<*ем*>» Гарася успел «<*ах*>нуть, о[к]чутился <*в*>» комнате Гараси [6.1, л. 104 об.–105]. Наконец, «<*Гара*>ся расклеил уста и» сказал: «<– *Я вас не знаю,*> товарищ!»

[<– *Как это*> не знаете? – удивился ви<*зитер*>.

Гарася с электрической бы<*стротой*>» просматривал «в памяти все виденные им <*фотографические карточки*> и убедился, что ни на <*одной из них*> не видел ни остроконечной <*трости, ни дыря*>вого глаза, ни крахмального <*воротничка.*>]

<– *Как это не знаете,*> дорогой директор! – восклик<*нул визитер и*> и>риоткрыл кривой рот. <*Удивление ег*>о настолько было искренне, что <*он заморг*>ал глазами.

<*С электрическо*>й быстротой понеслись в <*памяти*>» и отразились в «<*гла*>зах мысли:» «<*я его*> видел в Ростове-на-Дону!» «<*в*> мгновение ока Гарася» постарался припомнить «все фотографические <*карточки, которые*> он видел в жизни || и убедился что ни <*на одной из них не*> было

ни этой остро<конечной трости, ни> дырявого глаза, ни <крахмального ворот>ничка...

– А где мы встречались<ь? – спросил> Гарася[.], – в Ленинграде<?>

– [Помилуйте!] Помил<уйте, Герасим> Константинович, в каком <Ленинграде? Вы> серьезно не узнали мен<я?>

Гарася побагровел».

«– Это феноменальное ч<увство, – говорил неиз>вестный, дико уставивш<ись на Гарасю. – > думаю все-таки, что вы шу<тите.>

Но на пухлом лице Гар<аси>» «признаков шутки не было и» «незнакомец ткнув себя пальцем <в грудь сказал:>

– Я – Воланд!

Гарася тупо и тоскливо» смотрел на него.

«– Воланд – я! – с возраст<ающим>» «повторил гость.

– Да где мы встре<чались с вами? – спросил> Гарася» [6.1, л. 105 об.– 106].

Воланд сообщает, что они встречались «<в театр>е Варьете, а затем» «в Большой Москов<ской>». Гарася «вызвал в памяти зал в Боль<шой Московской>». «Все в этом <зале было на м>есте вчера как и вечно:» «лакеи в белых куртках», но «<одного т>ам вчера не было в зале – <Гараси Педула>ева не было». «Гарася уставился» на «часы, тикающие на столи<ке>» [6.1, л. 106 об.].

«< – Вы Герасим> Константинович Педулаев? – <спросил> гость.

< – Я Герасим Конста>нтинович Педулаев, – отозвал-||ся Гарася, все более овл<адевая собой.>

– Директор Варьете<?>

– Директор Варьет<е.>

– Вы, – раздельно заговор<ил гость, – >вчера подписали контра<кт>».

«– Я? Подписал? – Гар<ася>», «<не> сводя глаз с часов, сказал<:>» «покажите контракт.

Гость расстегнулся,» «и Гарася увидел, что это» контракт,

оформленный «<по> закону гербовыми марками <с гражда>нином Теодором Воланд<ом>», артистом «ского и иных театров», «белым магом, в порядк<е>» «артистическими сила<ми>» «с целью рассеяния мне<ния> приглашенного на гаст<роли>» «и удостоверялось в» двух экземплярах «подписью Воланда || <и Герасима Константиновича> Педулаева» [6.1, л. 106 об.–107 об.].

«< – Пир>амидоны – чепуха, шарлатан<ство>», – сказал Воланд, – «а вы поверьте моему опыту» – «пошлите в кооператив за <вод>кой и выпейте три рюмки», «заметьте, непременно три!»

«Педулаев протянул руку», «снял трубку, вызвал номер и» «<услышал в> трубке раздраженный голос:

< – Да>?

< – Цупи>лиоти? – спросил Гарася» [6.1, л. 107 об.]

Гарася осведомляется у Цупилиоти (будущий Римский) о том, «как» контракт с Воландом. «Голос изумился: – Что, как?» «– Ну, то есть... – сказал <Гарася>», руки его «тряслись, – то есть, он» на месте? « – Передо мной лежит». «– А моя подпись на нем <есть?>» «– Ты что? спросил голо<с>». «– Нет... я боялся что з<абыл>» его подписать. «– Ты, Гарась, – спросил г<олос>», – был «<в Большой> Московской?..

Гарася вдруг положил т<рубку и> закричал:

– Стоп! Где мои часы<?>

– Знаете ли, – с достоин<ством> отозвался гость, и пок<азал>».

«Машинально захлоп<ав себя> по бедрам, Гарася» «вытащил из брючи-||<ны часы [со] на стал>ьной [цепочкой] цепочке.

< – Они ле>жали на столике, – сказал <Гарася, на него был>о жалко смотреть» [6.1, л. 108–108 об.].

«Гарася впервые за» все время «произнес это имя» (очевидно Воланда): «мы сидели вчера в Московской?..» «<нас обслужи>вал лакей Герасим. Да чуть» не забыл, «<тезк>а вам! Именно тезка – <Герасим Констан>тинович!

<Гарася сел> на край взлохмаченной постели» и тер «свой лоб.

< – С>кажете, – попросил он, – я <был> пьян?»

Воланд «лукаво подмигнул:» «Пили брудершафт.

< – С кем?»

< – С> Герасимом Константиновичем». Спрашивали «его, не родственник ли он <вам.> ||

– Почему родственни<к?»

– Ну, он Герасим Ко<нстантинович, и вы Гера>сим Константинович.

– [Педулаев?!] {Тоже Пе<дулаев?!>}

– Да нет».

«Гарася страдальчески» сообщает: «– Вы знаете, товарищ», «я заболел... Ох, я заболел». «– Пустяки!.. – сочу<вственно сказал Воланд, – > с кем не бывает! Рюм<ка водки>» <поставит вас на ноги>. «Гарася увид<ел в своей руке рюмку> водки. В другой ру<ке была> вилка с копной к<анусты>». «Но вместо того», чтобы выпить, Гарася, «выкатив» глаза, «водку» разлил «в постели» [6.1, л. 108 об.–109]. «<– Я пони>маю! – закричал Гарася, – вы <ги>пнотизер!! Понимаю!!» Гарася заглянул «в рюмку, увидел» «железнодорожный знак» «“Ник. Жел. Дор.” и <выронил рюмку и>з рук» «швырнул и вилку» [6.1, л. 109 об.]. Гарася вынул из рюмки золотые часы: «вынул из нее вмест<о>» своих часов часы «<золоты>е глухие с царским». «<– Чьи это>? – спросил страшно» Гарася. «– Вам виднее, – отклан<иваясь>», ответил Воланд, – часы, царем, «<по>жалованные», «благодарю вас не хочу» отнимать время, отправлюсь «<в> контору к Цупилиоти», – сказал Воланд и «<по>лез к двери.

– Стойте! – закри<чал Гарася, так> что в голове у него», «<не> зная, что ему делать» «<с> часами.

Но гость протис<нувшись мимо> сундуков юркнул в пер<еднюю>» и ушел, «<при> этом Гарася ясно» слышал, что дверь не «открывалась» [6.1, л. 109 об.–110]. Гарася «надел пиджак», «<прич>есался пальцами», «засу<нул>» в карман «золотые часы с целью <верну>ть их гастролеру и <выбежал из квар>тиры.

<На воздух>е Гарася получил некото<рое облегчение>». «<С>делав над собой усилие, <он попытался разобр>ться в происшедшем». Гарася приходит к выводу, «что все-таки» к нему приходил «<гастрол>ер и что просто он» показал ему «<р>яд фокусов. Всё» «объяснится в кон<це концов>». «<Одна>ко разъяснилось это || не с такою быстро<тою>» [6.1, л. 110 об.–111]. Выскочив «<стреми>тельно исступленно» «из дверей 6-го парадн<ого>» «<во> двор, Гарася увидал» толпу «<у> этого дома, окруживш<ую>» «сидящего на краю», «обитатели д<ома>». «Прносящийся Гарася» увидел, «только что сидящий» оказался «<Нико>димом Гавриловичем», «что Никодим» находился «<в> состоянии исступлени<я>». «Целая туча котов», «шныряли под ногами». Когда Гарася вышел из «подворотни», «он увидел безграниц<ный>», «<кра>сивый сад. Поверну<в>» голову, Гарася «увидал громоздя<щуюся>» «<на> небе тяжелую <гору>», с похожей «<на> стол вершиной» [6.1, л. 111]. «льется чистый, как» хрусталь воздух, «сладкий», «радостные дали», «за пышным садом». Гарася раздвигал «этот воздух руками», «стараясь увидеть» Садовую улицу, но «ее не было. Вместо нее» «милый проспект», «<позвани>вал маленький трам<вайчик>». «<Пятя>сь назад в смутной на<дежде>» вернуться «в свой дом на Садовой», Гарася понял, «что сделать это он» не может – «<не> было не только дома» на Садовой, но и самой «Садовой и сзади». Со «слезами» Гарася опустился на «тумбу» [6.1, л. 111 об.].

«Карлик в черном» «в пыльном цилиндре» «<на> большой голове вышел». «Его бабье безволосое л<ицо>» «<вытяну>лось при виде пла<чущего>» Гараси. Между директором и карликом происходит диалог:

«– Вы чего, граждан<ин?>»

«– Какой это сад? – спр<осил Гарася.>

– Трэк, – удивленно <ответил карлик.>

– А вы кто?

– Я – Пульз, – пропи<щал карлик.>

– А какая это гор<а? – спраши>вал Гарася.

– Столовая Гора.

– В каком городе <я нахожусь?>

Злоба выразилась <ь на лице> уродца.

– Вы что, гряз<данин>», «<я> думал вы серье<зно>.

В раздражении» [6.1, л. 112] карлик хочет уйти. Гарася останавливает его: «все забыл», «<ска>жите, где я, какой город.

< – Владикавказ, от>ветил карлик».

Гарася «сполз с тумбы и», ударившись «о земь, затих, раски<нув руки>». «<Челов>ек сорвал с головы ци<линдр>», стал махать «им вдаль и тонень<ким голоском>» кричать:

< – Ми>лиционер!»

«и жалость читались» на его лице [6.1, л. 112 об.].

Как видим, в первой редакции создан образ директора театра, незаслуженно занимающего этот пост, за что Воланд наказывает его, подбросив ему, как и председателю жилищного товарищества, волшебный предмет – золотые часы, которые в контексте булгаковской эпохи приобретают и политическое значение, т. к. якобы пожалованы герою царем. В наказание Воланд переносит героя в другой город – Владикавказ. В качестве места событий в «московском» пространстве романа Булгаков выбирает свой адрес – в тексте главы фигурирует Садовая улица и «6-ое парадное». Также в этой главе намечен образ хозяйки квартиры, где живет герой, – здесь это графиня Болконская, бывшая фрейлина, о последнем мы узнаем из следующей главы: «Старую дуру фрейлину <допрашивали> по телефону, допытываясь<ь о том, где Гарася>» [6.1, л. 115].

Название следующей главы не сохранилось либо еще не было создано, но четко прочитывается ее порядковый номер – «Глава 9» [6.1, л. 113]. Это глава о «помощниках» директора театра, ожидающих его прихода на работу. Нютон – администратор театра, что становится понятным из сохранившегося фрагмента в эпизоде его разговора с Воландом по телефону: «<администра>тор говорит» [6.1, л. 115 об.]. Но он «младший

администратор» [6.1, л. 124 об.]. В этой главе Булгакова пробует и другие имена для этого героя: «Риби» [6.1, л. 115], «Благовест» [6.1, л. 116 об.]. Должность Цупилиоти здесь либо не обозначена, либо отсутствует на сохранившихся фрагментах страниц. Скорее всего, он администратор или старший администратор, т. к. в следующей главе прочитывается должность Ньютона – «младший администратор» [6.1, л. 124 об.], «помощника» администратора [6.1, л. 124].

«Помощники алмазней<шего Гараси Константиновича Пе>дулаева Антон Цупили<оти и> нович Ньютон» находились «в пустынной конторе». «Из типографии принесли» «афишу, на которой был»о написано, что «с сегодняшнего дня в Варь<ете>» пройдут выступления «знаменитого фокусника» «Воланда». «Ньютон произвел расп<оряжение>», чтобы номер «Воланда [думал] помес<тили послед>ним номером» [6.1, л. 113]. «В половину» была принесена «вечерняя газета и Цупилиоти <и Ньютон прочи>тали в ней много интересностей». «<ч>то на Москва-реке работают», «<ищут> тело покойного Владимира <Мироновича Берлиоза>, но что пока **что** поиски успехом <не увенчались – > ни трупа Берлиоза, ни трупов» «<обнаружить> не удалось. Узнав это», «перешли к дальнейшему <сообщению и> узнали, что поэт Ива<н Безродн>ый водворен вновь в психиат<рическую лечеб>ницу. Тут же были опи<саны кра>сочно жуткие подробности». «Оказывается Иванушка» «проделал невероятный <побег> из своей камеры, попал <в па>ровое отопление и по<том> проник на крышу» (поэтому в главе «Марш фюнебр» на похоронах Берлиоза его принимают за трубочиста). После этих «<про>исшествий [было сообщ] <сообщалось, что> дежурный санитар умер <от разрыва с>ердца. Был помещен и || ядовитый фельетон, где ругали главного врача за х<алатность>».

Около пяти часов дня <Цупилиоти> и Ньютон повисли на тел<ефоне и стали> требовать Гарасю, но Гар<ася провалился> как сквозь землю.

В 5 часов 5 минут <получил> Цупилиоти телеграм<му такого содержа>ния “Владикавказе задерж<ан гражданин наз>вавшийся

Педулаев» с «<импера>торскими часами» «<подвердите> молнией может л<и это быть ди>ректор [На] точка Н<альник угрозыска Маслов”.>

Цупилиоти дал м<олнию следующего содер>жания.

Не может.

И ушел обедать, оста<вив Ньютона> у себя. Ньютон и полу<чил молнию:>

Христом – Богом – Г<осподом>» помогите «погибаю Педулаев.

Ньютон совершенно || <растерялся и вызвал> Цупилиоти из столовки» [6.1, л. 113 об.–114 об.].

Цупилиоти и Ньютон горячо спорят о том, может ли пребывание Гараси во Владикавказе быть правдой: «из Москвы в час 45 ми<нут>», «только через пару суток», «< – Этого не может быть>! – кричал Цупилиоти. – Не <может он быть во Владикавказе>». «< – Этого не может быть>! – кричал Ньютон, – я с <ним вече>ром виделся». «Цупилиоти <ограничи>лся тем, что курьер по<лучил в>торую молнию» о том, что «<Во Владивказе быть н>е может Педулаев утром <был Москве Ц>упилиоти». После этого «пришла молния:» «я [гипнозом] **Воландом** переброшен <Владикавказ за что> сволочи губите Педулаев» «<ц>елую руки телеграфте || Маслову [аре]

В конторе стоял вой.

Старую дуру фрейлину <допрашивали> по телефону, допытываяс<ь о том, где Гарася>. Фрейлина шамкала и пла<кала, говорила, что> не знает, ради Христа пр<осила оставить> ее в покое» [6.1, л. 114 об.–115].

– Позвольте! – говорил корен<астый> Риби, – читайте “тип<нозом переброшен”, мо>жет быть в самом дел<е он во Владикавказе?>

– Что?! Что может?<!>

– Отчаянная телеграмм<a...>

– Звоните Воланду...

– Если приметы затреб<овать?>

– Я не могу платить» «<за> молнии, у меня РКИ

В 6 с половиною ча<сов>» «<Цупилиоти> позвонил и вызвал номер

<Владимира Мироно>вича Берлиоза, переш<ли>» «к Теодору Воланду.

– Я у телефона, – ска<зал голос, и Цупилиоти> стал бледен. ||

< – Товарищ Берлиоз? – спрос>ил Цупилиоти.

< – Да, – >ответил голос.

<Цупилиоти вы>ронил котелок, которым об<махивался и сказ>ал в трубку:

< – Здравству>йте!

< – Что вам нуж>но, товарищ? – раздраженно <спрашивал голос,> в котором полумертвый Цу<пилиоти узнал г>олос Берлиоза.

< – Я хотел узна>ть... – сказал Цупилиоти и <повесил> трубку» [6.1, л. 115–115 об.]. Возможно, Цупилиоти не повесил, а прикрыл трубку рукой – по сохранившимся фрагментам текстам, это понять трудно, но далее по телефону говорит уже Нютон и отвечает ему «бас с акцентом». Нютон представляется: «<администра>тор говорит...

< – Спасибо>о.

< – Пож>алуйста,..., – Нютон вдруг || зажал трубку и беспомощн<о>» посмотрел на Цупилиоти, – «а что говорить?...», – [пот] <не дождавшись> ответа заговорил: – вот, ви<дите ли, сегодня>» «ваше выступление... [в 9] в

– О, я очень аккуратный.

– Гм... Потом видите л<и мы получили> телеграмму от Педулаева» «даже странно... из Влади<кавказ>а...»

– Я знаю... Ладикаказ, – о<тветил телефон.>

– Да... Так вот... (– тьфу» «вы видели сегодня тов<арища Педулаева?>

– Да-а, я видел.

– Гм... А он видите л<и>» «черт!) т. е. не он, а» «у Маслова...

– Маслов кто?

– ... Видите ли... Дел<о в> том...

– Я не понимаю.

– Из Владикавказа... Гм.<..>

– Я говорю да был. ||

< – *В котором*> часу?» [6.1, л. 115 об.–116 об.]

По сохранившемуся фрагменту слова «ть» невозможно установить время, но дальше Ньютон отвечает: «он не может быть во Вла<кавказе>».

< – *Почему не м*>ожет быть, – спросил Во<ланд, – *если о*>н захотел?

< – *Это невозможно*, – ска>зал [Благо] Ньютон, – до Вла<кавказа>» «верст!

< – *Он тако*>й быстрый! – сказал Воланд.

< – *До свидан*>ия, месьё Воланд, – сказал <Ньютон и по>весил трубку».

Цупилиоти и Ньютон решают дать еще одну молнию, но содержание ее установить невозможно – сохранились только имена «Педулаев» и «Цупилиоти».

Глава завершается тем, что «народ уже гуськом» шел в театр «<Варье>те» [6.1, л. 116 об.]. В конце главы сохранились фрагменты: «<проехал извозчик>», «в белой рубашке», «и истерзанного человека» [6.1, л. 117]. Возможно, здесь речь идет об Иване Бездомном.

Примечательно, что образ Иванушки предстает не только в тех главах, где он занимает основные позиции. Детали его истории представлены и в других главах. С помощью различных приемов (телефонные разговоры поэтессы Степаниды Афанасьевны, чтение сообщений в вечерней газете Цупилиоти и Ньютоном) вводятся сведения о судьбе Иванушки.

Таким образом, в первой редакции создана глава, повествующая об ожидании директора театра его помощниками, в которую включены эпизоды получения молний, спора о том, может ли директор вдруг оказаться так далеко от Москвы, а также телефонный звонок Воланду. По всей видимости, Булгаков размышлял о том, что герои могли услышать в телефонной трубке подсказку о том, с кем они имеют дело, – на верхнем поле страницы, на которой написан эпизод разговора с Воландом по телефону, Булгаков сделал помету: «В поле бес на<с водит, видно>» [6.1, л. 116], отсылающую к стихотворению А.С. Пушкина «Бесы».

В отличие от последующих редакций, эпизоды получения молний здесь

не завершаются, а получают продолжение в следующей главе, повествующей о выступлении Воланда в театре. По всей видимости, название этой главы не было создано, прочитывается только ее порядковый номер: «<Глава 10->ая» [6.1, л. 117 об.]. В начале главы сообщается, что в этот вечер у «<театр>а “Варьетэ” было не <протолкнуться>». «Но все-таки тысячи», в театре много зрителей «<с>обралось». Много «весьма извест<ных>» «<лю>дей посетили» театр, «<абони>ровал ложу», «<влиятель>ные люди». После этого повествование переходит в зрительный зал: «<в> углублении перед» сценой горели «<л>ампионы на пуль<тах>», «музыкантскими», светился «весь цирк, и голос» кричал: «— Бис, Благовест, бис<!/>

Благовест улыбнулся», взмахнул «руками и оркестр с>тал играть, «<в> зале повеселела публи<ка>» [6.1, л. 117 об.–118]. Для дирижера Булгаков пробовал и другое имя – на верхнем поле одной из последующих страниц н делает помету: «Дирижер Штукат» (т. к. лист оборван, можно предположить, что это часть фамилии) [6.1, л. 128]. По всей видимости, это связано с тем, что наименование «Благовест» он решил передать другому герою – будущему Варенухе.

После того, как заиграл оркестр, появляется «необыкновенная ф<игура>» – конференсье Осип Григорьевич: «На фигуре был» «фрак», «с лампасом», «это был [толст<ый>] пуз<атый> мужчина>», «<к> туловищу этого му<жчины>» были приделаны «<ко>роткие» ноги, «<лицо> было бабье», «<без> бороды. Улыбка». «Появление му<жчины>» было встречено «<уг>рюмым и недобр<ожелтельным>» возгласом «всего зала.

Мужчину это || <не остановило, он поднял р>уки, потер их и обра<тился к зрителям>». «< – Позволь>те спросить, – про<говорил> мужчина и вкр>адчивыми шагами» подошел, «<п>о нависшему над ним <молчанию>», «Осип Григорьевич», «< – Спра>шиваете, – говорил <муж>чина». После этого конференсье объявляет номер: «< – Следующим> номером нашей <программы>», – «сурово сказал муж-||чина, – велосипедная с<емья Рибби.>

И тут же удалился» [6.1, л. 118 об. – 119].

Далее следует описание выступления на велосипедах, в котором участвуют три девушки «<с румяными> щеками», ребенок «на велосипедике» и «папа Рибби», с «<д>раным котелком, || с дырой назади. Выехав, <он наг>нулся, при чем из дыры» «ударил**а** белая мука» [6.1, л. 119–119 об.].

Пока велосипедная семья проделывала «хитрые петли» [6.1, л. 119 об.] Цупилиотти и Ньютон находились в конторе: «В дверь конторы» постоянно кто-то заходил, «<так> что болели глаза». Герои получают очередную молнию от Гараси: «Маслов <уверовал не спускайте глаз> Воладда завтра <выезжаю> Москву Педу<лаев.> (ср. «просьба не спуск<ать глаз с> Воладда» [6.1, л. 123])

Цупилиоти и <Ньютон посмотрел друг на> друга» [6.1, л. 120].

В следующей «молнии» сообщалось: «<Сообщите Мас>лову мои приметы», «комнате общите || пол найдите оск<олки рюмки капусты.>

– Он с ума сош<ел>», « – Какую капуст<ту, он сошел> с ума!

Тем не менее» <sic> «<Цупи>лиотти успел» отправить обыск на «<кварти>ру Педулаева», «в комнате <Педулаева>» сделали обыск, но ничего не нашли «<в> полу, никаких <осколков рюмки> и капусты». Цупилиотти «отправил» «<с> мальчиком такого <содержания молнию:>

“Приметы Педу<лаева>» «брюнет нос кр» (возможно, красный) «тридцати ле<т>» «осколков нету”.

– Знаешь что, Ан», – сказал «Ньютон, – я советую || <поговорить с> Воладдом» [6.1, л. 122–122 об.].

«<В половине оди>надцатого, после <того, как убр>али со сцены» «площадку» для конькобежцев, «вышел из-за <кулис>» конферансье и объявил номер Воладда: «Артист», «<те>атров, под деви<зом>» «<“Нет воли>ебства и чудес”!» «<Вол>анд! Маэстро» [6.1, л. 122 об.].

«Лицо <Благовеста сразу как-т>о постарело и, при том, <любой> бы удивился тем не<стройным звукам, к>оторые он извлек из своего || оркестра. Занавес раз<двинулся> и Воладд вышел и р<аскланялся.> Появление его

было <принято> публикой с больши<м интере>сом. В высшей степ<ени понра>вилось публике, что <Воланд> одет был необыкновенно<но> и первоклассно.

Немедленно на фр<аке Осипа> Григорьевича выст<упили> сальные пятна». Произвело впечатление «<на публи>ку также, что» у иностранного артиста «<не> оказалось ровно ни<каких при>боров, с которым<и обычно> выступают жонглер<ы>». Гарасина «просьба не спуск<ать глаз с> Воланда оказалась» «<ис>полненной. Цупилио<тти разместил>ся в ложе № 3 рядо<м с>» «Сидоровичем, Ньютоно<м>» наблюдение «возникло в кулисе. Кром<е Нью>тона там оказались || <занят>ые и все свободные артисты <тр>уппы. С величайшим лю<бопытст>вом они глядели на <иностран>ного артиста.

< – > Это фрак... – с завистью <говорил кто->то.

<Маг поднял> правую руку, и цирк <замер. В парт>ере видны были освещенные лица>» «<Цупили>отти чуть-чуть». Маг «звучно сказал» «<пу>блике. Та еще боль<ше замерла>», «зашептал Ньютон»: посмотрим, «<что он ин>тересного сделает» [6.1, л. 123 об.].

Далее Воланд демонстрирует фокус с картами: «<сказал Вола>нд и улыбнулся», «<не окажется ли у кого-нибудь колоды> карт[ы]?

<Колоды карт ни у кого>, конечно, не оказа<лось.>

< – Тогда, – предлож>ил Воланд, – воспользуем<ся моей.>

<Воланд сунул> руку в брюки и вынул || колоду карт. Затем щелкнул по ней пальцами и крикнув “Хорр!” выпустил ее из рук. Колода развернулась веером, потом всей лентой в 52 карты со свистом пр<о>неслась над партером, затем сложила<сь и> исчезла.

– Кто упер колоду? – игриво улыба<ясь, спросил> Воланд и тут же проникательн<о сказал: – > ах, конечно, она в кармане у <гражда>нина...

В партере в разных рядах п<оявлялись> улыбающиеся лица **фокус** понравился. Кто-то <1 слово нрзб.> хихикая вытащил из пидж<ачного> кармана колоду.

– Старо, – шепнул Нюто<н, – > но он обязан был админи<стратора> помощника... Вообще стр<анный> сеанс...

– Один бездельник, служ<ивший>» «лет тому назад в доме с<виданий> в Ростове, заметил» «“старо”, – сказал Вол<анд, – каково же было> || удивление негодяя, когда после этого фокуса он обнаружил в своем собственном кармане две колоды!

Зал напряженно ждал продолжения истории <с> человеком служившим в доме свиданий[.], но <оно> не последовало. Маленькое шевеление в <кулисах> было замечено лишь отцом велосипедной <семьи:> младший администратор Нютон, вы<таращив глаза>, вытащил из кармана визитки две <1 слово нрзб.> колоды синего и красного крапу.

< – Эх, ты,> арап, – шепнул ему папа Рибби, – <называет>ся помощник... Постой, постой, а» это не ты «<в до>ме свиданий...

<Папа Рибби не> договорил, потому что лицо Ню<тона сделалось по>истине страшно...»

«Я не понимаю, что это», – «<говор>ил Нютон». «сурово сказал Рибби, – [что]» «цене...

< – Дура>чок, – продолжал Воланд, – <ч>то две колоды по сравнению <с лампам>и... Так например... будьте || любезны... переда<йте>» «в 7-м ряду...

И в 7м и в др<угих рядах> и женский гол<ос>» кричали: «– Лампа гори<т!>» [6.1, л. 124–125]

Далее следует не вошедший в другие редакции романа фокус с лампой, по всей видимости, летающей по залу и появляющейся в разных его местах: «мелькнул ту», «пошла», «ножке», «лампа», «и он швырну<л>», «лампа взлетела», «а затем слетело», «<в пар>тере охнули, и громко», «<в л>оже № 5 грохнуло», «<в п>артере вскочили», «лампа». Этот фокус вызывает скептическую реакцию Цупилоти: «– Однако это», – сказал «Цупилиоти», – «помощник», «знаю!» [6.1, л. 125–125 об.] (написание фамилии «Цупилиоти» с одной или двумя буквами «т» варьируется в рукописи).

После фокуса с лампой конференсье восклицает: «– bravo!» «<Вол>анд работает» чисто, – сказал «игр<иво> Осип Гри<горьевич>». «< – Никогда не вс>тречал человека», (возможно, вравшего) «таким образом», – «<Воланд отнес>ся к Осипу Гри<горьевичу>»

<Осип Григорьевич огля>нулся крайне расте-||рянно.

– Ну, чем награди<ть его?> – осведомился Во<ланд>.

– Голову ему о<торвать, – > отозвались с <галереи>.

– Голову? Гм<...>». На лице Воланда появилась «улыбка». «Никто» не понял, что произошло – «<Воланд вплот>ную прибли<зился к Осипу Григорьевичу, стоявшему с> испуганным <лицом>»

– Крак! –» «обеими ру<ками>» взяв голову Осипа Григорьевича, «<Во>ланд поверн<ул ее, как> пробку из бу<тылки>», «<и в> руках его» оказалась голова, а «<тело> осталось с» оторванной головой «<в окровавлен>ном фраке», «шеей в крас<ных>» подтеках. «<Воцари>лось молчани<е>», лица «сделались белы» [6.1, л. 125 об.–126]. Лились «на пол струи кро<ви>», голова вращала «<страш>но глазами», лила «<гор>ькие слезы» [6.1, л. 126–126 об.]. По сохранившимся фрагментам текста невозможно установить, к кому относится эта ремарка – оторванной голове или женщине из зрительного зала, попросившей вернуть несчастному голову: «<молит>венно крикну». Составить представление о реакции зала на происходящее с конференсье позволяют фрагменты: «<кто->то рассмеялся», «призывные». Тело конференсье «<подош>ло неверными <шагами к Во>ланду», «<с>казал Воланд телу, – <зачем нужна> Осип Григорьевич такая || дрянная голова?» «уверяю вас. Впр<очем>», «<если> желаете, я вам» – далее, по всей видимости, Воланд предлагает другую голову. Из главы 14 «Мудрецы», сохранившейся полностью, становится известно, что на сеансе Воланда голову теряет еще один герой – пожарный: «Пожарный был прост и не врал. Сказал, что когда голова его отлетела, он видел со стороны свое безглавое тело и смертельно испугался» [т. 1, с. 46]. По всей видимости, сохранившиеся фрагменты текста главы 10 говорят о том, что Воланд

срывает голову пожарного и одевает ее на голову конференсье: «И он одним» движением, «одним взмахо<м>», «нахлобучил ее <на шею Осипа> Григорьевича». Очевидно, пожарный пытается вернуть голову: «Пожарный вор<вался>», «голову и стал», «ченную шляпу» [6.1, л. 126 об.–127]. В результате конференсье и пожарный обретают свои головы: «<сказ>ал Воланд, глядя», «тела, – головы!», «казались полностью», «со своей собственной» головой. Во время происходящего раздаются восхищенные возгласы: «– Пор-разите<льно>», «восхищенно визгнули». Воланд обращается к дирижеру: «маэстро, оста<новитесь, не надо> никакого марша».

Далее Воланд устраивает фокус с червонцами: «бросили», «такого воя не» было в этих стенах никогда, «<м>инуты три сыпа<лись червонцы>». «И Воланд раскла<нялся>» [6.1, л. 127 об.]. По всей видимости, зрители кинулись ловить червонцы: «выпучив глаза ма» (возможно, малый или маленький человек), хватал, загребал «<ру>кой воздух на 2 четвер-||ти, но ни одного звука не было». «Аплодисменты наконец ст<али>» раздаваться, «горели глаза, все щеки розовели.

– Что это такое?!

– Не желает ли кто-нибу<дь из> публики, – обратился Вол<анд к зрителям, – чтобы> я угадал, что у вас в <кармане?>

– <sic> Желаим!! – закричал<и> зрители в разных «точках.

– У меня что?

– У вас? – спросил <Воланд. – > в каком кармане?

– В левом», – ответил «голос.

– В левом [в] карман<е>» «<место> номер № 7», – «<в абсолют>ной тишине от<ветил Воланд, – > записка малограм<отной>» женщины. Сохранившиеся фрагменты позволяют предположить, что зритель когда-то оставил женщину, и та одна вырастила сына от него: «негодяй, я без», «карточка, изобра<жающая>» «надцатилетнего» мальчика. «< – Будьте> любезны подтвердить, не ошибся ли я.

<Но> не последовало подтверждения. <Зрители вскакивали, пр>ыгали сиденья, стали вставать<, чтобы увидеть> тринадцатый ряд». После этого происходит схожее разоблачение, но на этот раз выясняется, что у зрителя в кармане, предположим, сто рублей, что он, очевидно, скрывал от своей спутницы: «<раздался голос> на галерке, – Стась, покажь, <что у тебя в кармане,> не стесняйся», глаза «<горе>ли злорадно», «в кармане брюк...», сто «<р>ублей, – без всякой паузы» «отозвался <Воланд>», «в восторге визгнул го<лос>», «<мн>ого? – сурово спросил», «выходит, что я врун?» [6.1, л. 127 об.–128 об.]. После разоблачения снова повторяется фокус с червонцами: «замельк<али>», «и через м<ину>», «столпотв<орение>» [6.1, л. 129]. О том, что это фокус именно с червонцами говорит следующий эпизод – зрители спешат в буфет, покупки совершают на червонцы, буфетчик вынужден всем давать сдачу. «Никто не заметил», как «Нескольк<о человек>» вышли «<из> зала и [бросил<ись>] **рысц<ой>**» побежали в буфет.

«– Бутылоч<ку>», – попросил «первый из ни<х>»

– С – мину<ту>», – ответил буфетчик.

«– С червонца» сдача найдется? – «спросил пер<вый>»

– Наберем-с.

И буфетчик вы<тащил>» «желтый рубль». «Второй получил || <бутерброд со> свежей икрой», «он стрекнул» [6.1, л. 129–129 об.]. Зритель проверяет купюру: «<воро>вски оглянул<ся>», «<как это бы>вает, выта<щил>», «рассматри<вал>», «<тер паль>цами и мял». Зрители с червонцами спешат в буфет: «<багр>овые лица стре<мились>» в буфет, «<два>дцать человек» принесли «<по чер>вонцу... К двенад<цати часам>» в буфете не осталось мелочи. Очевидно, с последнего покупателя буфетчик уже требует платить мелочью – «человечишко отнесся» к покупателю, опустив свои «<м>оржовые усы»: «<покупать будете, ч>то ли, гражданин?», «<по>жалуйте, мелочь...» Возможно, удивление «<вырази>лось в его маленьких || глазках» [6.1, л. 129 об.–130].

Таким образом, в этой главе Булгаков создает образ буфетчика,

фигурирует его имя «Стефа<н>» [6.1, л. 131]. Образ «маленького» человека Булгаков создает здесь с помощью уменьшительно-ласкательной формы его наименования «человечишко» и детали портрета – «маленькие глазки».

В это время продолжается выступление Воланда и, по всей видимости, фокус с магазином, в котором, в отличие от последующих редакций, граждане продают свои вещи. «Зал же», «<творилось> что-то нев<ероятное>», «фуражки», «напор». «Осипа Гр<игорьевича>» отпаивали «водой в ку<лисах>». По всей видимости, к Воланду прорывается гражданка: «– Куда вы», «эй, гр<ажданка!>» «Тем не ме<нее>» гражданка с «лицом» «прорв<алась>» и «<вста>ла перед» Воландом. «– Что вам, су<дарыня?>», – спросил он. «– Батюшка», – взмолилась гражданка и «<стук>нула лбом». Очевидно, Воланд предлагает цену: «– Восемь рублей». Гражданка сообщает о своих нуждах: «– Батюшка... три <рубля>» «как одна копеечка», «бормо<тала гражданка>»: «не плачено», «в лишенки», «<к>ак не фокус!». Воланд сообщает гражданке: «у вас триста <рублей>». Гражданка «<растегн>ула сумочку». Возможно, в качестве платы гражданка должна отдать свое платье: «**на голову, так что**» стали видны «<сомн>ительные **розовые штаны, и оранжевые подвязки как лампадки. Эка невидаль... да за триста...**», «облегченно <вздохнула>» «и кинулась со <сцены>», «<сжим>ая в руках белые» [6.1, л. 130–130 об.]. Фигурирует слово «опыт» [6.1, л. 131], с «<вы>веской» «<“Но>вый быт» [6.1, л. 131 об.].

Далее следует эпизод разоблачения Петра Александровича (будущего Семплеярова). Герой находится в ложе «№ 2» с тремя дамами: «очень миловидная», «<со старче>ским лицом», «са<мая молодая>», имевшая «белые зубы» [6.1, л. 131 об.]. Очевидно, герой просит объяснить суть происходящего: «– Скажит<е>», – обратился к Воланду «<Петр> Александ<рович>». Воланд спрашивает его, куда тот вчера ездил. «– Куда ездил<л?>», «<с> удовольстви<ем>», «ездил на засе<дание>».

«– ... освободи<вши>сь», – «стал продолжа<ть Воланд>», – «велел шоферу

– Так, – костя<ным голосом произнесла брюнет>ка.

– ... у аптеки веле-|| <дел остановиться возле дома, г>де проживает» «хтовна» [6.1, л. 132–132 об.].

После этого «брюнетка уда<рила>» «Петра Алек<сандровича>», «пышная» дама «брюнетку уда<рила>» «по темени», «пожилая, со ще<ками>» «ударила толстым» «<по> щеке брюнетку с || криком:

– Камелия».

«Затем м<узыкант>» «в грязном» «фраке» кричит:

«– Сеанс <окончен!>»

По всей видимости, после этого возгласа Воланд исчезает: «И в то», «Воланда». В зале «грохот галер<ки>», зрители беснуются: «В бесную» [6.1, л. 132 об.–133].

Таким образом, в первой редакции романа сеанс в театре проводит Воланд, свиты у него нет. Цель сеанса – разоблачение публики, выявление отрицательных черт людей: страсть к игре, любовь к деньгам и плотским удовольствиям, лживость. Воланд проводит разоблачение публики посредством соблазна с помощью ряда фокусов: с колодой карт, червонцами и магазином. Демонстрирует фокус с лампой, заставляющий публику поверить в его магические способности и не вошедший в последующие редакции романа. Здесь уже создан эпизод с отрыванием головы конферансье, но по сохранившимся фрагментам невозможно установить, кому принадлежит мольба вернуть голову – голосу из зрительного зала или самому пострадавшему. Публика предстает в этой главе в нелюбимом виде – она беснуется.

Название следующей главы можно восстановить – «<Что та>кое эрудиция» [6.1, л. 133], оно вставлено позднее. Глава посвящена историку Фесе.

В начале главы сообщалась фамилия героя – «дкий», восстановить ее невозможно, т. к. она не попала на сохранившиеся части страниц: «дкий прожи<вал>» «<в район>е Знаменки». Но основной формой наименования

героя является имя «Феся».

«<Ко>гда от роду» ему исполнилось столько-то лет, ему взяли «<н>емку». «Когда Феся» подрос, немку «сменил» гувернер, «и гувернер» учил Фесю, пока ему не «<исп>полнилось 11 лет». Тогда Фесе пригласили «преподавателей». Феся «параллельно» учился в «гим<назии>» «три года, после <этого>» «четырнадцать<ти лет>» с «гувернером» и «<матушко>ю, урожденной» «кой, уехал в <Италию>». «<В Итал>ии Феся прожил <два года>», «<у>чился говорить по-||италья<нски>» [6.1, л. 133 об.]. После возвращения из Италии «16летн<ий Феся>» «подверг<ся>» экзаменам «и 17 лет» был оставлен «при гимназии, по» гуманитарной «<ча>сти. Мама дол<жна была>» посоветоваться «<со зна>комыми, сама с» (это предлог), «и по зрелому раз<мышлению>» Феся был определен «в лоно истор<ико-филологического факульт>ета Московско<го университета>». «Способности», «воспитание», «хорошее зн<ание>» иностранных языков сыграли «свою роль». Феся пишет работу «Категори<и причинности>» Каузальн<ая связь>» [6.1, л. 134] (восстановить название позволяют рабочие записи Булгакова в конце тетради «Работы Феси» [6.1, л. 169 об.]), «в лице Феси» нашли (прекрасного, эрудированного или юного) «ного мастера. <Феся стал известен в> университетских <кругах> и в Англии», «<и> в Италии». «В» таком-то году Феся «<закончи>л факультет», он обладал богатым «багажом: он», как и тогда «с мамой», «часто писал» «<н>реимущественно» «<по-ла>тыни и» «с греческим». Феся защитил «<д>иссертацию <“История> как агрегат <биографий”>» (восстановить название позволяют рабочие записи Булгакова в конце тетради «Работы», данное название подчеркнуто [6.1, л. 169]) «блистательно», получил должность «профессора» и был оставлен «при каф<едре>» «<ист>ории» [6.1, л. 134 об.].

«Тут Феся специ<ально>» занялся, «<алчу>щий ум его привл<ек>» «<Иван Боден, раз>давленный чум<ой>» «в [15967] 1596 го<ду>». Но Фесю не интересовала книга «<“De Repu>blique” и не» «<Heptaplomcres>»

«<инте>ресовали Фес<ю>», его интересовала «демономан<ия>» [6.1, л. 135]. Имя автора и названия произведений восстановлены по рабочим записям Булгакова в конце тетради «Демономания»: «Иван Боден (Bodin, Bodinus) родился в Анжере в 1530-м г. умер от чумы в Лаоне в 1596 г. “De republicue”, “Demonomanie” (1580 г.) “Heptaplomcres” (семеро в одной партии)» [6.1, л. 168 об.]. Примечательно, что имя «Иван» здесь подчеркнуто Булгаковым – «Иван Боден». Булгакову было присуще использовать русскую форму имен зарубежных деятелей, например, Николай Фуке в романе о Мольере. Имя Бодена фигурирует также в рабочих записях Булгакова в разделе «О Дьяволе»: «Боден (“Демономания”)» [6.1, л. 177 об.]. Перед именем Булгаков поставил красным карандашом значок X, по всей видимости, отметив, что он уже использовал или собирается использовать в романе.

Далее в главе фигурирует название книги Визо: «De praesti<giis daemonum>» [6.1, л. 135]. В рабочих записях Булгакова в конце тетради записано: «Визо (он же Вейер, Wier (1515–1588) род в Брабанте) Придворным врачом герцога юлихского. “De praestigiis daemonum et incontationiby as venecticiis”. Доказывал, что обвинения в колдовстве бессмысленны» [6.1, л. 168 об.].

Далее в главе на сохранившемся фрагменте страницы прочитывается: «ведьмы, сж<игаемые на кострах>», «<тер>зали сердце <Феси>». Сложно сказать, кто (или что) именно терзал сердце Феси, но вскоре «он женился» «<на> девушке, у<рожденной>» «ковской. О<на>» «<в ама>зонке[,] це<лыми днями скакала на>» «лошад<ях>». «Феся, боявш<ийся ездить верхом>», «писал дис<сертацию “Эстетическое сознание раннего> Rinascim<ento>» [6.1, л. 135] (название позволяют восстановить рабочие записи Булгакова в конце тетради «Работы Феси», название подчеркнуто [6.1, л. 169 об.]). Но «<невер>но было бы думать», что демономания «<огранич>ивала круг» Фесиных научных интересов, «нет! Кто написал <“Ронсар и> Плейяда” и “Casa [<нрзб.>]? Феся,» интересовавшийся «<в>сем ad varios» (т. е. много), «<при>надлежал все-таки» «ому» [6.1, л. 135 об.] –

может быть, итальянскому Возрождению или гуманистическому, возможно, это слово «таковому» и тем самым здесь использовалось название, фигурирующее в списке «Работы Феси»: «Гуманистический критицизм как таковой» (рядом с этим названием Булгаков поставил восклицательный знак) [6.1, л. 169 об.]. Тем более что далее в главе следуют имена выдающихся гуманистов эпохи Возрождения. Так, среди интересующих Фесю личностей фигурирует имя итальянского гуманиста Уберто Дечембрио (1350–1427): «с Дечембрио» [6.1, л. 135 об.]. В рабочих записях Булгакова в конце тетради одна из работ Феси посвящена Дечембрио: «Римская магистратура и **Уберто Дечембрио**» [6.1, л. 169].

Далее в главе следует имя Пьетро Паоло Верджеро сеньора «да Каподистриа» и название его книги «*<De in>genuis moribus*» [6.1, л. 135 об.]. В рабочих записях Булгакова относительно «работ Феси» значится: «Пьетро Паоло Верджеро *<I слово нрзб.>* род около 1350 в Каподистрии ум. ок. 1444 ученик Равенны и Хризолора. Педагог. трактат “*De ingenuis moribus*”. *Epistolae di Pietro Paolo Vergerio Seniore da Capodistria*» [6.1, л. 169 об.]. В списке «Работы» одна связана с этим именем: «Метрика (Верджеро и Перотти)» [6.1, л. 169].

Далее в главе следуют византийские греки – учителя, принесшие в Европу греческую литературу, язык, философию, одно имя прочитывается – Мануил Хризолор (Хрисолор): «с учителями» «*<m>* и Хризолором» [6.1, л. 135 об.]. В рабочих записях Булгакова в списке «Работы» фигурирует следующая: «Греческая грамматика (Хризолор и Ласкарис)» [6.1, л. 169]. После имени Хризолора в главе прочитывается имя «Гаспарино» [6.1, л. 135 об.]. В рабочих записях в списке предполагаемых работ Феси фигурирует «Латинская орфография (Гаспарино да Берцицца, Гварино Веронезе, Тортелло...)» [6.1, л. 169].

После этого в главе автор поражается: «Мой Бог...», Феся обладал «феноменальной» эрудицией [6.1, л. 135 об.]. Возможно, дальше сообщается, что «ему поме*<решились>*» или «поме*<шали>*» скакавшие «*<на ска>*кунах»

«черные || ведьмы, которых» «подеста Лоренг» де Страза (подеста Мантуи), возможно, велел казнить, «по более достовер<ным источникам>», многие из «них разъехалис<ь>» «раздраженные» [6.1, л. 135 об.–136].

«Десять» лет Феся преподает в «<Алек>сандровской» гимназии возможно, несколько раз «в неделю». «В по<недельник в> Хумате (худо<жественно->» «<обществ>е) читать» курс «<Гум>анистический кри<тицизм как таковой>» (напомним, что это название фигурирует в списке «Работы Феси» в рабочих записях Булгакова и отмечено им восклицательным знаком [6.1, л. 169]). Далее в главе сообщается о других местах, где преподавал Феся: «в среду, в» «й дивизии» о том, что «<итал>ьянские войны»; по «постным дням»; в «<ак>адемию – изящ<ных искусств>», где «Феся вел курс:» «ка, как наука» [6.1, л. 136–136 об.]. Возможно, с названием курса связано название работы «Секуляризация этики как науки», фигурирующее в материалах к роману [6.1, л. 169]. Далее в главе упоминается еще одна работа Феси, название которой можно восстановить по рабочим записям Булгакова в этой тетради: «Респлен<дентиа формы и> пропорциональность частей» [6.1, л. 136 об.]. Ср. в рабочих записях: «Resplendentia formae и пропорциональность частей» [6.1, л. 169 об.].

Далее в главе сообщается, что в «боевой газете» «<появил>ась статья...» Пояснять, о ком говорилось в этой статье, «<н>ет нужды». «Трувер Рерю-» заделался «помещиком» «в своем под-||московном имении, а». Последующие сохранившиеся фрагменты можно трактовать так: хотя редакция «лишила его име<ни>», Феся как будто «<очнул>ся от грома». По всей видимости, в газете было написано, что этот самый трувер преподает в «Хумате... Вперв<ые>» видно «было, как мя<гкий Феся>», «поднявшись с ку<лаком>», занесенным над головой, «<ударил кула>ком по столу» – «забыл предупр<едить>», что «<Феся гово>рил плохо т<ак как>» «сильно кар<тавил:>

– Этот ‘р<едактор>» «хочет моей ‘», «я не только» не знаю, но и «не

видел» такой «штуки.

И Феся ск<азал правду: он дей>ствительн<о>» «не видел р» [6.1, л. 136 об.–137]. О ком или о чем здесь идет речь? По всей видимости, редактор обвиняет Фесю в том, что тот настолько оторван от реальности, что не знает русского мужичка. Так как далее сообщается о том, что Феся собирается изучить именно его. «Феся» решил «<ное>хать и как уче<ник,>» «ознакомиться». Для начала же «<свери>ться, по какому<-нибудь справо>чнику, с рус». «Выбрал для этой <цели в своей обии>рной библио<теке историю пугаче>вского бунта» «<П>ушкина. Про<давать>» свою библиотеку Феся «[на отр] отказа<лся>» «<на> отрез, проявив» «твердость». Вскоре Феся «<горд>о заявил:» «видел» «<русского му>жичка» [6.1, л. 137 об.]. Далее рассказ Феси восстановить невозможно, т. к. на трех вырванных листах от текста осталось только по одной – две буквы. Но сохранилась на тот момент финальная часть главы, которая подтверждает, что Феся изучает русского мужика: «в Охотных рядах покупал капусту. В треухе. Но он не произвел на меня впечатление зверя.

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

Феся был потрясен:

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

Таким образом Феся не солгал» [т. 1, с. 33].

Глава не дописана, т. к. далее оставлено чистыми шесть листов [6.1, л. 142–147].

Таким образом, Феся – историк, по отношению к которому использовано слово «мастер» (впервые в истории текста романа и, по всей видимости, в творчестве Булгакова) и против которого была написана статья в «боевой газете». Тем самым перед нами прообраз мастера. Примечательно, что глава о Фесе следует за главой о сеансе в Варьете – место, которое

впоследствии займет в романе глава о явлении героя – мастера. М.О. Чудакова, обратившая внимание на этот факт, полагает, что «<...> автор как бы вынул из ячейки одного героя и вставил на его место другого...»¹. Таким образом, по мнению исследователя, это разные герои.

Ф.Р. Балонов обратил внимание на «лат. глагол *facio*, семантика которого та же, что и у греч. ποίω ('делать, совершать'; 'создавать, строить, творить'; 'сочинять' и т. д.). Perfectum этого глагола имеет форму *feci*. Вряд ли случайно имя героя созвучно этой латинской глагольной форме. При этом надо помнить о перспективе: функции Феси (в том числе и функция *историка*) в последующих редакциях перейдут *поэту*, а в конце концов – *мастеру*»².

М.О. Чудакова высказывает предположение, что Феся ушел или был изгнан из университета после революции, через десять лет в «боевой газете» появилась статья³. Представим фрагмент текста, реконструированный исследователем (в квадратных скобках приводится конъектура): «“статья ... [впрочем, называть ее автор н]ет нужды. [В ней говорилось, что некий] Трувер Рерю[кович будучи в свое время] помещиком, [издевался над мужиками] в своем подмосковном имении, [а когда революция] лишила его име[ния, он укрыл]ся от грома пра[ведного гнева в] Хумате...” И тут впервые мягкий и тихий Феся “[стукнул кула]ком по столу и [сказал (а я...) забыл предупр[едить, что по-русски он гово]рил плохо [...] сильно карт[авя] <...>]”» «Однажды, впрочем, вернувшись домой, он гордо заявил, что видел “настоящего русского му[жичка. Он] в Охотных рядах покупал капусты”»⁴. В этом фрагменте исследователь допустил контаминацию – повествование об Охотных рядах и капусте отделяет от предшествующего текста целых три вырванных листа. Непонятна конъектура – получается, что Феся плохо говорит по-русски и встречается Льва Толстого на рынке после революции при

¹ Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». С. 29.

² Балонов Ф. Понятия 'поэт' и 'мастер' в системе представлений Михаила Булгакова // Булгаковский сборник III: материалы по истории русской литературы XX века. Таллин : Таллинский пед. ун-т, 1998. С. 38.

³ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 70–71.

⁴ Там же. С. 71.

советской власти. По всей видимости, Булгаковым была написана часть главы, рассказывающая историю Феси до момента настоящих событий в романе. Б.В. Соколов повторяет фрагмент, опубликованный М.О. Чудаковой, не указывая конъектуру и не ссылаясь на исследователя¹.

М.О. Чудакова полагает, что прототипом образа Феси стал Б.И. Ярхо², а также высказывает предположение о том, что с образом Феси связан образ Иванушки, который в эпилоге предстает как профессор в Институте истории и философии³.

Текст последующих глав в первой тетради черновиков сохранился полностью и опубликован, поэтому обозначим кратко их содержание.

«Глава XII. **Разговор по душам**» [т. 1, с. 34]. Допрос Поротога, т. е. первая часть будущей главы «Сон Никанора Ивановича».

«Глава 13-я. **Якобы деньги**». В первой части главы в центре внимания автора «странности и вообще всякие необыкновенные происшествия начавшиеся в Москве уже 12-го июня на другой же день после дебюта м-е Воланда» [т. 1, с. 36], которые впоследствии станут содержанием начала главы «Беспокойный день». Во второй части главы – повествование о злоключениях буфетчика Варьете, который «отправился на Садовую» к Воланду с требованием «уплатить» за «якобы деньги», появившиеся в карманах зрителей в результате его фокусов, а сегодня превратившиеся в «резаную бумагу». В этой главе впервые в истории текста романа появляется свита Воланда: 1) «маленький человечешко в черном берете», открывший буфетчику дверь [т. 1, с. 38], 2) Бегемот – «черный кот на толстых словно дутых лапах» [т. 1, с. 40], 3) Бонифаций (будущий Азazelло): «Один глаз вытек, нос провалился. Одета была рожа в короткий || камзольчик, а ноги у [него] нее разноцветные в полосах и башмаки острые. На голове росли рыжие волосы кустами, а брови были черного цвета, а [зубы] клыки росли куда попало», 4) будущая Гелла – покидая квартиру Воланда, буфетчик в

¹ Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. С. 292–293.

² Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 101.

³ Там же. С. 100.

передней видит «совершенно голую девицу, сидящую верхом на [бархатном] кресле, отделанном черепахой». Хотя образ Коровьева здесь отсутствует – предсказание о скорой смерти буфетчика («помрете скоро, через год») делает сам Воланд [т. 1, с. 42]. От последующих редакций главу отличает финальный эпизод – буфетчик мчится на извозчике в храм, где просит отца Ивана «в срочном порядке [служи] [молебн...] **об избавлении от нечистой силы...**». Вместо молебна, тот открывает торги на аукционе, т. к. «храм закрыт, аукционная камера здесь!». Покидая храм, буфетчик видит: «На куполе креста не было. Вместо креста сидел человек, курил» [т. 1, с. 44–45].

«Глава 14. [Происшествия продолжаются.] **Мудрецы**» [т. 1, с. 45]: Суковский/Библейский/Робинский и Ньютон/Нутон/Благовест (имена будущих Римского и Варенухи варьируются) на следующий день после сеанса в Варьете, нажившись вместе с барышниками на билетах в театр, сидят в реквизиторской и размышляют над фокусами Воланда и очередной молнией Гараси Педулаева, полученной из Владикавказа. В соответствии с поручением директора, переданным в молнии («Немедленно отправляйтесь Исналитуч наводите справки Воланде ему вида не подавая Возможно преступник» [т. 1, с. 47]), Робинский едет в Исналитуч. Благовест звонит в квартиру Берлиоза и слышит в телефонной трубке, как поет бас: «черные скалы, вот мой покой... черные скалы...» [т. 1, с. 48]. Эта глава будет объединена впоследствии с главой, повествующей об ожидании помощников директора в конторе, кроме нескольких фантастических обстоятельств: превращение двух колод карт, остававшихся в кармане администратора после сеанса, в два блина, мяуканье котенка в горячей печке, появление из печки щенка.

Название следующей главы в первой тетради отсутствует, обозначен только ее порядковый номер «[16.] {15.}» [т. 1, с. 48]. Глава продолжает повествование о происшествиях, случившихся с Робинским и Благовестом (будущими Римским и Варенухой). Вместо того, чтобы поехать в Исналитуч,

Робинский отправляется в учреждение, чтобы оформить документы на выезд за границу. В конце главы выясняется, что с той же целью туда явился и Благовест. Данная глава не вошла в последующие редакции романа.

«Глава 1<6> Иснали<туч>» была написана во второй тетради черновиков первой редакции (сохранились фрагменты вырванных страниц с этой главой). Разгадка этого таинственного названия содержится в четвертой редакции романа в главе «Дело было в Грибоедове»: «Стали звонить в [какое-то учреждение] комитет искусства, науки, литературы – исналит <...>» [т. 1, с. 418]. В самом начале главы 15 содержатся сведения о том, что после посещения учреждения Робинский (будущий Римский) отправился в Исналитуч: «Робинский солгал, что он едет в Исналитуч. То есть поехать-то туда, он поехал, но не сразу». Глава 1<6> начинается с сообщения: «И в том же т<аксомоторе>» Рыбинский (фамилия героя в этой главе снова меняется) «поехал в Иснали<туч>» [6.2, л. 1]. Таким образом, глава «Исналитуч» является продолжением главы 15. Рыбинский (а затем Рыбаковский – помета Булгакова: «Рыбинский=Рыбаковс<ий>» [6.2, л. 3]) в первой редакции – это будущий Римский следующих редакций. Но в этой главе он является также предтечей бухгалтера Василия Степановича Ласточкина, а глава включает в себя фрагменты сюжета будущей главы «Беспокойный день». По всей видимости, Рыбаковский пытается получить справку о Воланде. Причем появляется документ с его подписью: «Приказываю» выдать «<Ры>баковскому спр<авку>» «Л. Воланд» [6.2, л. 4]. Пока Рыбаковский ходит по кабинетам, выясняется, что здесь побывал некий Бонифаций. Рыбаковскому это имя кажется знакомым: «<Бони>фаций... Бонифаци<й...>» [6.2, л. 4 об.–5]. «<Бонифац>ий с вытекшим глазом... <Рыбаковский измени>лся в лице, поблагодарил», пытался вспомнить, «где он слышал имя», но так и «<н>е вспомнил, где видел он» Бонифация «<с> вытекшим глазом» [6.2, л. 5 об.]. Напомним, деталь портрета Бонифация (будущего Азazelло) из главы «Якобы деньги»: «Один глаз вытек, нос провалился». Продолжаются хождения Рыбаковского по коридорам и

этажам. «На <первой двери было на>писано “Хо́да <нет>”, на второй – > “Ход закрыт”, на || <т>ретьей “Вход строжайше <запрещен>”,> возле четвертой Рыбако<вский г>алстух снял и спрятал в» карман, «<воротник> рубашки расстегнул, волос<ы>» «<приче>сал». Это был кабинет заведующего. Затем Рыбаковский отправляется в кассу, чтобы сдать деньги, «<до Р>ыбаковского доносилось || как дуновение ве<тра>» «<сло>во “Бонифаций”» [6.2, л. 7 об–8]. Кассир деньги не принимает, т. к. «в три часа сдал» «7000 лимонадн<ых>» этикеток, и рекомендует обратиться «– В Центроден<ги>», «там примут». Рыбаковский «через минуту» был «у Цент<роденег>» и нашел здесь «кутерьму» [6.2, л. 9], «<у> всех были выпученные <глаза>», народ «валил по кор<идору>» «<в кабине>т заведующего». «Зрелище, действи<тельно>» достойное кисти «художника»: «спиной к широ<кому>» окну «<за сто>лом с двумя» (возможно, чернильницами) сидел «костюм» при «галстухе», «<перед> костюмом на сто<ле>» лежала «бумага с кляк<сой>», рядом стоял «<кож>аный пухлый порт<фель>». Из-под стола «выглядывали тупо-||носые [б] носки ботин<ок>», «словом, только само<го>» заведующего не было в костюме и в помине. «Жужжала и» билась в окно муха, «солнце из окна за<ливало>» кабинет, «кто-нибудь, бледн<ая>» «воскликнул “Эко». «В коридоре» «слышались вс<хлипывания>» секретарши, ее «<успока>ивали, отпаива<ли водой>». «Из бормотани<я>» секретарши выяснилось, «что в ка<бинете заведующего>» Центроденег «<п>оявился посет<итель>» «<с вытек>шим глазом». По всей видимости, рыжий Бонифаций с вытекшим глазом объединял в себе портретные черты Бегемота и Фагота: «Толстый», «<в жо>кейской ша<почке>». Ему было сказано, что «<без>доклада т. Тем<кин>» (ср. на следующей странице «<Т>емкин») не принимает, «лезет к то<варищу Темкину>: “Вы видите, что ||» «А я за ва[ши]ми!” Това<рищ Темкин натура>льно, удивился страшно» и спрашивает: «< – Кто> вы такой?». По всей видимости, заведующий выругался («ругнуться...»), за чем последовало его исчезновение [6.2, л. 9 об.–10 об.].

Как и в окончательном тексте романа, во второй части главы герой оказывается в другом учреждении, здесь это – финдвор. «Он несся» «в финдвор, в надеж<де>» сдать «жгущие ему» руки «деньги». «Тут форменно» было «<n>очище всякого к<остюма>»: «вырос перед посет<ителями>» и «<пр>опел:

– Славное море, <священный Байкал!>

Тотчас гряну<ли>» на «этаже...

– Славен корабл<ь, омулевая бочка!..>

Эхо загремело в кор<идорах>» [6.2, л. 11].

«<ры>дая, зазвенела де<вушка>», продававшая «<деи>евую литературу», стала «<сбра>сывать со стола» и топтать «ногами».

«хоть бы покурить || <у>спеть... Грянет опя<ть>» «< – > В чем дело?!» «< – > Да в чем! В чем!» «В чем, в чем! – » «<да>вась куском бул<ки>», рассказывала девушка: – «<обяза>ли все учрежде<ния>» организовать «<к>ружки», приходит «инструктор», – «вскричала она».

«– Говорите – » кривой?

«– Какой кривой?» «<до> потолка...

“Новый!” вскрикнул» мысленно Рыбаковский. «Ну! Ну!

– Ну, говорит, я» «а вы гряньте “<Славное море, священный Байкал”> – Уважьте меня, старого п<евуна>» «<д>о-фа-ля-до!.. Сла... ||» «<ул>ыбается. У! Подхалим!» «< – > грянули, – вмешался», – «и до сих пор» «<остановитс>я никто не может» [6.2, л. 11 об.–12 об.]. По всей видимости, здесь намечается образ Коровьева – «новый» герой, «<до> потолка», т. е. высокий. В конце главы меняется фамилия героя: «[Рыбаковс<кий>] Рыбск<ий>» [6.2, л. 13].

В «Разметке глав», составленной Булгаковым в рамках работы над второй редакцией романа 6 октября 1933 г. обозначено следующее содержание соответствующей главы: «Безумный день <...> приключения помощника администратора... то есть пение славного моря... исчезновение заведующего... скандалы с денежными бумажками, [прилет ангелов

Исаакиевского на аэропланах. Отмена спектакля, **по** болезн[ь]и Воланда.] Похороны Берлиоза» [т. 1, с. 212]. Как видим, во второй редакции Булгаков отказывается от эпизода «прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах». Но в первой редакции этот эпизод был: «— Исакиевски<й>» «<быст>ро отозвалс<я>», «Перевозят на аэр<опланах> ||», «<Ры>баковский увидал», «глыбы мрамора», «золотых **серафимов...**», «с видимым наслаждением ломали» [6.2, л. 13–13 об.]. Возможно, глава не дописана.

Во второй тетради черновиков романа Булгаков, помимо «Окончания главы» о Пороте и главы 16 «Исналитуч», пишет новые варианты первых глав, т. к. в процессе работы серьезно поменялась их структура и было внесено много правки.

Глава «**Пристают** На Патриарш<их Прудах>» включает в себя эпизоды главы «Евангелие от дьявола» до начала повествования иностранца о Иешуа Га-Ноцри. Двое граждан появляются на Патриарших прудах, это «знаменитый п<редседатель> || <Всеобпи>са (Всесоюзного <общества писа>телей) и редактор <антирелигиозного журнала “Богоборец”> Владимир Мироно<вич Берлиоз>», «<вто>рой же начинаю<щий входит в гро>мадную славу про<летарский поэт> Иванушка Попов, <известный бесчисле>нным читателям <под псевдонимом> [Безродный] **Бездомный**» [6.2, л. 4 об.]. (Ср. далее «заседание Бюро Все<обписа>» [2 л. 18], «Всеобписа» [6.2, л. 95], «<секретарь в>сеобписа с иска<женным лицом вел> под руку Иванушку» [6.2, л. 102 об.], «позвольте || рекомендоваться я <секретарь всеоб>писа...» [6.2, л. 105])

Во-первых, сохраняя текст первого варианта, Булгаков вносит небольшую правку. В качестве примера рассмотрим портрет Иванушки в начале главы.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«Лица второго гр<ажданина> «<не ка>салась бритва», «что волосы » «еще не росли», «<бы>л медно-	«Лица второго» гражданина «<не касалась брит>ва по той причи<не, что волосы> на щеках еще не

красным», «[рыжая] шевелюра», «<над> правой бровью наме<тился> [совершенно] [созревший] [налившийся] <прыщ>», «<ко>торому недавно исполнилось 23». «[<Владимиру Миронови>чу 31 год]» [6.1, л. 7–7 об.].	<росли>», был «медн[ы]о-красным», «даже из-под карт<уза>», «а над правой бров<ью>» «<гигант>ский прыщ. Первому было», второму «<недавно> исполнилось» [6.2, л. 4].

Во-вторых, во многом сохраняя текст первого варианта, Булгаков детализирует его. В качестве примера рассмотрим сцену, когда Иванушка спрашивает иностранца, бывал ли тот в сумасшедшем доме.

Приведем сохранившиеся фрагменты текста в первом варианте главы:

«– Извиняюсь, вы не <бывали в сумасшедшем> доме?

[Вопрос этот] **Такой вопрос** другого ||», «[сумасшедшего] **инженера**» привел в «великолепное распо<ложение духа>».

«– Бывал! Бывал>! – перемежая слова», воскликнул «<инже>нер, – только очень <давно, к сожалению.>»

<– А каж>ется, что недавно! – » сказал «Иванушка.

<– Давным->давно, – вежливо» ответил инженер, – «<n>омнится» «[во вновь]» «[в Новгороде]» «**в Бисетре**» «**снимали цепи**» «году...»

«семьсо... фу, что я» «, простите»

«<Б>ерлиоз и опустил глаза» «й», – подумал он» (больной или сумасшедший).

«– Впрочем, это м<ожет>» «важнее [то что] для вас, и» «ночью!» [6.1, л. 22–23]

На основании сохранившихся фрагментов первого варианта главы нельзя утверждать, что инженер собирается посетить Иванушку в клинике (здесь речь может идти вообще о том, что Иванушка попадет туда ночью), в отличие от сохранившихся фрагментов второго варианта главы, где этот вывод очевиден.

Во втором варианте эта сцена сохраняется, но добавляются новые

детали: иностранец подробнее рассказывает о Париже, постулируя себя как свидетеля событий 1792 г., тем самым желая поразить Берлиоза и Бездомного (в период Великой Французской революции именно в этом году гильотина была официально утверждена как орудие казни, и в упоминаемом Воландом Бисетре, госпитале и тюрьме одновременно, проводили опыты по ее применению); изображая из себя сумасшедшего, кривляется, что присуще образу Воланда первой редакции (эта черта впоследствии перейдет к Коровьеву); садится между Берлиозом и Иванушкой.

«– Извиняюсь, вы не бы^{<вали в сумасшедшем>} доме?

Такого рода вопросец др^{<угого>}» «^{<за>}ставил бы рассердит^{<ся>}», но «^{<ин>}женера он почему-то ^{<привел в великолен>}ное расположение ду^{<ха>}». «^{<– Бывал>}! Бывал! – заговорил он,» сверля «^{<Ив>}анушку правым глазом, – ^{<только очень давно>}, к сожалению.

^{<– А ка>}жется, что недавно, – » сказал «^{<И>}ванушка.

^{<– Давн>}ым давно, – вежливо» ответил «инженер, – я был, пом^{<нится>}» «в Париже, как раз», когда «^{<со>} старушки с сифи» «^{<снимали>} цепи. В 1792-м ^{<году>}» в Париже стояла такая «[вонь,] **смрад!** – вдруг оскалив^{<шись не то страд>}альчески не то страстно» сказал «^{<инжене>}р» [6.2, л. 19–19 об.]. Он «сел на скамеечку» к Берлиозу и Бездомному и «**устроился между ними**». «^{<–>} семьсот... ах! – вне^{<запно>}» воскликнул «инженер, – голова || моя... опять м^{<еня>}» «мучают... – **он** заст^{<онал>}», спрятав «лицо в ладони, т^{<олько>}» один «глаз виднелся ме^{<жду>}» пальцами.

«Лицо Берлиоза» вытянулось. «Батюшки..., – » подумал он, – «он не латыш, он» «Ничего не понимаю

Меж тем ино^{<странец>}» «потер висок и» сказал:

«– В тысячу...» «Извините, Влади^{<мир Миронович, не обращай>}те на мои обмо^{<роки внимания>}», я «больной, очень бол^{<ьной>}», «сумасшедший». «^{<В 1792-м>} году я был в Би^{<сетре>}», «– тут инженер» обратился к поэту, «– уважаемый И^{<ван>}», «^{<се>}годня ночью я» навещу вас «^{<в>} сумасшедшем

доме обязатель^{ьно}» [6.2, л. 19 об.–20].

Первый вариант главы включает в себя повествование незнакомца о Иешуа Га-Ноцри, которое вводится с помощью слов инженера, пытающегося вспомнить ход событий: «<Это было в месяц>е Ниссане... <– Глаза> незнакомца приищу^{рили}>», «он вспоминал... – » «по... позвольте... да,» «<в поло>вину второго и по^{вели его}> прямо к Анне» [6.1, л. 25 об.].

Второй вариант главы завершается словами инженера: «**это было!** **Это**» «, **было...**» [6.2, л. 24 об.], а его повествование переходит в отдельную главу. Начало этой главы не сохранилось – лист, на котором оно было написано [6.2, л. 24а] вырезан ножницами, на корешках сохранились только фрагменты букв. Мы можем только предполагать, что здесь был написан эпизод суда у Анны, т. к. на сохранившихся фрагментах страниц далее следует эпизод суда у Каиафы, как и в первом варианте главы. Но здесь этот эпизод значительно расширен и в него включен образ Иуды, который отвечает на вопросы первосвященника и получает кошель с деньгами. Тем самым краткий, как в евангельском тексте, допрос Иешуа у Каиафы в первом варианте главы заменяется показаниями Иуды во втором варианте.

Как и в первом варианте, далее следует *эпизод суда у Пилата*. Во втором варианте главы часть этого эпизода находится на поврежденных листах, постараемся восстановить его.

Пилат выходит, «покачиваясь», по всей видимости, пахнет розовым маслом – «пахну», пахнет от секретаря – «молодой» [6.2, л. 29], передаются мысли Пилата: «<любовни>к моей жены». «<Пила>та терзала» головная боль, он был «желт», «он напрас^{но}» «<тер ру>кой левый висок», ничто «<не> помогало». По всей видимости, он поздоровался «<пре>увеличенно [важ^{но}>]» «с секретарем», «минуту» смотрел «бумаги, прис^{лан}ные» «<из Синедр>иона» [6.2, л. 29 об.]. Пилат обращается к секретарю: «– Клянусь вам,» «<каждый> раз как только» «приезжать в <Иершалаим>», «заболеваю,» «<честное> слово...» [6.2, л. 30] (ср. «О, Иершала^{им}» [6.2, л. 30 об.]). Далее следует беседа Пилата и секретаря: секретарь обращается к

нему «<ваше превосходит>ельство», улыбается «<со>бачьей улыбкой». Пилат просит секретаря привести арестованного сюда – по всей видимости, в колоннаду: «– Да, – [он] **Пилат** потер <висок>», – «<не> откажите в м<оей просьбе>» разрешить «мне сюда [дело] **дать**» «арестованного».

Пилат опуст<ился>» «[в] **на** плоское кр<есло>». Приводят «Иешуа». «И некоторое <время>» они смотрят «друг на друга» [6.2, л. 31]. «Все у нас бы<ли>: убийцы, и воры,» «не хватало – <самозванца>», «вот ты налицо. <Ты> называешь себя царем?». Арестант отвечает: «<добрый чело>век... Что ты?» – воскликнул «он радостно». Я не называл «<себя> царем». По всей видимости, арестант говорит о путанице: «Тут», «<д>обрый человек,» «столько ужасно» [6.2, л. 31 об.]. Пилат отвечает: «– Во всяком случа<е>» «я не добрый чело<век>», «<а> злой. Чентурион» «чентурион!». На зов прокуратора является Марк: «[громад<ного>] **испол<инского роста>**» [6.2, л. 32], с носом, «<разбитым> ударом германской <налицы в битве при Иди>ставизо». Пилат отдает ему приказ: «<при>казал Пилат, возь<ми>» «в кордегардию» «господина и обьяс<ни>», «<как> нужно разговаривать» с прокуратором, «<си>льно не бить», «<в крайн>ем случае не <до потери> сознания...» [6.2, л. 32 об.] Марк бьет арестанта: «Марк подошел», «ударил его **по** лицу. <Кровь хлынула> у того из носу». Марк учит, как обращаться к прокуратору: «– Сукин сын», «ваше превосх<одительство>», «вежливо держ<ать себя>», «ударить, или». «Иешуа коротко» ответил:

«– Я понял! Не бей

И опять он сто<ял перед прокуратором.>

– Ну, вот, молвил **гля<дя>**» на арестанта прокуратор, «<теперь ты> видишь, что я злой<?>

– Нет, – ответил» арестант [6.2, л. 33].

Иешуа говорит о том, что ему «все» «<чр>езвычайно понравились...» [6.2, л. 33 об.] «сердце у секретаря у<шло в пятки, он> [видел] **представил** [уже] Иешуа висящ<им на лифостро>тоне. Но этого не про<изошло.>

Пилат с полмину<ты>» «изучал Иешуа и у се<кретаря> чесалось между лопа<тками>».

«И наконец холод<но>» проговорил:

– Имя?

– Иешуа, – вежливо о<ответил арестант.>

– Фамилия или прозв<ище?>

– Га-Ноцри» [6.2, л. 34].

Пилат требует у секретаря протокол, изучает его, задает вопросы: «куда ты?», «грамотный?», «<Какие языки> знаешь кроме ара<мейского?>» [6.2, л. 34 об.].

Далее текст эпизода сохранился полностью, обозначим его элементы кратко. Пилат продолжает допрос и спрашивает: «– **Вы хотели в Ершалаиме [хотел?] царствовать?**» [т. 1, с. 50]. Иешуа говорит о том, что добрые свидетели ничему не учились и все перепутали и что пройдет тысяча девятьсот лет, прежде чем люди разберутся в том, что напутали, в связи с этим рассказывает о сборщике податей Левии Матвее; Иешуа рассказывает историю Марка и говорит о том, что «несимпатичных» людей нет на свете; на вопрос Пилата «Что говорил ты про царство на базаре?» Иешуа отвечает, что говорил про «царство истины», после чего следует вопрос Пилата «Что есть истина?», на который Иешуа отвечает: «{ – **Истина, – заговорил арестант, – прежде всего в том, что у тебя болит голова <...>}**», предлагает пойти вместе «на луга» [т. 1, с. 53]. Пилату передают просьбу его супруги Клавдии Прокулы «отпустить арестанта». Пилат передает секретерю Синедриона свое решение: в связи с тем, что Иешуа «психически болен», «насильственно» поместить его в лечебницу «при резиденции прокуратора» [т. 1, с. 54].

Пилату подают показания Иуды («лучший сыщик в Ершалаиме»); Пилату является видение императора; Пилат сообщает о том, что в протоколе написано, что Иешуа упоминал имя великого кесаря и говорил о том, что податей не будет, и делает ему в вопросах намеки: «Ты ведь не упоминал

этого имени?», «Но ты, конечно, не говорил фразы, что податей не будет?» [т. 1, с. 56]. Иешуа отвечает, что говорил. Пилат остается с Ешуа наедине, советует помутить разум Каиафы, утверждает смертный приговор, отдает распоряжения.

Если в первом варианте главы первосвященник присылает свой ответ в письменном виде, то во втором варианте главы Булгаков вводит далее *эпизод встречи Пилата и Каиафы*. Пилат спрашивает Каиафу, кого из двух преступников – Вар-Раввана Иисуса или Га-Ноцри Иисуса – Синедрион отпустит в честь праздника Пасхи, ходатайствует «о выпуске именно Га-Ноцри»; на вопрос Пилата Каифа трижды повторяет, что Синедрион «просит выпустить Вар-Раввана», несмотря на ходатайство Пилата; как и в первом варианте главы, Пилата охватывает гнев, ему мерещится «багровая гуща» с «зелеными водорослями» [т. 1, с. 59], Пилат произносит обличительную речь; Каиафа угрожает Пилату, что уйдет и не выйдет с ним на лифостротон.

Далее в обоих вариантах главы следует *эпизод объявления приговора*. В отличие от первого варианта, в полдень на лифостротон вместе с Пилатом поднимается и Каиафа. Пилат объявляет приговор к казни Га-Ноцри и о помиловании Вар-Раввана; Вар-Раввана отпускают на свободу, толпа радостно приветствует его. Как и в первом варианте, сцена после объявления приговора дается глазами Иешуа, передаются его мысли.

Как и в первом варианте, далее следуют эпизоды – *путь Иешуа на Голгофу* и *история Вероники*. В основе своей Булгаков сохраняет текст первого варианта главы, но вносит стилистическую и уточняющую правку.

В отличие от первого варианта главы, за *казнью* наблюдает Левий Матвей, он мечтает о том, чтобы что-нибудь избавило Иешуа от страданий (чахотка, гроза, молния), он сожалеет о том, что не смог прорваться сквозь цепь солдат и убить Иешуа ножом. Появляется адъютант, передает центуриону: «– Прокуратора приказ...» [т. 1, с. 70]. В отличие от первого варианта, здесь дается натуралистическое описание страданий казнимых. Центурион подходит к Иешуа, дает ему напиток и со словами «– Славь

великодушного игемона» «нежно» колет копьем [т. 1, с. 71]. Казнимый рядом разбойник просит убить и его. Иешуа требует, чтобы он попросил и за другого разбойника, туча застигает окрестности, Иешуа умирает.

Второй вариант главы, как и первый, завершается гибелью Иешуа Га-Ноцри, но здесь ершалаимское повествование получает свое продолжение в следующей главе – о доказательстве инженера.

Во втором варианте главы³ «Шестое доказательство» сохраняются те же эпизоды, что и в первом: Берлиоз и Иванушка переговариваются о подозрительности иностранца, иностранец представляется, Воланд подбивает Иванушку наступить на изображение Христа, гибель Берлиоза, погоня Иванушка за Воландом, сумасшествие Иванушки. Но здесь Булгаков вводит эпизоды двух встреч Пилата и Толмая (будущего Афрания) посредством вопроса Иванушки к Воланду: «а что было с Иудой?» [т. 1, с. 72]. В ответ на этот вопрос Воланд продолжает повествование. *Первая встреча Пилата и Толмая*: страшный ветер, Пилат на балконе, у ног его лужа красного вина, на коленях собака Банга, Марк сообщает, что ведут человека, которого ждет Пилат – «в военном плаще с капюшоном» [т. 1, с. 73]; Пилат и его гость беседуют о семье, о новостях, начинается ливень, молния освещает холм, по которому карабкается Левий Матвей; Пилат расспрашивает Толмая об Иуде, судьба которого его «беспокоит», по всей видимости, сообщает, что его хотя убить, вспоминает, что должен Толмаю деньги («– Забыл» «раз, ког<да>» «мелочь» [6.2, л. 62]), Пилат остается один («<про>куратор» «<на>кушет<ке>», «смотрел» [6.2, л. 62 об.]). *Вторая встреча*: Пилат просыпается («– И ноч<ью>» [т. 1, с. 75]), Толмай сообщает ему, что «не убер<ег>» Иуду, по всей видимости, Пилат предполагает, что здесь замешана «– Жен<щина>» [6.2, л. 63], Пилат дарит Толмаю свое кольцо, Пилат остается один, спит, обнявшись с собакой. Таким образом, в контексте первой встречи Пилат отдает Толмаю негласный приказ убить Иуду, в контексте второй Толмай отчитывается, что убийство Иуды произошло и он не смог предотвратить его, эпизода самого убийства здесь нет. Введение этих эпизодов обусловлено тем,

что в первом варианте главы Иуда был наблюдателем казни Иешуа и заканчивал жизнь самоубийством. Во втором варианте главы наблюдателем казни становится Левий. Образ же Иуды приобретает совершенно иное значение: получив деньги за свою работу в эпизоде суда у Каиафы, он отправляется на праздник, забыв про Иешуа Га-Ноцри. Поэтому Булгаков включает в роман два эпизода, повествующие о судьбе Иуды.

Таким образом, ершалаимское повествование в первой редакции романа вводится как рассказ незнакомца двум литераторам. В первом варианте ершалаимское повествование включает в себя следующие эпизоды: суд у Анны, суд у Каиафы, суд у Пилата, объявление приговора, путь Иешуа на Голгофу, история Вероники, казнь. Во втором добавляются эпизоды: встреча Пилата и Каиафы, две встречи Пилата и Толмая (будущего Афрания), в эпизоде суда у Каиафы вводится образ Иуды, в эпизоде суда у Пилата, истории Вероники и эпизоде казни – Левия. Во втором варианте ершалаимское повествование распределяется по двум главам: 1) до казни включительно, 2) две встречи Пилата и Толмая. В первой редакции Булгаковым уже найдена рамочная конструкция введения ершалаимских глав – первое предложение следующей главы дублирует последнее предложение ершалаимской главы. Так, в первом варианте следующая глава начинается словами: «<И был> час шестой» [6.1, л. 42 об.] (ср. далее: «И был час ш<естой>» [6.1, л. 46]), во втором варианте: «И был на Патриарших Прудах час восьмой» [т. 1, с. 72].

В первом варианте главы в процессе повествования незнакомец периодически обращается к своим слушателям, вступает с ними в беседу, комментирует ход ершалаимских событий, соотнося их с современными для его собеседников реалиями. Так, в первом варианте после сообщения о том, что Пилат получил ответ первосвященника о выпуске на свободу «сына А<ввы>» (т. е. во время рассказа неизвестного) между рассказчиком и Берлиозом складывается следующий диалог.

«– Стало быть» «его не было? – <с ин>тересом осведомил<ся

Берлиоз.>» «Собеседник усл<ышал>»: «— Помилуйте, Вла<димир Миронович, в ва>ших устах та<кой вопрос>» не уместен. «Желал бы я вид<еть, как какая-нибудь толпа вмешалась> бы в суд чини<мый прокуратором>», «это очень неу» (например, неудачное предположение). «Ну, само собою», по всей видимости, прокуратор «не любит шум, кровь...» «напевали:

<Эх, яблочко, ку>ды катишься

<попа>дешь, не воротишься...» (варианты этой строчки частушки: «ко мне в рот», «к черту в лапы», «в ВЧК» и др.)

«<на>турально, дали ходу...» «ствующих Иисусу» «толпа, Влади<мир Миронович>», «толпу вам то», «тно, чернь, Вла<димир Миронович.>» [6.1, л. 32–32 об.]

Во втором варианте главы Булгаков переносит этот диалог, детализируя его, – теперь он разворачивается после того, как неизвестный завершил свое повествование.

«— Скажите, пожалуйста, – неожиданно спросил Берлиоз, – значит, по-вашему криков “распни его!” не было? ||

[–] Инженер снисходительно усмехнулся.

– Такой вопрос в устах машинистки из ВСНХ был бы уместен, конечно, но в ваших!... Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! *[Единственный вид шума толпы, который признавал Пилат, это крики «да здравствует император». Это был серьезный мужчина, уверяю вас.]* Поясню наконец, сравнением. Идет суд в ревтрибунале **на Пречистенском бульваре**, и вдруг вообразите публика начнет завывать “расстреляй, расстреляй его!” Моментально ее удалят из зала суда, только и делов. Да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют. Толпа, Владимир Миронович, во все времена толпа – чернь Владимир Миронович!» [т. 1, с. 77–78]

Повествование неизвестного в первом варианте главы периодически прерывается:

«– Ага-а..., – прои<знес>» «Берлиоз, с велича<йшим>» «интересом слуша<вший>» «рассказ.

– Да-с, – продол<жал>» «незнакомец» [6.1, л. 33].

Во втором варианте сохранился вопрос Иванушки во время рассказа: «**послышался <вопрос: – Что такое> “лифостротон?”**» [6.2, л. 30 об.]. «– **“Гавафффа”,** поясн<ил>» неизвестный. «– **Спасибочки,** – » ответил «**Иванушка...**» [6.2, л. 31].

Неизвестный, демонстрирующий двум литераторам, что он является свидетелем описываемых событий, иногда строит свой рассказ от первого лица: «Впервые в жизни» «я видел как надмен<ный>» «Пилат не сумел сд<ер>жать себя», «Я слышал, к<ак>» он «прошипел» [6.1, л. 33], «– Я содрогнулся» [6.1, л. 34]. Дает оценку происходящему: «Таким образом Пи<лат>» вынес «себе ужасающий пр<игovor>» [6.1, л. 34]. При этом соотнесение древних событий с современными для его собеседников реалиями меняется. В приведенном выше фрагменте Булгаков вводит параллель с современностью во втором варианте, в данном же примере, наоборот:

Первый вариант	Второй вариант
«Не могу вас о<писать, какое лицо было> у Варравы, когда о<н>» был выведен «<из корде>гардии. Вообразит<е>», человек «имел в кармане» (возможно, облигацию) «МГСПС и вдруг» «выиграл по это», предположим, этой облигации сто тысяч «рублей» [6.1, л. 34].	«Никто [не сумеет описать лицо], никто не знает, какое лицо было у Вар-Раввана в тот [час] [момент] миг, когда его [выводили] подняли как из гроба из кордегардии на лифостротон» [т. 1, с. 63].

Или же в первом варианте при описании пути Иешуа на Голгофу возникают слова: «<Боже> мой до чего милиция», – и упоминается некая «Марья Абрамовна».

В процессе рассказа о пути Иешуа на Голгофу и истории Вероники в речи неизвестного используется устойчивое сочетание, присущее устному

рассказу: «Так вот Вер<оника>», отсылка к настоящему моменту – к изображению Иисуса на дорожке: «Вот то са<мое>», «но без пенсне». Незвестный периодически обращается к своим слушателям.

Первый вариант	Второй вариант
«Всё-таки поми<рать> и, достоуважаемый» [6.1, л. 34 об.]	«Тут Иешуа Все-таки помир<ать> глубокоуважаемы<й>» [т. 1, с. 63]
«Это и была <Вероника>», «Владимир Ми<ронович>» [6.1, л. 36]	«<Верон>ика, милейший <Иван Николаевич.>» [т. 1, с. 65]
«<пр>оизошел невероят<нейший случай, досто>почтеннейший Ан<тон Николаевич>» [6.1, л. 38 об.]	«<поло>тенце и упала в», «Иван Николаевич» [т. 1, с. 68–69]

Если в первом варианте незвестный в процессе рассказа в большинстве случаев обращается к Берлиозу, то во втором варианте – к Иванушке.

Примечательно, что рассказ незвестного об Иуде оказывается связанным именно с Иванушкой. В первом варианте главы рассказ о самоубийстве Иуды, который перед смертью видит «тучу с фиолето», предположим, фиолетовыми краями, незвестный завершает обращением к Иванушке: «Кстати о», «<уважа>емый Иван Ивано<вич>», незвестный прервал «свой рассказ», «<многозна>чительно сверкая» глазами, и «<по>вернулся к Ивануш<ке>», – «<реко>мендую **вам** обратить <внимание на это> происшествие» [6.1, л. 40]. Во втором варианте эпизоды, повествующие о судьбе Иуды, вводятся с помощью вопроса Иванушки: «– а что было с Иудой?» [т. 1, с. 72]. Поэтому рассказ о судьбе Иуды незнакомец завершает обращением к Иванушке: «Так вот что случилось с Юдой Искериотом, Иван Николаевич» [т. 1, с. 76].

В первом варианте главы ершалаимское повествование завершается обращением рассказчика к Берлиозу: «<И был час шестой, достоуважае>мый Владимир <Миронович>» [6.1, л. 42 об.], во втором

варианте – к Иванушке: «И был, достоуважаемый, Иван Николаевич, час восьмой» [т. 1, с. 72]. Если обращения неизвестного к собеседникам в процессе рассказа впоследствии Булгаков не будет использовать, то завершение повествования обращением к Ивану сохранится до конца работы над романом. Ср. в окончательном тексте романа: «– Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор» [т. 2, с. 570]. Булгаков заостряет внимание на том, что Воланд адресует свое повествование именно Ивану Бездомному.

Во втором варианте главы незнакомец старается обнаружить веру в Иванушке. «– Дайте в то<м клятву, – *поп*>росил сумасшедш<ий.> ||

<Ивану>шка в ответ не<уверенно пожал пл>ечами», говорил «собеседник, грозя <пальцем: – *по*>ймал, поймал, плу<тишка, в> душе вы верите, но <почему-то> стыдитесь в <этом признаться>» [6.2, л. 22 об.]. Возможно, что этот замысел уже был в первом варианте главы: «поймал», «<ст>ыдитесь», «признаться» [6.1, л. 24 об.]. Обращение именно к поэту связано с тем, что вина за неверие возлагается на Берлиоза: «сами не <верите, и> их учите || тому же» [6.2, л. 23 об.–24]. И чтобы усилить эту мысль, перед началом своего повествования о Иешуа и Пилате неизвестный акцентирует внимание поэта на том, что тот создал на песке верный портрет Иисуса: «верного его портрета», и объясняет этот факт тем, что «это было!» [6.2, л. 24 об.].

Таким образом, в первой редакции история на Патриарших прудах совершается Воландом ради Ивана Бездомного – поэта, который в глубине души верит в Бога и сумел создать в обстановке безверия «верный портрет» Иисуса Христа. Ершалаимское повествование Воланд адресует именно Иванушке.

В тетради II Булгаков пишет новый вариант главы «Мания фурибунда», готовя ее к публикации и оформив соответствующим образом: он указывает псевдоним «[<М. Бамов>] {**К. Тугай**}», название главы «Мания фурибунда» и указание на то, что это «глава из романа “Копыто инженера”» [т. 1, с. 92].

Как и в первом варианте, данная глава включает в себя два фрагмента сюжета (в ресторане и лечебнице) и следующие эпизоды: описание Дома Грибоедова, «<фок>строт» [6.2, л. 95 об.] в ресторане, описание пирата, «пират» останавливает игру пианиста и танцы и сообщает, что «председател<ь Всеобписа>» «убит на Пат<риарших>» [6.2, л. 96], появление «привидения» [6.2, л. 97] – «Иванушки» [6.2, л. 98], который призывает «инженера ловить» [6.2, л. 99 об.], Иванушка отвечает «плюху» лицу, выразившему ему сочувствие («<переуто>мились»), «ошибоч<но приняв его за секрета>ря синедриона» [6.2, л. 101–101 об.], Иванушку предлагают отвезти «В психиатрич<ескую>», разговор «Арчибальда Палыча» и швейцара «в вестибюле Ш<алаша>» среди «вешалок» [6.2, л. 102–102 об.], Иванушку везут в лечебницу, разговор доктора и секретаря Всеобписа (лица, получившего от Иванушки плюху) о белой горячке, рассказ Иванушки об инженерере, попытка Иванушки позвонить по телефону, Иванушка собирается совершить побег, доктор сообщает секретарю, что болезнь Иванушки называется «мания фури<бунда>» [6.2, л. 110], «к часу» ночи все в лечебнице начинают «успокаиват<ься>» [6.2, л. 111], санитар видит пуделя. Таким образом, композиция двух вариантов главы «Мания фурибунда» первой редакции полностью совпадает. Что составляет отличия? Как и в вариантах других глав, написанных в тетради II, Булгаков сохраняет текст первого варианта и вносит небольшую стилистическую, уточняющую правку, например, в портрете Иванушки, явившегося в писательский ресторан.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
На нем была «<р>асстегнутая широко» «рубашка. В прорези» которой виднелась «гигантская ан<глийская бул>авка, которой» к телу «была прико<лота бума>жная лубочная икон<ка с изображением> [<Никол>ая Чудотворца] <Ии>суса	Иванушка был «<в шир>око расстегну<той>» «<ру>башке. В прорезе» виднелась «английская бу<лавка>», к коже «<непосредс>твенно и покрытой запек<шейся кровью>», «была приколота» «<и>конка

Христа , заси<жженная м>ухами. На ногах у <него> были полотняные бе<лые кал>ьсоны с распущенными внизу тесемками» [6.1, л. 69 об.–70].	Иисуса<Христа, заси<жженная> мухами. Ноги Иванушки обл<егали>» «грязные кал<ьсоны с распущенными внизу те>семками» [6.2, л. 97 об.–98].

Соотнесение Иванушкой древней истории с современностью во втором варианте усиливается.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«<си>недрион по», «<Понти>й Пилат» – про- пел он протяжно, «<ара>меев, постоим за», «за царя-батюшку» [6.1, л. 79 об.–80].	«ясно попал! Ну», «Понтий. О, gens» « Православные римляне! – запел он». «Крысобой на», «и царя-<батюшку>» [6.2, л. 109 об.].

Во втором варианте главы Иванушка проводит параллель между собой и Иешуа Га-Ноцри (напомним, в главе о Степаниде Афанасьевне в контексте речи Иванушки фигурирует «мою Веронику...» [6.1, л. 58 об.], возможно, это говорит о том, что в этот момент он ассоциирует себя с Иешуа Га-Ноцри.).

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«Тот шел покорно», «бормотал что-то про» «звезды, про беду, котор<ая>» ждет «<право>славных» [6.1, л. 75].	Иванушка кричит «<на> всю окрестность: – Православные», «распинать веду<т>» [6.2, л. 103].

В этом отношении особого рассмотрения требует образ героя, которому Иванушка отвесил плюху в ресторане. Впервые в романе этой редакции мы встречаем его в эпизоде танцев в ресторане – в обоих вариантах главы Булгаков подчеркивает, что герой одет модно и необычно.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«выскочил какой-то <в р>оговых очках и [та- ких] необыкновенно жирных	«<выскочил из->за стола какой-то» «[<в ро>говых очках не меньшего] <в> фаэтонных колесах на <глазах>».

волосах», «<каза>лись вымазанными» маслом. «[На] Одет он был в <костюм>. Какой принят загра<ницей для игры> в гольф» [6.1, л. 63 об.–64]	которые «Одет он был» «<в костюм>, который нередко» «на глянцевиных <обложках модных журнал>ов рядом с автомо<билем>», «<с накла>дными карманами », «<до> колен с напуском», «<пу>затые же добротные» «желтые туфли» [6.2, л. 89 об.]

Почему Иванушка бьет именно этого героя, который, казалось бы, принял в нем участие и выразил сочувствие? Потому что этот герой – секретарь Обписа/Всеобписа (работа над названием для литературной организации позволяет видеть в окончательном наименовании «Массолит» раблезианское начало). Поэтому не случайно Иванушка принимает его за секретаря синедриона. В речи Иванушки в обоих вариантах главы присутствуют отсылки к ершалаимской истории, услышанной им от Воланда, – он проводит параллели с современной действительностью. Более того, он как будто видел все собственными глазами, т. к. он «узнает» секретаря.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«– Ты... – заговор<ил Иванушка>», «<по>вернулся к не<му>», «<и в глазах его> загорелся [свящ<енный>] фан<атичный> » огонь, «повторил он», «нашего, Христа». «– Да, – убед<ительно говорил> Иванушка», «Игемона» «<на лифо>стротоне», «секретарь [жидовский] синедрионский ». «<– Бей> [жиды злодея,] арамея! – вдруг» закричал «<Ивануш>ка и высоко подняв» в левой руке «свечечку, правой» ударил лицо [6.1, л. 73–73 об.].	«– Ты? – заговорил <Иванушка>», и в глазах его «<сверк>нул фанатическ<ий>» огонь, «нашего, беднягу» Христа, «<за> что!» «– Да, – с большим>» говорил «Иванушка, свер<кая>» глазами. – «Узнал. Игемона», «<на лифо>стротоне проток<ол>» «сунул! Ты секре<тарь>» [6.2, л. 101].

Более того, так как второй вариант этой главы был написан после того, как в роман было введено убийство Иуды, то в речи Иванушки в «сцене в

лечебнице» появляется фраза: «[– Ты помнишь<, что произошло с> Юдой в Гефс<иманском саду?>] – Когда тот с» [6.2, л. 109].

Возникновение имени Иуды в этом эпизоде не случайно. Во втором варианте главы появляется политическая составляющая вокруг речи Иванушки: 1) добавляются выкрики в толпе собравшихся: «он антисемит!», «<с у>ма сошел человек!» [6.2, л. 101 об.]; 2) секретарь Всеобписа в разговоре с доктором выражает сомнение в болезни у Ивана Николаевича: «– Главное, – роб<ко>» заметил секретарь, «то, что болезнь». «[Секретарь] Врач» взглянул «на помощника», переспросил, «всматриваясь.

– То есть?

– Контрреволюционная», – пояснил «<по>мощник, – вы <слышали, что он пел> про царя-батюшку» [6.2, л. 110].

В эпизоде отправки Иванушки в лечебницу сообщается, что его сопровождает лицо, получившее от Иванушки плюху и оказавшееся секретарем Обписиса/Всеобписа. Во втором варианте здесь фигурирует слово «плясун»: «Ни за что ни пр<о что получивший от Иванушки плюху> плясун усажив<ался>» «<в про>летку» [6.2, л. 103] (возможно, это слово фигурировало и в первом варианте, но на сохранившейся части страницы его нет: «Ни за что, ни <про что>» «плюху, совершенно» «усаживался» [6.1, л. 75]). С одной стороны, вполне безобидное наименование, отсылающее нас к эпизоду танцев, где мы впервые встречаем этого героя. С другой стороны, в эпизоде суда у Каиафы во втором варианте главы так именуется секретарь, которого первосвященник направляет к Пилату: «секретарю:» «<обяза>тельные бу<маги>», «<те>бе следовать || к нему и поступ<ить согласно> инструкции». «Плясун, у кот<орого>» на лице «сверкали совсем» «умные и серь<езные глаза>», «усталые за <ночь>», «<при>нял бумаги» [6.2, л. 28 об.–29]. Таким образом, Иешуа к преторию к Пилату сопровождает секретарь-плясун, как и Иванушку в лечебницу. Тем самым подчеркивается связь между образами Иешуа и Иванушки.

Рассмотрим еще один пример изменения текста главы – эпизод с

пуделем. Булгаков сохраняет часть текста первого варианта, внося небольшую правку.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«<– Ты пуделя виде>л? – с ужасом спросил» он. «<– Какого пудел>я? Тыфу, черт! Оша<лел>» совсем, я «думал – звонок...» «<– Пудель, пони>маешь, черный через <ворота>» «<с>иганул. <sic> Громад дный». «<– Иди ты к> лешему, – заворчал» другой санитар, – «<напуг>ал до смерти. Тебя <бы самого> в 16-ую запереть» [6.1, л. 81 об.].	«– Пуделя ви<дел?>» – спросил санитар, «испугавши<сь.>» – Какого пу<деля?>» Ты с ума сошел, «что ли. Я» сплю. «– Пудель, – » продолжал санитар, – «<пони>маешь черн<ый>», «прыгнул». «– Да ну теб<я>», – сонным «<го>лосом отозва<лся>» второй санитар. «Тебя самого» [6.2, л. 114–114 об.].

В дальнейшей части эпизода Булгаков вносит серьезные изменения. В первом варианте главы санитар, по всей видимости, встречает пуделя в саду. Перед санитаром предстает «<чер>ный пудель», «хвост с пол» (очевидно, подчеркивается неестественно большой размер собаки, если используется конструкция с предлогом «с»), «сердце сани<тара>» «<обруши>лось вниз», ему «померещилос<ь>», что глаза «у пуделя светят» «фосфорным све<том>», как два «<фо>наря. Круглые жел<тые глаза с>обаки внимательно <глядели н>а санитаря». Тот «перекрестился. Пу<дель>» «<пов>ернулся, вильнул <хвостом>», «как змея», «и завыл глухо». «<– Как он попа>л в сад? – ду<мал сани>тар, – ворота» «шесть аршин...», «нету такого» «и никогда не <было>», «<что это> такое, Господи?» [6.1, л. 83–83 об.].

Во втором варианте санитар видит пуделя в окно: «Он встал и», «подошвами», «к окну, дрожащ», «осмелев». «Было около часу», «<в> столбе освещенного» «желтого дома» «<са>нитар увидел» «правый корпус боль<ницы>». «Но в одном о<кне>» «было светло». «Это 181-»ая [6.2, л. 115]

(ср. в окончательном тексте номер комнаты мастера – 118). Во втором варианте Булгаков убирает фантастические черты в изображении пуделя, достойные «Майской ночи, или Утопленницы», но добавляет движение пуделя. «Взор его», «которой нависло», «<что>-то черное шевель<нулось>», «не доверяя глазам», «увидел, что». «явно голова», «лапы», «размеров как», «<та>щил за собой» (возможно, сверток), «хвост с пом<ощью>» [6.2, л. 115 об.]. «Пудель осторож<но>», «зачерпнул в ней». «Лапой пу<дель>» «ный длинный» «крышу, затем» «сверток этот», «отправился к», «начал спускат<ься>». «Пудель стал» «лапами нащуп<ывать>», «правой держалс<я>», «той же дли<ны>», «то черную» [6.2, л. 116]. На этом глава завершается. По всей видимости, пудель побывал в комнате Иванушки и организовал ему побег. Скорее всего, именно с этим связаны изменения, сделанные Булгаковым в этом варианте эпизода.

М.О. Чудакова полагает, что черный пудель здесь не Воланд, а Иванушка: «В эту ночь из лечебницы бежал Иванушка Бездомный – по-видимому, в облике этого черного пуделя <...>¹. В другой работе исследователь высказывает точку зрения о том, что герой бежал, «<...> по-видимому, при помощи посетившего его ночью Воланда»².

Таким образом, в первой редакции романа Булгаковым было создано семнадцать глав, бóльшая часть которых, включая их композицию, сохранится до конца работы над романом (см. таблицу 6).

Таблица 6. Первая редакция романа: композиция и сюжет

«Черновики романа. Тетрадь I»	Эпизоды	«Черновики романа. Тетрадь II»
1) «Пролог»	Размышления автора о странных событиях, произошедших в Москве, и милицеском следствии	
2) «Евангелие от дьявола»	Появление двух граждан на Патриарших прудах – Владимир Миронович Берлиоз (редактор антирелигиозного журнала «Богоборец»,	«Пристают на Патриарших Прудах»

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 69; Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». С. 16.

² Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 405.

	председатель Обписа/Всеобписа) и поэт Иванушка/Антоша Попов, известный под псевдонимом Безродный/Бездомный. Литераторы разговаривают о христианстве. Иванушка рисует на пыльной дорожке Иисуса Христа. Встреча с неизвестным. Иностранец выстраивает систему доказательств существования Бога		
	Повествование об Иешуа Га-Ноцри вводится в роман как рассказ незнакомца Берлиозу и Иванушке и включает в себя несколько эпизодов: суд у Анны, суд у Каиафы, суд у Пилата, объявление приговора, путь Иешуа на Голгофу, история Вероники, казнь (Иуда заканчивает жизнь самоубийством)	В эпизоде суда у Каиафы вводится образ Иуды-доносчика, в эпизоде суда у Пилата, истории Вероники и эпизоде казни – Левия. Добавляются два эпизода встречи Пилата и Каиафы	«Евангелие от дьявола»
3) «Доказательство инженера»	Берлиоз и Иванушка переговариваются о подозрительности иностранца, иностранец представляется, Воланд подбивает Иванушку наступить на изображение Христа на пыльной дорожке, гибель Берлиоза, Иванушка требует от Воланда объяснений происходящего, сумасшествие Иванушки (Иванушка-верижник на паперти собора Василия Блаженного, встреча с царем)	Добавляется продолжение ершалаимского повествования незнакомца – эпизоды двух встреч Пилата и Толмая (будущего Афрания): Пилат отдает негласный приказ убить Иуду, Толмай отчитывается о том, что не смог предотвратить убийство Иуды. Добавляются эпизоды погони: Иванушка видит пальмы, гигантского желтого пса и проезжающего мимо на трамвае Пилата, Иванушка играет на баяне и поет частушки, Иванушка-верижник на паперти собора Василия Блаженного, встреча с царем, Иванушка и Воланд на телеграфе, швейцар подъезда, где скрылся Воланд,	«Глава 3. Шестое доказательство»

		принимает Иванушку за другого, Иванушка оказывается в квартире и видит в передней бобровую шапку, голая дама в ванной принимает его за другого, швейцар избивает Иванушку, Иванушка плачет на набережной Храма Христа Спасителя, вещи исчезают	
4) «На ведьминой»	Знаменитая поэтесса Степанида Афанасьевна передает новость и сплетни о гибели Берлиоза по телефону, описание продолжения погони Иванушки за Воландом		
5) «<Мания фурибунда>»	Глава включает в себя два фрагмента сюжета. 1) <i>В ресторане</i> : описание Дома Грибоедова, фокстрот в ресторане, описание пирата, пират останавливает игру пианиста и танцы и сообщает о гибели Берлиоза, появление привидения – Иванушки, который призывает ловить инженера, Иванушка отвешивает плюху лицу, выразившему ему сочувствие, приняв его за секретаря синебриона, Иванушку предлагают отвезти в психиатрическую, разговор Арчибалда Палыча и швейцара, Иванушку везут в лечебницу, его сопровождает секретарь Обписа/Всеобписа (лицо, получившее от Иванушки плюху). 2) <i>В лечебнице</i> : разговор доктора и секретаря Обписа/Всеобписа о белой горячке, попытка Иванушки позвонить по телефону, рассказ Иванушки об инженере, Иванушка собирается совершить побег, доктор сообщает секретарю, что болезнь Иванушки называется мания фурибунда, к часу ночи все в лечебнице начинают успокаиваться, санитар видит пуделя		«Мания фурибунда»
6) «Марш фюнебр»	Профессор пришивает струнами голову к телу Берлиоза, прощание с Берлиозом в Доме Грибоедова, похоронная процессия, Иванушка угоняет колесницу с гробом Берлиоза, Берлиоз вылезает из гроба, Иванушка не справляется с управлением – колесница тонет в Москве-реке		
7) Глава о Никодиме Гавриловиче Поротом	Председатель жилищного товарищества находит у себя под подушкой бумажник с деньгами, вспоминает события вчерашнего дня – не	Собрание, на котором происходит голосование по поводу освободившейся квартиры, появляется Воланд, председатель узнает, что накануне сдал квартиру Леонарду	«Окончание г<лавы>»

	ограбил ли он кого-нибудь	Воланду, председатель сам отправляется в отделение милиции	
8) Глава о Гарасе Педулаеве	Директор театра, незаслуженно занимающий этот пост, просыпается в своей квартире в болезненном состоянии, т. к. слышит звонок в дверь, хозяйка квартиры графиня Болконская дверь не открывает, и сделать это приходится самому герою, на пороге появляется Воланд, проходит в комнату директора, тот пытается вспомнить, где встречал визитера, Воланд демонстрирует контракт, который директор театра заключил с ним, Воланд совершает фокус – подбрасывает директору золотые царские часы, директор пускается в погоню за Воландом, но, выйдя из подворотни своего дома, оказывается во Владикавказе, о чем ему сообщает карлик Пульз, директор теряет сознание		
9) Глава о Цупилиоти и Нютоне	Помощники директора театра ожидают его прихода на работу, получение молний о том, что директор во Владикавказе, спор о том, может ли директор вдруг оказаться так далеко от Москвы, телефонный звонок Воланду, причем первый раз отвечает Берлиоз		
10) Варьете	Помощники директора театра продолжают получать молнии из Владикавказа. Сеанс в театре проводит Воланд. Фокус с колодой карт, фокус с лампой, заставляющий публику поверить в его магические способности, отрывание головы у конферансье и пожарника, фокус с червонцами, Воланд угадывает, что находится в кармане у зрителей, повторение фокуса с червонцами, посещение зрителями буфета, буфетчик дает сдачу с червонцев, фокус с магазином, разоблачение пожилого театрального чиновника – Петра Александровича (будущего Семплеярова)		
11) «Что такое эрудиция»	Феся – необыкновенно эрудированный ученый, историк, увлекшийся демономаний, по отношению к нему в романе использовано слово «мастер», против него была написана статья в «боевой газете»		
12) «Разговор по душам»	Допрос Пороного		
13) «Якобы деньги»	Описание странных событий, произошедших в Москве после выступления Воланда; буфетчик театра Варьете отправляется к Воланду с требованием уплатить за тот ущерб, который нанесли буфету «якобы деньги»; разговор о свежести; Воланд делает предсказание о скорой смерти буфетчика; буфетчик покидает квартиру, на лестнице женщина предлагает ему оказать услуги; буфетчик возвращается в квартиру за		

	шляпочкой; буфетчик бежит и отправляется в храм, но, вместо храма, находит аукцион. В этой главе появляется свита Воланда: «маленький человечешко в черном берете» (открывает буфетчику дверь), кот Бегемот (Воланд требует от него отчета о проделанной работе), Бонифаций (рыжий горбун, предлагает буфетчику выпить) и голая девица (открывает дверь буфетчику, когда он возвращается за шляпочкой)	
14) «Мудрецы»	Помощники директора театра сидят в реквизиторской и размышляют над фокусами Воланда и очередной молнией Гараси Педулаева, полученной из Владикавказа	
15) Глава о том, как Робинский и Благовест документы на выезд за границу подавали	Помощники директора театра в тайне друг от друга пытаются оформить документы на выезд за границу	
	После того, как Робинский / Рыбинский / Рыбаковский (будущий Римский, а в этой главе – предтеча бухгалтера Ласточкина) подал документы на выезд за границу, он отправляется в Исналитуч, чтобы получить справку о Воланде, и узнает, что здесь побывал некий Бонифаций, в результате чего исчезает т. Темкин – герой встречает его пустой костюм. Затем герой отправляется в финдвор, чтобы сдать деньги, и встречает хористов, которых уносят ангелы Исаакиевского собора на аэропланах	«Глава 1<6.> Исналитуч»

Роман в первой редакции не был завершен. На наш взгляд, следы замысла последующей части романа первой редакции сохранились:

1. в конспективных записях Булгакова 1933 г.: «Маргарита и Фауст» (запись была выполнена не ранее сентября, т. к. через страницу идет глава о заключении Босого, начало работы над которой датировано писателем: «Ночью на 1-е сентября 1933» [т. 1, с. 200–201]);

2. в «Разметке глав», которую Булгаков составляет 6 октября 1933 г.:

«13) Безумный день Днем же **24.[VI]** приключения помощника администратора... то есть пение славного моря... исчезновение заведующего... скандалы с денежными бумажками, [*прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах. Отмена спектакля, по болезн[ь]и Воланда.*] Похороны Берлиоза.

14) [*Ночь Фауста и Маргариты (с 24.VI на 25.VI)*] **Маргарита (день в**

пятницу)

[15)] 17 [*Черная месса*] **Шабаш. [Губная помада.] Обручение** (ночь 24 – 25.VI) **Маргарита просит помощи для поэта.**» [т. 1, с. 212]

Если мы посмотрим на первый слой разметки до правки, то увидим, что после главы о злключениях героя, пытавшегося сдать деньги, его встрече с пустым костюмом и хористами, которых уносят ангелы на аэропланах (напомним, это последняя глава, которая была написана Булгаковым на этапе работы с первой редакцией романа), следует глава о ночи Фауста и Маргариты. По всей видимости, этим Фаустом был Феся, ученый, увлекшийся демономанией, не случайно созвучие их имен на основе совпадающих букв: «ф» – первая буква имени, «с» – в середине имени. После этой ночи следует «черная месса» – шабаш, представление о котором позволяют получить рабочие записи Булгакова, выполненные в тетради I.

На шабаше первой редакции предполагались гости, которых принимает сам Воланд: «– А, принесли ли вы, арапы, ваши хлебные карточки? – спросил Воланд у гостей» [6.1, л. 173 об.]. Для гостей были подготовлены различные увеселения. «Для шабаша:

– Трио гармонистов, братья Плюхины и Караулов. Семисвечник...» [6.1, л. 170] Примерное представление о замысле поможет составить глава «Шабаш», написанная во второй редакции романа – здесь действие, еще далекое от размаха бала последующих редакций, разворачивается в «бывшем кабинете Берлиоза», дважды фигурирует семисвечие: «пожилая ведьма» «забавлялась тем, что наклонив семисвечие, капала мальчику стеарином на живот» [т. 1, с. 248]; в кабинете Воланда «в камине тлели угольки, на столике горели семь восковых свечей [в] в золотом семисвечии <...>» [т. 1, с. 249].

Таким образом, на основе реконструкции первой редакции романа можно выделить следующие ее особенности:

1) повествование в романе предстает как произведение, написанное автором, стремящимся воссоздать истинную картину таинственных событий, произошедших в Москве, о чем он сообщает сам в прологе;

2) неизвестный при встрече с двумя литераторами на Патриарших прудах выстраивает для них систему доказательств существования Бога;

3) используется композиция «текст в тексте» – в роман вводится ершалаимское повествование, найден прием его введения – повтор последнего и первого предложений основного повествования и ершалаимского текста («текст в тексте» «<...> следует понимать как построение произведения из нескольких автономных частей, наделенных при этом различными художественными кодами»¹); «роман в романе может рассматриваться и как самостоятельная “монада”, ограниченная извне основным повествованием, и как “открытая” структура, с основным повествованием связанная и пересекающаяся»; «может касаться тематики или отдельного персонажа, определенной ситуации, отрывка текста или даже отдельной фразы»; «его действие является зеркальным отражением “главного” действия», «этот прием делает понятнее все произведение и выявляет его формальное устройство»²);

4) ершалаимское повествование вводится как рассказ Воланда двум литераторам и включает в себя несколько эпизодов: суд у Анны, суд у Каиафы, суд у Пилата, объявление приговора, путь Иешуа на Голгофу, история Вероники, казнь, две встречи Пилата и Толмая (будущего Афрания);

5) история на Патриарших прудах совершается Воландом ради Ивана Бездомного – поэта, который в глубине души верит в Бога и сумел создать в обстановке безверия «верный портрет» Иисуса Христа; ершалаимское повествование Воланд адресует именно Иванушке, который соотносится здесь с образом Иешуа;

6) Воланд действует один, его свита только намечается – «маленький человечешко в черном берете», Бегемот, Бонифаций и голая девица, в этом ряду активные действия совершает только Бонифаций (эпизоды с пустым костюмом и хористами), в образе которого совмещаются черты Азazelло,

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 43.

² Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике Мастера и Маргариты // Михаил Булгаков, его время и мы: Коллективная монография / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков : Ягеллонский университет, 2012. С. 405.

Бегемота и Фагота;

7) система образов (председатель жилищного товарищества, директор театра и его помощники, зрители в театре, конференсье, пожилой театральный чиновник, буфетчик театра, пустой костюм и хористы) складывается на основе разоблачения какого-либо порока (воровство, использование служебного положения в личных интересах, зависть, страсть к игре, любовь к деньгам и плотским удовольствиям, лживость) и наказания, не угрожающего жизни, это обуславливает композицию глав (встреча с Воландом, разоблачение, наказание);

8) линии «мастер – Маргарита» в первой редакции нет, но, по нашим предположениям, планировалась линия «Фауст и Маргарита», где в роли Фауста выступает Феся – необыкновенно эрудированный ученый, историк, увлекшийся демономаний, по отношению к нему в романе впервые использовано слово «мастер», против него была написана статья в «боевой газете», не случайно созвучие их имен на основе совпадающих букв («ф» – первая буква имени, «с» – в середине имени);

9) большее количество элементов фантастики, по сравнению с последующими редакциями, затем Булгаков откажется от них (Иванушка превращается в юродивого и, вместо Патриарших прудов, находит себя на паперти собора Василия Блаженного, черный пудель, являющийся в лечебницу, Берлиоз вылезает из гроба, отвечает по телефону, фокус с лампой в Варьете, лицо голой девицы, встречающей буфетчика в квартире Берлиоза, превращается в «мерзкую рожу старухи», червонцы из кармана Ньютона, превращающиеся в блины, а затем – в котенка и щенка, ангелы, уносящие хористов на аэропланах);

10) в написанной части романа созданы три мира – Москва, Ершалаим, мир Воланда.

Реконструкция и анализ написанных глав романа первой редакции позволяет сделать следующий вывод о замысле произведения. Безверие людей приводит к тому, что в реальном мире появляется дьявол,

демонстрирующий доказательства бытия Божия. Дьявол появляется, т. к., отрицая Бога, отрицают и его, а также потому, что он является исполнителем функции разоблачения пороков и наказания людей, чем он и занимается в главах романа, посвященных его встречам с тем или иным героем (председатель жилищного товарищества, директор театра, зрители в театре, конферансье, пожилой театральный чиновник, буфетчик театра). В центре конфликта оказывается человек, не утративший окончательно веры, – Иванушка. История на Патриарших прудах разыгрывается именно ради него.

Таким образом, уже в первой редакции романа определилась главная идея романа – «утверждение существования Божия», что призваны продемонстрировать ершалаимское повествование и пребывание Воланда в Москве¹. По мнению В.А. Кохановой, «художественная вселенная» Булгакова «*теоцентрична*, то есть имеет ярко выраженный центр мироздания, или духовный центр вселенной, или образ Бога как проявление Высшего начала»².

В первой редакции романа нашла отражение «устойчивая черта» поэтики творчества Булгакова – «соотнесение двух времен, двух точек зрения, вечной <...> и земной, сегодняшнего человеческого роения, интриг и интрижек»³.

Рита Джулиани убедительно доказала взаимосвязь романа «Мастер и Маргарита» с вертепом как одним из театральных жанров народных гуляний, репертуар которого включал в себя пьесы на библейские сюжеты, близкие средневековым мистериям⁴. «Вертепный театр имел вид двухэтажного дома-ящика. <...> Театральное действие в вертепе разыгрывалось на двух строго

¹ Коханова В. А. Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к Дню ангела писателя. Т. 4. М.: Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Музей М. А. Булгакова», 2016. С. 82.

² Там же.

³ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 199.

⁴ Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 315.

разграниченных в пространстве уровнях <...>»¹. Рита Джулиана полагает, что «связь между романом и вертепом прослеживается прежде всего в том, что автор ставит рядом эпизоды истории религиозной и мирской, которые, как и в вертепе, не перемешаны между собой, а разделены точными цезурами этического и стилистического порядка»². И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс подчеркивают, что писатель знал вертепные спектакли: «<...> на одной из фотографий, изображающих маленького Булгакова с сестрой Верой, возле детей лежат куклы, которые искусствовед К. Питоева (Литературно-мемориальный музей М. Булгакова в Киеве) определила как вертепные»³.

В первой редакции была разработана «композиционная роль» образа Воланда, которая, по мнению Б.Б. Вахитова, совпадает с ролью Чичикова в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: «<...> оба романа построены как бы на движении мимо главного героя остальных действующих лиц, которые предъявляют ему свое человеческое содержание, как бы держат экзамен <...>»⁴.

В первой редакции присутствует важная особенность поэтики романа – сочетание реальности и фантастики. Рита Джулиани отмечает: «Булгаков идет гоголевскими путями: он совмещает точные и реалистичные пространственно-временные указания с фантастическими и/или метафизическими элементами сюжета»⁵.

Таким образом, замысел романа «о Боге» и «о Дьяволе», как отмечает в своих рабочих записях Булгаков [6.1, л. 176 об., 177 об.], разоблачении, наказании и милосердии уже сложился в период работы над первой редакцией романа.

Черновики романа 1931 г.

Черновики 1931 г. занимают срединное положение между первой и

¹ Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 316.

² Там же. С. 323.

³ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 42.

⁴ Вахитов Б. Булгаков и Гоголь: материалы к теме // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. М. : СТД РСФСР, 1988. С. 340.

⁵ Джулиани Р. Топография и эсхатология в Мастере и Маргарите Михаила Булгакова // Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis / a cura di Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer. Firenze University Press, 2014. С. 189.

второй редакциями романа и требуют отдельного рассмотрения. В этот период писатель работает в двух тетрадах. На титульном листе *первой тетради* он делает запись: «Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931 год». Вторая тетрадь не подписана. Булгаков пишет новые варианты глав, написанных в 1928–1929 г. и делает наброски для будущей работы.

Во-первых, Булгаков пишет новый вариант главы «Мания фурибунда», которая теперь получает практически окончательное название «Дело было в Грибоедове». Как и в первой редакции, эта глава объединяет два фрагмента сюжета: ресторан Дома Грибоедова и лечебница.

Отметим отличия от обоих вариантов главы первой редакции.

1) Добавляются слухи после того, как становится известно о гибели Берлиоза: «В бурном хаосе и возбуждении тут же стали рождаться слухи: несчастная любовь [в] {к} [поэтесса] акушерк[a]{e} Кондалаки, второе впал в правый уклон» [т. 1, с. 109]. Эти слухи являются отголоском главы первой редакции о знаменитой поэтессе Степаниде Афанасьевне, передающей по телефону всей Москве весть и вместе с ней сплетни о гибели Берлиоза.

Отголоском образа Степаниды Афанасьевны в черновиках 1931 г. является образ Бержеракиной, упоминаемой в тексте: «ни один из пришедших в Шалаш[e] не знал о гибели, несмотря на адскую работу Бержеракиной, Козобоева и телефонный гром».

2) В клинику Ивана сопровождает не секретарь, а поэт Рюхин, в связи с чем в композиции главы намечается будущий эпизод его обращения к Пушкину: вернувшись в ресторан ночью на трамвае, Рюхин сидит на веранде, глава завершается сообщением о том, что в его душе зарождается злоба на Пушкина и свою судьбу.

3) Булгаков убирает образ черного пуделя.

Во второй тетради черновиков 1931 г. содержится новый вариант главы «Дело было в Грибоедове», основанный на предыдущем с сохранением структуры и с учетом правки, например:

Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931 г.	Вторая тетрадь черновиков 1931 г.
«В [ту] вечер той страшн[ую]ой суббот[у]ы 14-го июня 1943 года, когда потухшее солнце упало за Садовую, а на Патриарших Прудах [человеческая] кровь несчастного Антон Антоновича смешалась с постным маслом на камушке, писательский ресторан “Шалаш Грибоедова” был полным полон» [т. 1, с. 106].	«В вечер той страшной субботы 14 июня 1945 года, когда пылающее солнце упало за излучиной Москвы-реки, а кровь несчастного Антон Антоновича смешалась с постным маслом на мостовой, писательский ресторан “Шалаш Грибоедова” был полон» [т. 1, с. 120].

Данная глава не завершена – обрывается на диалоге между Иваном и лицом, выразившим ему сочувствие.

Во-вторых, Булгаков пишет набросок главы «Консультант с копытом», объединившей пролог (сообщение о странных событиях, случившихся на Патриарших прудах, описание милицейского следствия, которое ведет товарищ Курочкин и которое начинается с показаний единственной свидетельницы событий – «домработницы [Ф] Анны Семеновой, служащей у гражданки Клюх-Пелиенко» [т. 1, с. 128]) и главу 1 первой редакции (появление на Патриарших прудах двух литераторов, их разговор о Христе, появление неизвестного). Незавершенная глава «Консультант с копытом» связывает черновики 1931 г. с первой редакцией – Булгаков по-прежнему видит начало романа как описание странных событий и милицейского следствия, в отличие от более поздних редакций.

Булгаков также делает конспективные записи для работы над главой о сеансе в театре: «Сеанс окончен»; «Заведующий акустикой московских государственных театров Пафнутий Аркадьевич Семплеяров»; «Вордолазов. Актриса Варя Чембунчи» [т. 1, с. 119].

В-третьих, в этот период работы в романе намечается линия «мастер – Маргарита», о чем свидетельствует 1) конспективная запись «Маргарита заговорила страстно» [т. 1, с. 119] и 2) набросок главы «Полет Воланда», в которой повествование ведется от лица героя: «– Вы не возражаете? – вежливо обратился Воланд к Маргарите и ко мне» [т. 1, с. 127].

Таким образом, черновики 1931 г. продолжают развивать линию «Фауст и Маргарита», намеченную в первой редакции романа, или являются

предтечей появления линии «мастер – Маргарита» во второй редакции.

К этому же периоду работы, на наш взгляд, следует отнести наброски глав, сделанные в тетради, в которой Булгаков затем работает в рамках создания второй редакции в 1933 г.: 1) два варианта начала главы «Приключения дяди Берлиоза» [т. 1, с. 130, 133]; 2) эпизод о товарище Дант [т. 1, с. 130–132]. По стилю эти фрагменты близки черновикам романа первой редакции и 1931 г. Запись Булгакова на обложке тетради «Черновик Роман» является характерным обозначением рукописей 1928–1931 г. В этой части тетради отсутствует авторская нумерация страниц.

1.1.2. Вторая редакция романа (1932–1936)

Источником второй редакции романа являются семь тетрадей (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5–8; К. 7, ед. 1–3). Примечательно, что в тетрадях, в которых Булгаков пишет роман с начала до относительного завершения, им сделана единая нумерация страниц (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5–8). Исключение составляет последняя в этом ряду тетрадь (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 1), в которой Булгаков начинает новую нумерацию страниц: это объясняется тем, что он работал в ней, находясь в Ленинграде и не имея с собой предшествовавших черновиков. В двух тетрадях с новыми вариантами и дополнениями (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2, 3) авторская нумерация страниц отсутствует. Черновики романа отличает подробная авторская датировка работы над текстом.

На титульном листе первой тетради авторская датировка нового этапа работы над романом – 1932 г.

По свидетельству Елены Сергеевны, Булгаков возвращается к роману в конце 1932 г.: «<...> в конце 1932 года М.А. сказал, что он будет писать этот роман, только он изменит свой масштаб, укрупнится, в роман войдут Мастер и Маргарита, войдет любовь, и называться будет вещь – “Мастер и Маргарита”. И он начал писать, и правил “Мастера” до последних своих

дней»¹. По всей видимости, в это время была написана первая глава романа о встрече двух литераторов с неизвестным на Патриарших прудах, куда входила также гибель Берлиоза, и, возможно, часть главы 2 «Погоня» (рассказ неизвестного о Иешуа и Пилате здесь не планировался). Далее в работе над романом был большой перерыв, по всей видимости, до 1 июля 1933 г. – помета с этой датой появляется на страницах главы 2 «Погоня»: «I.VII 1933» [т. 1, с. 154]. Именно в этот период Булгаков сообщает В.В. Вересаеву: «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал марать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман» (2 августа 1933)².

Для заглавия романа в разное время Булгаков подбирает несколько вариантов – «Великий канцлер. Сатана. Вот и я. Шляпа с пером. {**Черный богослов. Он появился.**} Подкова иностранца.» [т. 1, с. 141], – так и не остановив выбор ни на одном из них. Над всеми заглавиями написано «{**Фантастический роман**}», что, по всей видимости, обозначает жанр произведения. Примечательно, что таким же образом Булгаковым было написано «Театральный роман» в рукописи «Записок покойника» в 1936 г.³

В период работы над главой «Погоня» («I.VII 1933») Булгаков записывает еще несколько вариантов названия романа:

«Заглавия.

Он явился. Происшествие. Черный маг. Копыто консультанта» [т. 1, с. 156].

В процессе работы Булгакова над второй редакцией романа можно выделить два этапа:

1) 1932–1934 – Булгаков пишет или только намечает все главы, за исключением эпилога, некоторые главы остаются незавершенными;

2) 1934–1936 – Булгаков пишет новые варианты глав, а также финал

¹ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1 об.

² Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах / Вступ. статья В. В. Петелина; коммент. В. И. Лосева и В. В. Петелина. М. : Современник, 1989. С. 262.

³ Булгаков М. А. [«Театральный роману»] «Записки покойника» – роман. Часть 1-я и начало II-й. 1936, ноября 26 – [1937]. Автограф в трех тетрадях со сплошной авторской пагинацией (частично рукою Е. С. Булгаковой). 100+96+82 лл. (70 чист.). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 1.

недописанных глав о буфетчике и сновидении Босого.

Работая над второй редакцией, Булгаков периодически упорядочивает структуру романа, составляя две «разметки глав».

1) «Разметка глав» составлена 6 октября 1933 г. (помета писателя). Композиция романа соответствует ей до главы 15 («Глава 15. [*Шабаш.*] {**Губная помада и крем**}») [т. 1, с. 211–212].

2) «Окончательная разметка глав» [т. 1, с. 296–297] составлена после завершения романа в 1934 г. и перед созданием новых вариантов глав, т. е. не позднее 30 октября 1934 г. (авторская датировка начала работы над новыми вариантами глав [т. 1, с. 303]). В процессе работы над новыми вариантами глав Булгаков вносит правку в «разметку» в 1935 г., т. к. Булгаков вводит время событий 8, 9 и 10 мая, причем 8 мая – среда, такой расклад дней недели был в 1935 г. Булгаков завершает составление «разметки» не ранее 22 июня 1935 г. (крайняя датировка, помета писателя [т. 1, с. 345]), о чем свидетельствует характер письма в черновиках романа после указанной даты¹ и в «разметке».

Кратко обозначим композиционное движение текста посредством определения эпизодов глав романа второй редакции, сравнения их вариантов, а также соотнесения глав с двумя планами романа – 1933 г. и 1934–1935 г. (см. таблицу 7).

Таблица 7. Вторая редакция романа: композиция и сюжет

«Разметка глав романа» «6.X.1933»	Вторая редакция романа (1932–1936)	«Окончательная разметка глав» (не позднее 30 октября 1934 г. – не ранее 22 июня 1935 г.)
1) Седьмое доказательство ([22-го июня] {апрель} вечером) Четверг?	«Глава I. [<i>Первые жертвы.</i>] { Никогда не разговаривайте с неизвестными. }» («1932 г.» – здесь и далее датировка писателя). <i>Булгаков отказывается от пролога и соединяет главы первой редакции «Пристают на Патриарших Прудах» и «Шестое доказательство», используя</i>	«1) Никогда не разговаривайте с неизвестными. (вечер [10 мая] 8 – мая (Среда?))»

¹ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа. Добавления и новые варианты отдельных глав. 1934, окт. 30 – 1935, июнь. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 100 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 2. Л. 77.

	<i>следующие эпизоды:</i> 1) появление двух граждан на Патриарших прудах – Михаил Александрович Берлиоз («секретарь Всемирного объединения писателей» и «редактор всех московских толстых художественных журналов») и поэт Иван Николаевич Попов, пишущий под псевдонимом Бездомный; герои мучаются от жажды, напившись фруктовой, они начинают икать, подчеркивается, что в аллее никого не было; с Берлиозом случается приступ, ему мерещится прозрачный тип в жокейской кепке и посещают мысли о поездке в Кисловодск; 2) разговаривают об Иисусе Христе, Иван написал антирелигиозную поэму, Берлиоз обращается к мифологии, демонстрируя, что Христа не было на свете; 3) появляется иностранец, дается описание его внешности из сводок, заговаривает с литераторами и констатирует факт отсутствия в них веры; 4) иностранец выстраивает систему доказательств существования Бога – приводит доказательства Канта, ставит под сомнение ситуацию отрицания Бога («кто же управляет жизнью на земле»), демонстрирует слабость человека и одновременно предсказывает болезнь/гибель Берлиоза (человек не может составить план, саркома), демонстрирует свою осведомленность (Берлиоз собирается в Кисловодск, повторяет мысли Берлиоза «человек смертен», называет имя Ивана Николаевича (в первой редакции – имя Берлиоза), предлагает дать телеграмму дяде Берлиоза), предсказывает («– Кирпич ни с того ни с сего <...> никому на голову никогда не свалится»), сообщает, что Аннушка уже не только купила постное масло, но и разлила его, «заседание не состоится», предлагает Ивану спросить у профессора в сумасшедшем доме, что такое мания фурибунда), утверждает, что Иисус Христос существовал, т. к. встречался с ним лично на балконе у Понтия Пилата); 5) Берлиоз и Иван переговариваются о подозрительности иностранца («белогвардейский шпион», «эмигрант»), иностранец представляется (выясняется, что профессор приглашен в качестве консультанта, что он немец, специалист по черной магии, приглашен, чтобы работать с книгами в библиотеке, герои решают, что он историк); 6) после того, как незнакомец сообщает, что был на балконе у Пилата, Берлиоз решает, что он сумасшедший; немец сообщает, что сегодня приехал в Москву, еще нигде не остановился, но собирается остановиться в квартире Берлиоза; на вопрос неизвестного Иван заявляет, что дьявол не существует; Берлиоз собирается звонить «куда следует», на прощание	«2) Золотое копье». – » Булгаков возвращает «ершалаимское» повествование в начало романа, как в первой редакции, выделив в отдельную главу. «3) Седьмое доказательство. (вечер [10] 8-го мая».

	неизвестный просит его поверить хотя бы в то, что дьявол существует, и предлагает дать телеграмму дяде (в первой редакции – матери); Берлиоз встречается у турникета бывшего регента; 6) гибель Берлиоза под колесами трамвая. <i>Булгаков вводит</i>: 1) образ длинного клетчатого, который дважды является Берлиозу (видение прозрачного типа и встреча с бывшим регентом у турникета); 2) сообщение Воланда о том, что он общался с Кантом; 3) совершение чуда – Воланд угадывает желание Бездомного курить и предлагает ему «Нашу марку» в золотом портсигаре с буквой «W». <i>Булгаков убирает</i>: 1) описание милицейского следствия и показания свидетельницы событий; 2) имя Воланда – на визитной карточке Иван видит только букву «W»; 3) портрет Христа, который Иванушка рисует на дорожке, следовательно, и эпизод, когда Воланд подбивает героя наступить на изображение; 4) образы собак; 5) повествование незнакомца об Иешуа Га-Ноцри, ставшее содержанием глав первой редакции «Евангелие от дьявола» и «Шестое доказательство»	
2) Иванушка гонится за Воландом. 22.VI [ночь] вечером	«Глава 2. <u>Погоня</u>» («I.VII 1933»). <i>Булгаков сохраняет эпизоды погони, в первой редакции, входившие в главу «Шестое доказательство</i>: Иван, обезумевший при виде гибели Берлиоза, слышит разговор гражданок, что виновницей его гибели является Аннушка, разлившая у вертушки постное масло, Иван осознает, что неизвестный знал о гибели Берлиоза заранее; Иван требует от неизвестного объяснения в происходящем; Иван гонится за неизвестным, Иван и неизвестный на телеграфе, швейцар подъезда, где скрылся неизвестный, принимает Ивана за другого (Николай Николаевич), Иван оказывается в квартире и видит в передней бобровую шапку, голая дама в ванной принимает его за другого, швейцар избивает Ивана, Иван внезапно оказывается на берегу Москвы-реки, но не плачет, а купается, вещи исчезают, Иван решает, что далее надо отправиться в Кремль. <i>Булгаков вводит образы длинного клетчатого и кота и вводит новые эпизоды</i>: Иван просит регента помочь задержать преступника, но тот обманывает его; Иван гонится за неизвестным, регентом и котом, подчеркивается скорость погони, шайка уходит враспынную, кот в трамвае; Иван на кухне берет церковную свечку. <i>Убирает эпизоды сумасшествия</i>: Иванушка видит пальмы, гигантского желтого пса и проезжающего мимо на трамвае Пилата, Иванушка играет на баяне и поет частушки, Иванушка-верижник на паперти собора Василия Блаженного, встреча с царем	«4) Погоня вечер [10-го мая] 8.V»

3) Дело было в Грибоедове и психиатрическая лечебница [2>9] {22}.VI ночью	«Глава 3-я. {Дело было в Грибоедове.}» (не ранее 1 июля – не позднее 1 сентября 1933 г.). Глава начинается с двух новых эпизодов. 1) Эпизод ожидания Берлиоза в его кабинете одиннадцатью литераторами, отсутствующий в черновиках романа первой редакции и 1931 г. Литераторы, решив, что Берлиоз, на Клязьме, звонят туда. Двое из литераторов затем спускаются в ресторан – так связываются между собой эпизод ожидания литераторами и эпизод фокстрота. 2) Эпизод, в котором объясняется причина, почему Берлиоз не мог позвонить, и дается описание останков его тела в окружении комиссии («профессор судебной медицины, прозектор в коже и в резине и 4 человека в военной форме с малиновыми нашивками»), этот эпизод является отголоском главы «Марш фюнебр» первой редакции – сцены, в которой профессор пришивает струнами голову Берлиоза. Далее следуют эпизоды, найденные в первой редакции и использованные в черновиках 1931 г.: описание Дома Грибоедова, фокстрот в ресторане, описание пирата, известие о гибели Берлиоза. Глава не завершена – она обрывается на зарождении сплетен о гибели Берлиоза, впервые появившихся в романе в 1931 г. Помета Булгакова «Далее: привидение – Иванушка и сцена в больнице» свидетельствует о том, что в эту главу он планировал включить эпизоды появления Иванушки в ресторане и фрагмент сюжета в клинике, как в первой редакции и черновиках 1931 г.	«5) Дело было в Грибоедове. ночь с [10 7 на 11 8 мая] ночь с 8.V на 9.V»
4) Степа Лиходеев. День 23.VI	«Глава [4]{6}» (не ранее 1 июля – не позднее 1 сентября 1933 г.). В отличие от первой редакции, эта глава посвящена директору театра, а не председателю жилтоварищества. Булгаков сохраняет структуру главы, как в первой редакции: директор театра (здесь – «Кабаре»), незаслуженно занимающий этот пост, просыпается в своей квартире в болезненном состоянии, к нему является Воланд, угощает директора, тот мучительно пытается вспомнить события вчерашнего дня, Воланд заявляет, что накануне директор подписал с ним контракт, предъявляет подписанный контракт, директор звонит в театр, выясняется, что это правда, директор оказывается в другом городе – Владикавказе, где встречает лилипута, теряет сознание. Булгаков вносит изменения в эти эпизоды: 1) Воланд не звонит в дверь, а уже находится в спальне директора; 2) вводит образы свиты Воланда (длинного клетчатого, черного и огненно-рыжего котов, обладателя сифилитического голоса); Воланд	«6) [Директор Кабаре.] Степа. [утро 8 мая] День 9.V»

	озвучивает свое пожелание, являющееся для свиты распоряжением: «— И свита эта, — продолжал Воланд, — требует места, дорогой мой! Поэтому, милейший, Вы сейчас покинете квартиру»; 3) директор попадает во Владикавказ, не выходя на улицу, а прямо из своей комнаты, по приказанию рыжего кота. <i>Булгаков добавляет</i> историю квартиры, из которой исчезли прежние жильцы и сама ее владелица (вдова ювелира Де-Фужерэ) вместе с кухаркой. <i>Булгаков убирает</i>: историю директора до его назначения в театр, образ двойника директора в его воспоминаниях о вчерашнем дне, фокус Воланда с царскими часами. <i>Впервые в тексте появляется имя Воланда</i>: он представляется Степе «доктор Воланд», в контракте фигурирует имя «господин Азazelло Воланд», т. е., как и в первой редакции, Воланд — фамилия героя. <i>Впервые в тексте упоминается время действия — 2 июля</i>: «Если бы Степе [Бомбееву] {Лиходееву} в утро 2^{го} июля сказали <...>»; «28-летний Степа Бомбеев лежал 2-го июля на широкой постели [генеральшии Петровой] вдовы ювелира Де-Фужерэ»	
5) [И] Арест Босого. День 23.VI	«Глава [5] {7}. {<u>История Босого.</u>} {<u>Волшебные деньги.</u>}» (не ранее 1 июля — не позднее 1 сентября 1933 г.). Суть данной главы, по сравнению с первой редакцией, остается неизменной: председатель жилищного товарищества получает деньги за прописку иностранца в квартире, за что подвергается аресту. Но композицию главы Булгаков полностью меняет: хлопоты председателя вокруг квартиры Берлиоза, председатель приходит в квартиру, встречает в кабинете Берлиоза переводчика иностранца — длинного клетчатого, который представляется Коровьевым, предлагает сдать иностранцу не только половину Берлиоза, но всю квартиру, председатель находит у себя в портфеле письмо Степы Лиходеева с просьбой прописать иностранца на неделю, председатель договаривается об этом с Интуристом, проводит небольшое собрание с секретарем и казначеем жилтоварищества, возвращается в квартиру и получает от Коровьева деньги, подписанный иностранцем контракт, а также триста рублей в знак благодарности за труды, в правлении появляется Ковунов — Азazelло, выдающий себя за сотрудника Интуриста, Воланд выражает желание избавиться от председателя, Коровьев от лица секретаря правления доносит на председателя о том, что тот хранит валюту, Азazelло и Коровьев отправляются завтракать, председатель отправляется домой обедать, прячет деньги, появляются сотрудники следственных органов, находят валюту, в которую	«[6] 7) [Босой.] <u>Волшебные деньги.</u> (день [8] 9.V»

	превратились триста рублей, арестовывают председателя. До правки в этой главе, как и в первой редакции, деньги обнаруживаются в бумажнике под подушкой председателя, после правки – в уборной. Имя <i>Аззелло</i> переходит от Воланда к другому герою: «Оказалось, что господин [<i>Аззелло</i>] Воланд – иностранный артист <...>», «Идем завтракать Аззелло, – обратился Коровьев к тому, который именовал себя Кавуновым», т. е. наименования <i>Аззелло</i> и <i>Воланд</i> выступают теперь в роли имен	
6) В кабинете Римского День 23.VI	<i>Первый вариант главы</i> «Глава [6] [8^я] {9.}» (не ранее 1 июля – не позднее 1 сентября 1933 г.) <i>Булгаков сохраняет композицию главы, как в первой редакции:</i> помощники директора театра ожидают его прихода на работу, получение молний о том, что директор во Владикавказе, спор о том, может ли директор вдруг оказаться так далеко от Москвы, телефонный звонок в квартиру директора – разговор администратора с Воландом по телефону. <i>Булгаков убирает</i> разговор по телефону с Берлиозом. <i>Здесь четко обозначаются должности героев:</i> «Финансовый директор Кабаре Римский и администратор Варенуха». <i>Булгаков добавляет эпизоды:</i> Римский просит Варенуху отвезти молнии и фотограмму в ГПУ («Пусть они разбирают»), Варенуха, обойдя театр, приходит в свой кабинет и слышит по телефону угрозы, мечтает о том, как зазвучит его фамилия, отправляется в уборные в летнем саду, где его избивают двое (толстяк, похожий на кота, второй – маленький, плечистый), после чего администратор теряет сознание <i>Второй вариант (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.)</i> «Глава 9. Вести из Владикавказа» Булгаков сохраняет композицию первого варианта главы. Булгаков добавляет эпизоды: После разговора Варенухи с Воландом по телефону приходит еще одна молния – Степа просит прислать пятьсот рублей; после избиения в уборной Варенуха оказывается в передней Степиной квартиры, где после поцелуя рыжей голой девицы теряет сознание	«[7] 8) [Римский.] [Избиение Варенухи.]» «[8] 9) [Кабаре.] [Происшествия в Кабар[e]{э}.] {Вести из Владикавказа} [вечер 8.V] 9.V»
7) В цирке. Вечер 23.VI	<i>Первый вариант главы</i> «Глава 7» (не ранее 1 июля – не позднее 1 сентября 1933 г.). Суть главы остается неизменной, как в первой редакции: Воланд демонстрирует фокусы московскому народонаселению в театре. <i>Булгаков вносит изменения в композицию главы:</i> выступление велосипедистов, тревожные мысли Римского в ожидании Варенухи, впервые не явившегося на спектакль, Римский посещает уборную Воланда, длинный клетчатый показывает фокус с часами	«[10] 11) [Возвращение Варенухи.] [Белая] {Черная} магия. вечер. 9.V»

	(по всей видимости, связанный с фокусом с царскими часами, который проделывал Воланд с директором театра в первой редакции), кот наливает воду из графина в стакан и выпивает ее, в то время как в первой редакции перед выступлением Воланда помощники директора театра продолжают получать молнии из Владикавказа. <i>Булгаков вносит изменения в эпизоды выступления</i>, т. к. вводит образы Фагота и кота, хотя часть фокусов по-прежнему выполняет сам Воланд: конференсье объявляет выступление Воланда, Воланд располагается в кресле на сцене и ведет диалог с Фаготом о московском народонаселении, Воланд выражает свое недовольство конференсье, Фагот и кот показывают фокус с колодой карт, Воланд продолжает фокус – угадывает, что колода карт находится в кармане у любителя покера гражданина Парчевского, а затем – пачка червонцев в кармане скептика, клетчатый устраивает денежный дождь, публика ловит червонцы, кот отрывает голову конференсье, Фагот и кот возвращают голову конференсье, продолжает идти дождь из червонцев. <i>Булгаков убирает эпизоды</i>: фокус с лампой, отрывание головы пожарного, посещение зрителями буфета (то, что зрители посетили буфет, дают понять две ремарки: двое молодых людей «отбыли из зала», а потом вернулись «подозрительной походкой»). Глава не завершена, но Булгаков планировал использовать найденный в первой редакции эпизод с магазином, т. к. в главе «Поцелуй Внучаты» Римский наблюдает в окно за полуодетыми дамой и господином, а также голым господином. Фокус совершал Фагот: «<...> те самые, которые соблазнились и приобрели вещи в сомнительном магазине клетчатого газра» <i>Второй вариант (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.)</i> <u>«Глава 11. Белая магия и ее разоблачение»</u> Булгаков сохраняет композицию первого варианта главы, вносит изменения в эпизод фокуса с колодой карт (не Воланд, а Коровьев угадывает, в чьем кармане находятся колода карт и пачка червонцев) и дописывает эпизоды с магазином (обмен старых платьев осуществляется «на парижские модели», в отличие от первой редакции, где, по всей видимости, у дам эти платья были куплены за деньги) и разоблачением пожилого театрального чиновника («заведующий акустикой московских капитальных театров Аркадий Аполлонович Семплеяров»), как в первой редакции романа, в отличие от которой эти фокусы показывает Коровьев, а не Воланд. В конце главы Булгаков вводит эпизод с маршем и исчезновением со сцены	

8) Босой в тюрьме. 23.VI Вечер[.]{,}ночь	Воланда, Фагота и кота <i>Первый вариант главы</i> «Глава 8. [Московские ночи.] {<u>Необыкновенные приключения Босого</u>} {<u>Замок чудес.</u>}» («Ночью на 1-е сентября 1933»). Соотносится с главой «Разговор по душам» первой редакции, содержанием которой является допрос председателя жилищного товарищества. Булгаков вводит эпизод: председателя везут в тюрьму. Сохранилось только начало главы. Но глава была написана полностью: тридцать два листа срезаны под корень, на корешках виден текст, написанный фиолетовыми чернилами, на этих листах продолжалась авторская нумерация страниц, но нет архивной нумерации листов. По количеству листов можно судить о том, что глава имела продолжение, включающее сновидение Босого. Об этом же свидетельствует «Разметка глав романа», составленная Булгаковым 6 октября 1933 г.: «Босой в тюрьме. 23.VI Вечер, ночь» <i>Второй вариант</i> «Глава 16. [Замок чудес] {<u>Что видел во сне Босой.</u>} {<u>Что снилось Босому.</u>}» («21. VI 35 г. в грозу», «22 VI 35») Глава имеет двухчастную структуру: 1) реальность (председателя везут в тюрьму, где он подвергается тюремным процедурам) и 2) сон (председатель впадает в забытие и видит сон). Сон Босого строится как театральная программа, включающая в себя следующие номера: Босой оказывается в театральном зале, на сцене появляется приятный молодой человек, объявляет первый номер программы – Никанор Иванович Босой, которому предлагается сдать валюту; Дунчиль, его супруга подтверждает, что он сдал всю валюту, любовница выносит бриллианты и доллары, которые он хранил у нее; повара раздают суп; артист исполняет отрывки из «Скупого рыцаря» Пушкина; «маленький человечек» Курицын сдает валюту, а также сообщает, что у его тетки тоже есть валюта. Босой просыпается. Глава не завершена. «Окончание сна Босого» (не ранее 6 июля 1936 г.) Босой просыпается, но засыпает снова и видит продолжение сна – на сцене появляется священник, в котором зрители узнают отца Аркадия Элладова, он призывает сдать валюту и заводит проповедь	«[9] Сон Босого.]]» «16. [Замок чудес.] Что снилось Босому.»
9) Возвращение Внучаты и бегство Римского. 23.VI ночь	<i>Первый вариант главы (не ранее 1 сентября – не позднее 21 октября 1933 г.)</i> «Глава IX Поцелуй Внучаты» В начале главы Булгаков использовал ход, как в кино, – внезапное появление в кадре руки: «Человеческая рука повернула выключатель настольной лампы и кабинет дирекции Кабарэ	«[10] [Возвращение Варенухи.]]» «15) Бойтесь возвращающихся».

	осветился зеленым светом, а окна почернели». Глава включает в себя два эпизода. 1) Римский в своем кабинете после спектакля: получает фотограмму от Степы, наблюдает в окно за полуодетыми дамой и господином, а также голым господином, размышляет, звонить или нет в ГПУ, переживает о последствиях сеанса, звонок по телефону – женский голос сообщает, что придет гонца. 2) Часы бьют полночь: из окна на Римского смотрит администратор, в кабинет входит администратор, рассказывает о том, как был в ГПУ, а также о бесчинствах Степы, Римский размышляет о метаморфозах, произошедших с администратором, осознает, что тот не отбрасывает тени. По всей видимости, глава не завершена: «Римский не сводил глаз с Внучаты» <i>Второй вариант (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.)</i> <u>«Глава 15. Бойтесь возвращающихся»</u> Булгаков убирает появление руки в начале главы и эпизоды: Римский получает фотограмму от Степы; когда часы бьют полночь, из окна на Римского смотрит администратор. Остальные эпизоды совпадают. Но Булгаков вносит в них изменения: Римский в своем кабинете, наблюдая за последствиями сеанса на улице, видит дам в белье; когда Римский отвечает на телефонный звонок, звучит не только женский голос, но также бас, поющий: «– Голые скалы – мой приют...»; когда часы бьют полночь, открывается дверь и входит администратор. Глава не завершена – администратор садится в кресло, и Римский только начинает размышлять о метаморфозах, произошедших с ним, для продолжения главы оставлены чистые листы (л. 60–66)	
10) Иванушка в лечебнице приходит в себя и просит евангелие вечером 23.VI. Ночью у него Воланд.	<i>Первый вариант главы (не ранее 1 сентября – не позднее 21 октября 1933 г.)</i> <u>«{Глава 10 Евангелие Воланда}»</u> Иванушка в своей комнате в лечебнице, напоминающей «первоклассную» гостиницу; встреча в коридоре с больным, который назвал Иванушку «белобандитом»; осмотр Ивана в кабинете; в палату к Ивану приходят врачи во главе с профессором Стравинским, в их разговор Иван слышит слово «Фурибунда»; беседа Ивана с профессором Стравинским; за окном гром, ливень, Иван в своей комнате, пытается написать заявление; Иван изучает Библию, чтобы найти «сведения о Пилате и о неизвестном», вводит сведения в свое заявление; раздвоение Ивана на «первого Ивана» и «второго Ивана»; Иван плачет, ему делают укол;	«[13] [Ошибка Стравинского.]» «8) {Ошибка профессора Стравинского.} (день [8] 9.V» «10. Гроза и радуга вечер 9.V» «[11] 12. [Ночь в лечебнице.] [Лысый холм] {Полночное

	Иван слышит знакомый голос, который называет его «Дурак»; Ивану мерещится пальма: «Тут ему показалось, что веет будто бы розами и пальма качает махрами в окне» (это отголосок первой редакции – во втором варианте главы о доказательстве инженера, в эпизоде сумасшествия – Иванушка видит Пилата, проезжающего мимо на трамвае, и поет частушки под пальмами); в полночь в палате Ивана появляется неизвестный, Иван просит его рассказать о Понтии Пилате, незнакомец начинает повествование, глава завершается предложением: «Шаркающей кавалерийской походкой он вошел в зал с золотым потолком». Если в первой редакции Булгаков нашел способ введения ершалаимского текста посредством повтора последнего предложения предшествующей главы и первого предложения ершалаимской главы, то здесь он находит начало ершалаимского повествования – выход Пилата <i>Второй вариант (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.)</i> Работая над новыми вариантами, Булгаков разделяет эпизоды «Евангелие Воланда» на две главы («Ошибка профессора Стравинского» и «Гроза и радуга») и добавляет главу, отсутствующую в предыдущих редакциях, – «Полночное явление». 1) <u>«Глава 8. Ошибка профессора Стравинского»</u> («30.X.34»). Булгаков сохраняет эпизоды первого варианта главы до распоряжения профессора Стравинского выдать Ивану бумагу, карандаш и Евангелие и ухода профессора Стравинского и его свиты. Булгаков вносит изменения в некоторые из эпизодов: в коридоре Иван встречает не больного, а больную, назвавшую его так же – белобандитом; в кабинете Иван решает «замкнуться в гордом молчании»; в разговоре профессора Стравинского и Ивана вводит каламбур об однофамильце Миши Берлиоза – композиторе Берлиозе. 2) <u>«Глава 10 Гроза и радуга»</u> Эпизоды создания Иваном заявления, раздвоения Ивана и появления в его палате гостя составили содержание отдельной главы. Меняется композиция: 1) если в первом варианте мы видим процесс, как Иван пишет заявление, то здесь об этом рассказывается как уже о прошедшем действии, мы видим результат – Иван плачет, потому что у него не получилось написать заявление (в пятой редакции Булгаков усилит это соотношение времени и действия деталью – перед ним валяются исписанные листы: «Исписанные Иваном листки валялись на полу, их сдуло порывом ветра, залетевшего в комнату перед началом грозы»);	явление} ночь 9–10 (V) с четверга на пятницу»

	2) далее следует повествование о том, как он писал заявление; 3) после этого мы возвращаемся в настоящее время – фельдшерица видит, что Иван плачет, и ему делают укол. Булгаков вносит изменения в эпизоды: 1) в эпизоде написания заявления убирает работу Ивана с Библией, 2) в эпизоде раздвоения герой именуется «прежний Иван» и «новый Иван», 3) в эпизоде появления гостя Иван слышит бас, который называет его «Дурак», но после этого появляется не Воланд, а мастер, в связи с чем Булгаков добавляет главу, отсутствующую в предыдущих редакциях романа. 3) <u>«Глава 12. Полночное явление»</u> Структуру главы составляют эпизоды: с балкона в комнату к Иванушке входит гость, расспрашивает Иванушку о том, кто он, Иванушка сообщает, что попал в клинику из-за Понтия Пилата, и по просьбе гостя рассказывает о своей встрече с неизвестным, гость сразу догадывается, о ком идет речь; герой рассказывает о том, что пишет роман, на вопрос Ивана «– Вы писатель?» отвечает «– Я – мастер». Свою историю мастер излагает кратко: он отказывается рассказывать о своей возлюбленной, т. к. она замужняя, рассказывает о своей болезни, романе, предметом рассказа становится история его чтения романа приятелю редактора и затем – самим редактором. По словам мастера, его роман не дописан – он хотел бы от неизвестного, с которым встретился Иван, «получить кой-какие справки, необходимые, чтобы дописать его роман». Смысл истории здесь несколько иной: мастер, не дописав роман, решает прочитать его некому Износкову, очевидно, другу, тот «разбалтывает» все редактору Яшкину – это точка отсчета всех бед, т. е. мастер не предпринимал попытки опубликовать роман. Из последующих же слов мастера «Износков – Иуда» можно предположить, что тот донес на него. Иван говорит о том, что «желает знать, что случилось далее-то после того, как Ешуа двинулся с лифостротона и был полдень», мастер начинает повествование о казни: «<...> настал самый мучительный – час шестой». Следующая затем ершалаимская глава начинается с этих же слов, выделенных в отдельное предложение: «Настал самый мучительный час шестой». Таким образом, первая ершалаимская глава теперь должна была завершаться эпизодом объявления приговора, эпизод казни перенесен в отдельную главу. Булгаков разделяет ершалаимское повествование между Воландом и мастером, т. к. эпизод казни Ивану рассказывает теперь не Воланд, а мастер	
11) Евангелие	<i>Первый вариант главы (не ранее 1 сентября – не</i>	«[11] 12. [Ночь в

от Воланда. Глава I.	<i>позднее 21 октября 1933 г.)</i> «Глава 11. Евангелие от Воланда» Если рассказ Воланда в предшествующей главе начинается с предложения «Шаркающей кавалерийской походкой он вошел в зал с золотым потолком», следовательно, теперь ершалаимская история начинается с выхода Пилата, следовательно, ершалаимская глава должна начаться с суда у Пилата, следовательно, Булгаков отказался от двух предшествовавших ему в первой редакции эпизодов – суд у Анны, суд у Каиафы. Тем самым акцент в ершалаимском повествовании переводится на Пилата – он первым выходит на сцену романа. Но данная глава не написана. Булгаков написал только ее номер и название, а также наметил финал – освобождение Раввана. Таким образом, глава должна была завершаться эпизодом объявления приговора, тем самым Булгаков решил давать последующие эпизоды отдельно. Ершалаимское повествование Булгаков переносит из главы, повествующей о явлении доказательств бытия Божия неизвестным иностранцем двум литераторам на Патриарших прудах. Ершалаимское повествование здесь – рассказ неизвестного Ивану	<i>лечебнице.]</i> [<i>Лысый холм</i>.]» «[12] 13) [Дядя и буфетчик.] На Лысой Горе. – » «[13] 14) [Ошибка Стравинского.] На рассвете.»
	<i>Второй вариант (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.)</i> В связи с введением в роман образа мастера и его появления у Ивана Булгаков вводит две главы – «На Лысой Горе» и «На рассвете». 1) «Глава 13. На Лысой Горе» В процессе работы над новыми вариантами глав Булгаков снова меняет композицию романа и ершалаимское повествование от эпизода суда у Пилата до эпизода объявления приговора мыслит теперь в начале романа – в главе «2) Золотое копье» как рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах (глава не написана, но обозначена в «Окончательной разметке глав»). Булгаков выделяет эпизод казни в отдельную главу, которая занимает позицию рассказа гостя, появившегося в палате Ивана, но теперь этим гостем является не Воланд, а мастер. <i>В целом структура главы повторяет структуру эпизода казни во втором варианте главы первой редакции и имеет трехчастную структуру:</i> 1) солдаты под руководством кентуриона караулят казнимых под палящими лучами солнца; 2) за казнью наблюдает Левий Матвей; темнеет, появляется офицер, который отдает кентуриону распоряжение; 3) непосредственно казнь: дается натуралистическое описание страданий казнимых; кентурион дает Га-Ноцри напиток и убивает его;	

	казнимый рядом просит убить и его, Га-Ноцри требует, чтобы он попросил и за товарища, умирает; кентурион убивает двух других разбойников, начинается дождь. Отличается поведение Левия Матвея: в первой редакции он сожалеет и размышляет о том, <i>что</i> могло бы помочь Га-Ноцри перенести страдания, во второй редакции Левий проклинает – сначала себя за то, что не взял с собой нож и не убил Га-Ноцри, а теперь тот нож, который он украл в лавке, бесполезен, т. к. сквозь цепи легионеров пробиться невозможно, а затем – Бога, именно в этот момент темнеет и появляется римский офицер с приказом Марку Крысобою от игемона. 2) «Глава 14. <u>На рассвете</u>.» В связи с введением в роман рассказа мастера Булгаков вводит еще одну главу – «На рассвете», сюжет которой составляет беседа Иванушки и мастера после его рассказа о казни, Иванушка просит рассказать продолжение, но шаги в коридоре пугают гостя, и он покидает Иванушку. Глава начинается с реплики мастера, дублирующей последнее предложение главы о казни: «– ...и хлынул дождь и снизился орел-стервятник, – прошептал Иванушкин гость и умолк». Таким образом, Булгаков использует найденный в первой редакции прием введения ершалаимского повествования – повтор последнего и первого предложений основного повествования и ершалаимского текста	
12) [События] Приключение с дядей и Происшествие с буфетчиком – – День 24.VI. -----	«Глава 12. [<u>Безумный день</u>] {<u>Дядя и буфетчик</u>.}» («Ночь на 21.X 33»). В соответствии с названием глава включает в себя две составляющие: история дяди Берлиоза и история буфетчика театра. <i>Фрагмент сюжета о дяде включает в себя следующие эпизоды:</i> дядя Берлиоза в Киеве получает телеграмму, в которой его племянник сообщает о своей гибели (по всей видимости, это отголосок эпизодов первой редакции романа, где Берлиоз, скажем так, совершал активные действия после гибели – катался в гробе, когда Иван похитил его, отвечал по телефону); дядя отправляется в Москву, мечтая заполучить его квартиру; дядя Берлиоза посещает правление, пытаясь как наследник заявить свои права на квартиру, где встречает единственного оставшегося сотрудника правления, но и тот вскоре исчезает вместе с пришедшим за ним; дядя Берлиоза отправляется в квартиру племянника, где встречает рыдающего Коровьева; кот сообщает, что это он дал телеграмму, и требует у дяди Берлиоза удостоверение и чтобы он немедленно уехал в Киев; по зову кота появляется Фиелло (будущий Азazelло), сбрасывает вещи и	«[12] 13) [<u>Дядя и буфетчик</u>.]» «18. <u>Дядя</u> и <u>буфетчик</u>».

	чемодан дяди Берлиоза в лестничный пролет, бьет его курицей по голове; скатившись по лестнице, дядя Берлиоза встречает буфетчика, осведомившегося, где находится квартира Берлиоза; затаившись в швейцарской, дядя Берлиоза ждет, чем закончится поход человека в квартиру, и покидает свое убежище, увидев, как тот, убегает, крестясь. <i>Фрагмент сюжета о буфетчике</i> повторяет схему главы первой редакции «Якобы деньги» (буфетчик театра является к Воланду с жалобой на фальшивые червонцы) и включает в себя следующие эпизоды: дверь буфетчику открывает голая девица; девица докладывает мессире, что «пришел маленький человек», тот позволяет войти, буфетчик оказывается в гостиной; разговор хозяина и буфетчика о свежести, буфетчик падает с низкой скамеечки, Фиелло угощает буфетчика мясом артист предлагает буфетчику вина (отголосок первой редакции, где «рожа» предлагала буфетчику выпить вместе с ней), игру в карты или партию в кости; буфетчик излагает жалобу о червонцах, появившихся в результате вчерашнего фокуса в театре; хозяин требует от Фагота объяснить произошедшее, тот клянется, что червонцы настоящие, на этом глава обрывается. <i>В конце недописанной главы помета Булгакова</i>: «далее: изгнание буфетчика, посещение им бывшего храма, разговор с отцом Аркадием Элладовым». Помета Булгакова свидетельствует о том, что структура главы соответствует первой редакции. Таким образом, Булгаков использует эпизоды главы «Якобы деньги» первой редакции, но меняет распределение действий между Воландом и его свитой. Здесь снова меняется наименование Воланда «имя и фамилия»: буфетчик спрашивает «артиста Азazelло». Через строчку от пометы Булгакова <i>помета, выполненная рукою Е.С. Булгаковой</i>: «Смотри: глава 18 – окончание. Тетрадь». Эта помета связывает текст с его продолжением, написанным в период работы над новыми вариантами глав (1934–1935). «Глава 18. – окончание» (не ранее 22 июня 1935 г. – не позднее 6 июля 1936 г.) Завершение разговора о том, что червонцы настоящие; эпизод с предсказанием смерти буфетчика отсутствует; буфетчик покидает квартиру, но обнаруживает, что забыл шляпу, возвращается в квартиру, голая девица отдает ему шляпу, которая превращается в кота; буфетчик неосознанно оказывается в храме у отца Аркадия Элладова. Несмотря на то, что это – «окончание», глава не завершена	

13) Безумный день Днем же 24.[VI] приключения помощника администратор а... то есть пение славного моря... исчезновение заведующего... скандалы с денежными бумажками, [прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах. Отмена спектакля, по болезн[ь]и Воланда.] Похороны Берлиоза.	«Глава 13. <u>Безумный день</u>» (не ранее 21 октября – не позднее 29 октября 1933 г.) Написан только номер главы и ее название. Судя по «Разметке глав», выполненной Булгаковым 6 октября 1933 г., он планировал здесь сохранить структуру главы первой редакции, за исключением эпизода прилета ангелов Исаакиевского собора за хористами. В «Разметке глав» указаны «Похороны Берлиоза», возможно, Булгаков планировал здесь использовать эпизоды главы «Марш фюнебр» <i>Второй вариант (не ранее 22 июня 1935 г. – не позднее 6 июля 1936 г.)</i> «Глава 17. [Странный день.] {История костюма и прочее.}» Суть данной главы, по сравнению с первой редакцией, остается неизменной: сотрудник театра оказывается в двух учреждениях, где встречает пустой костюм и поющих хористов. Центральной фигурой главы становится бухгалтер театра, оказавшийся единственным представителем его руководства после таинственного исчезновения директора, финансового директора и администратора. Глава включает в себя следующие эпизоды: следствие в театре, беседа бухгалтера с таксистом о фальшивых червонцах, пустой костюм, поющие «Славное море» хористы, которых увозят в клинику профессора Стравинского на «трех грузовых платформах», арест бухгалтера, когда он пытается сдать деньги, превратившиеся в резаную газетную бумагу и валюту разных стран. В исчезновении заведующего оказывается виноват толстяк, похожий на кота, в трагедии хористов – Коровьев	«17. [Странный день.] ([с] [п]Пятниц[ы]а?) {История костюма и прочее.}»
14) [Ночь Фауста и Маргариты (с 24.VI на 25.VI)] Маргарита (день в пятницу)	<i>Первый вариант главы</i> «Глава [14.] {19.} <u>Маргарита</u>» («29.X 1933» – дата начала работы над главой, «I.VII 1935 г. см. тетрадь» – помета, относящаяся к правке номера главы, (подразумевается тетрадь, в которой была составлена «Окончательная разметка глав»: НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 1), «31.X 33», «Ночь с 31.X на I/XI 33», «I.XI 33»). Глава открывается описанием тоски Маргариты, осознавшей приход весны, и ее повторяющихся сновидений, в которых к ней является ее возлюбленный – он находится в месте, отличающемся суровым климатом, одет в грязную рваную рубаху. Далее девять листов (с. 412–429 авторской пагинации) оборваны по линейке, оставлены небольшие корешки. Листы вырваны после написания текста. Можно предположить, что здесь был рассказ о Маргарите («Сотни тысяч женщин в Москве, за это можно ручаться здоровьем, жизнью, если бы им предложили занять то	«19. <u>Маргарита</u>».

	положение, которое занимала Маргарита Николаевна <...>»), эпизод с ее сокровищами – тетрадкой, фотографией и розами («<...> лепестки и фотографию с печатью безжалостно сжечь в плите в кухне, листки также <...>»). На основании последующих эпизодов можно утверждать, что Маргарита отправляется на прогулку, сидит на скамейке и думает о мастере. Благодаря реплике Фиелло, можно предположить – о чем именно: «Мечтайте о том, как вы его унесете на аэроплане». Возлюбленный Маргариты – писатель, она хранит его произведение, но сейчас, терзаясь в разлуке с ним, думает сжечь его «листки», чтобы продолжать жить: «<...> никогда не узнать, что было с Пилатом во время грозы». Таким образом, Булгаков связывает возлюбленного Маргариты – писателя – с ершалаимским повествованием. В продолжение главы следуют эпизоды: Маргарита наблюдает за похоронами Берлиоза (отголосок первой редакции, где это был сюжет отдельной главы «Марш фюнебр»; при работе над второй редакцией Булгаков планировал включить этот фрагмент сюжета в главу «Безумный день» о пустом костюме и хористах, о чем свидетельствует «Разметка глав», выполненная 6 октября 1933 г.; таким образом, этот замысел поменялся в процессе работы над второй редакцией романа); рядом с Маргаритой на скамейке оказывается Фиелло, который приглашает ее к одному иностранцу; в ответ на возмущение Маргариты таким приглашением Фиелло читает строчку из произведения ее возлюбленного: «– И, вот, когда туча накрыла половину Ершалаима и пальмы тревожно закачали...»; Маргарита доверяется Фиелло, и тот намекает ей, что, благодаря иностранцу, она сможет что-либо узнать о своем возлюбленном или даже увидеть его; Маргарита принимает приглашение, Фиелло вручает ей две золотые коробки – с губной помадой и кремом – и исчезает <i>Второй вариант (не ранее 1 февраля 1934 г. – не позднее 12 июля 1934 г.)</i> «Глава 19. <u>Маргарита</u>» Булгаков пишет второй вариант главы, но не завершает его. Сохранилось только начало главы (Маргарита ощущает приход весны), далее два листа с написанным с текстом главы вырваны практически под корень (л. 51–52)	
[15)] 17 [Черная месса] Шабаш. [Губная помада.]	«Глава 15. [Шабаш.] {Губная помада и крем}» («2.XI 33», «3.XI 33», «4.XI 33», «Утро 5. XI 33»). В соответствии с «Разметкой глав», составленной Булгаковым 6 октября 1933 г., здесь должна была быть глава о «шабаше», который должен был	Булгаков разделяет главу на две: «20. Полет». «21. Маргарита

Обручение (ночь 24 – 25.VI) Маргарита просит помощи для поэта.	завершиться возвращением возлюбленного Маргариты. Но, по всей видимости, в процессе письма у Булгакова зарождается замысел еще одной главы, содержание которой составляют эпизоды превращения и полета Маргариты. <i>Начиная с этой главы, роман отходит от плана «Разметки глав», составленной 6 октября 1933 г.</i> <i>Эпизоды превращения героини:</i> Маргарита в ожидании половины одиннадцатого вечера, когда она должна намазаться губной помадой и кремом, как ей было велено Фиелло; описание метаморфоз, произошедших с внешностью Маргариты после того, как она намазалась губной помадой; Маргарита решает «выкинуть какую-нибудь штуку» и показывается в окне соседу Николаю Ивановичу; Маргарита намазывается кремом и теряет вес, получив возможность летать; звонит Фьелло (форма имени периодически варьируется) и сообщает Маргарите, что ее ждут и чтобы она летела на реку; в комнату врывается щетка, Маргарита, оседлав ее, улетает, одев панталоны на голову Николая Ивановича. <i>Эпизоды полета героини:</i> Маргарита летит по переулкам и Арбату, Маргарита хулиганит на кухне и на улицах (например, сшибает кепки с прохожих и откидывает дугу трамвая). Далее 5 листов вырваны почти под корень после написания на них текста. <i>Благодаря последующему тексту, можно восстановить содержание эпизодов на этих листах: встреча с боровом («Знакомый боров, сдвинув кепку на затылок, пристроился к плетенке с провизией <...>»), возможно, что в борова превратился Николай Иванович, т. к. их объединяет один атрибут – портфель («Он возвращался с портфелем под мышкой», «Он жевал, но с драгоценным своим портфелем не расставался»); купание Маргариты («Обсохнув, Маргарита на щетке перелетела на противоположный плоский берег»); встреча с толстяком, который принимает ее за другую («<...> в качестве шофера во вторую машину уселся козлоногий толстяк, который принял Маргариту за Маньку»).</i> На сохранившихся страницах представлен финал главы: Маргарита присоединяется к веселой компании ожидавших ее, ей оказывают торжественный прием (голые ведьмы, грач, боров, Клодиночка, лягушки, козлоногий толстяк, рыло с коровьими рогами), появляется мужик, который при виде компании хочет перекреститься, грач останавливает его («– Только перекрестись! – каркнул грач, – я тебе перекрещусь!»), компания отправляется в Москву на двух машинах	купается».

16) (Евангелие Воланда Глава II. Револьвер у поэта) По всей видимости, Булгаков планировал дать здесь эпизод казни: в соответствии с этим планом романа ершалаимская «Глава I» – суд у Пилата и объявление приговора, следовательно, ершалаимская «Глава II» – эпизод казни	«Глава 17. <u>Шабаш</u>» («9. XI 33», «11. XI 33», «12 XI 33», «Вечер 12.XI. 33», «13. XI 33», «14. XI 33», «15 XI 33», «16.XI 33», «30. XII 33», «4. I 1934 г.», «6. I.1934», «Утро 7. I 1934», «День 7. I 1934»). 1) Веселая компания возвращается в Москву, сквозь трубу проникает в квартиру. Маргариту окружает «непринужденное веселье», почет и внимание. Действие происходит в «бывшем кабинете Берлиоза». Бал уже идет, т. к. «в раскрытые двери виднелись скачущие в яростной польке пары». 2) Появляется Фагот-Коровьев, ведет Маргариту «через зал» в «кабинет», дает рекомендации по тому, как вести себя с «мессиром». 3) Маргарита оказывается в кабинете, вслед за ней «толпа гостей бесшумно вваливается в кабинет, размещается». Воланд сидит на гигантской кровати в халате, ночной сорочке и домашних туфлях, голая ведьма натирает ему ногу черной мазью. Воланд и кот Бегемот играют в шахматы. Далее следуют эпизоды встречи посещения Воланда «московскими покойниками» («– Ну-с, кажется и все московские покойники?»), часть листов вырваны, поэтому можно утверждать о трех встречах: «мертвый» слепой Иванушка, который хочет увидеть Иешуа Га-Ноцри, «мертвая голова» Берлиоза (обращение Воланда к голове, «приоткр<ывшей глаза>», на вырванных листах), «бывший администратор» Внучата, которого Воланд назначает «центурионом вампиров». 4) Появление «бывшего барона» Фон-Майзена. Для этого комната превращается в гостиную, а хозяин и гости преображаются, оказавшись в бальных одеждах. Убийство барона (здесь его зарезали), кровь льется в золотую чашу, все преображаются. Страницы вырваны, скорее, имеется в виду истинный внешний облик героев, т. к. далее упоминаются детали костюма Воланда: «Маргарита припала к тяжелым сапогам со звездными шпорами и стала целовать черную кожу и отвороты»; в следующей главе фигурирует портрет Фиелло («Один был одет шутом гороховым с бубенчиками <...>», между тем как в обыденной жизни герой является поваром: «что это за мода поваров посылать», – сетует он в разговоре с Маргаритой, и атрибутом его является поварской колпак: «почтительно сняв поварской колпак»; ср. в первой редакции: «Бонифаций превосходно prepares напиток»), а также портрет Бегемота («другой вылиты<i>i> кот в сапогах и штанах <...>»). Место действия остается прежним, т. к. в конце главы фигурируют детали бального пространства: «При этих словах свет в люстрах стал убывать толпа	«22. [<1 слово нрзб.>] Шабаш».

	гостей растаяла в полумраке <...>». 5) Маргарита просит вернуть ее любовника. Мы не можем утверждать, что здесь не было эпизода проверки Маргариты, т. к. часть листов вырваны. Фиелло и Бегемот отправляются за возлюбленным Маргариты и возвращаются вместе с ним. Герой именуется поэтом. Воланд и его свита изгоняют во Владивосток гражданина, написавшего на героя донос и завладевшего его квартирой. Герою возвращают паспорт. Воланд проводит церемонию обручения поэта и Маргариты, дарит герою револьвер, они покидают квартиру	
18. Понтий Пилат {и} Иуда.	«18. [История <u>Иуды Искэриота</u>] [<u>У очага</u>] {<u>Подкова</u>}» («8. I 34 Утро»). В соответствии с «Разметкой глав», составленной 6 октября 1933 г., здесь задумывалась глава о Пилате и Иуде, но в процессе работы Булгаков вводит главу, содержанием которой являются эпизоды с Аннушкой и подковочкой: Аннушка наблюдает, как по лестнице проносится человек с чемоданом, на ее вопрос он отвечает, что направляется во Владивосток, и вылетает в окно; Аннушка наблюдает, как Маргарита, поэт, Фиелло и Бегемот спускаются по лестнице и уезжают на машине, принимает их за иностранцев; находит золотую подкову; возвращается Фиелло и отбирает у Аннушки подкову; на подаренные Фиелло на двести рублей боны Аннушка делает покупки в торгсине, после чего ее арестовывают. Тем самым Аннушка входит здесь в систему образов «московских» глав романа, подвергающихся разоблачению и наказанию	«23. Потерянная подкова».
	Глава «19. <u>У огня</u>» (не ранее 8 января – не позднее 25 января 1934 г.) Глава не написана, указаны только ее номер и название. Для написания текста главы оставлены чистыми три с половиной листа (с. 529–535 авторской пагинации). Судя по объему, по всей видимости, сюжетом этой главы должно было стать описание возвращения в подвал и, возможно, чтения романа	«24. Дома».
18. Понтий Пилат {и} Иуда. По всей видимости, в эту главу Булгаков планировал включить эпизоды двух встреч Пилата	Глава «20. Когда туча накрыла...» (не ранее 8 января – не позднее 25 января 1934 г.) Глава не написана, указаны только ее номер и название. Для написания текста главы оставлены чистыми девять листов (с. 536–554 авторской пагинации). По всей видимости, здесь предполагалась ершалаимская глава, сюжетом которой должны были стать две встречи Пилата и начальника тайной стражи, т. к. в «Разметке глав», составленной 6 октября 1933 г. была запланирована глава «18. Понтий Пилат {и} Иуда», а в	«25. Пилат».

и начальника тайной стражи	следующем плане романа («Окончательная разметка глав», составленная не позднее 30 октября 1934 г. – не ранее 22 июля 1935 г.) – глава «25. Пилат»	
17) День 26.VI. Возвращение Степы. 18 Выпуск Босого, 19 следствие у Иванушки.	Далее вырваны 17 листов (с. 555–588 авторской пагинации). На этих листах были написаны две главы – 21 и 22, от которых сохранились корешки разной величины (<i>не ранее 8 января – не позднее 25 января 1934 г.</i>). Содержанием главы 21, возможно, было следствие по делу о квартире № 50, судя по сохранившимся фрагментам: фигурируют номер квартиры № 50, допрос Босого, название Лубян<ка> (со знаком переноса, поэтому возможно другое падежное окончание), имя <i>Степан</i> , вторая часть названия – <i>Холла</i> , далее первая часть – <i>Мюзик</i> , слово «театра», фамилия <Ли>ходеев, имена <i>Берли<оз></i> , <i>Воланд</i> , дважды фигурирует слово «доклад»	«26. Тучи скопляются над головой Воланда».
	Сохранилась часть названия главы 22 – «Гор» (скорее всего, «Горит»), название зачеркнуто. Содержание главы – захват квартиры № 50, фигурирует слово «<n>римус»	«27. Смертью храбрых».
	Глава «23» посвящена похождениям Коровьева и Бегемота и имеет двухчастную структуру – в торгсине и ресторане Дома Грибоедова («Утро 25 I 34», «Вечер 25. I 34», «I. II 34», «Окончание Ленинград, Июль, 1934 г.», «12. VII 34 г. – 15 VII 1934 г.»). <i>Эпизоды «в торгсине»:</i> Коровьев и кот, несмотря на замечание швейцара, что с котами запрещается, проникают в торгсин; описание роскоши магазина; Бегемот поглощает мандарины, шоколад и селедку; Коровьев выступает с речью о том, что гражданину в сиреновом пальто можно, «а коту, который починяет примуса нельзя» («сиреневый человек» здесь не имеет реплик, окружающими воспринимается как иностранец: «Иностранца бьют!»); Бегемот кричит «Горько мне» и ударяет сиреневого человека; являются двое милиционеров, но исчезают после того, как Коровьев дует на них и говорит «Исчезните!»; Бегемот с помощью примуса устраивает пожар, вся публика бежит, виновники исчезают. <i>Эпизоды «в ресторане»:</i> Коровьев и Бегемот усаживаются за столик, официант спрашивает, являются ли они литераторами, Бегемот заявляет, что он поэт, и в доказательство читает стихотворение, официант не верит и требует удостоверение; появляется «командор черного брига» и начинает первоклассное обслуживание Коровьева и Бегемота, затем, поручив их официантам и велев тем подавать только лучшее, покидает ресторан, взяв только свои шляпу и	Булгаков разделяет главу на две: «28. С примусом по Москве». «29. На веранде Грибоедова».

	пальто; за соседний столик к известному писателю и его даме подсаживается хроникер и рассказывает о том, что в городе пожары; появляются четверо людей и пытаются задержать Коровьева и Бегемота, начинается стрельба, но обнаруживается, что те исчезли, занимается пожар	
	«Глава» 1) Воланд и Азazelло (Азaзиелло) на крыше здания: Воланд любуется красотой города и пожарами, вспоминают Рим, Азazelло сообщает, что пришла пора покинуть город, наблюдают за пожарными, которые пытаются потушить пожар в двух соседних домах. 2) Появляются Коровьев и Бегемот: рассказывают о пожарах и мародерстве. 3) К пожарным внизу присоединяются «маленькая группа мужчин в серых шлемах» и с винтовками, стреляют по Воланду и его свите, те покидают крышу	«30. Он покидает Москву».
	«Глава» («16 VII 34», «17. VII 34», «13 VIII Москва», «10-го сентября 1934 г.») Стремительно по Москве распространяются пожары и слухи о поджигателях – фокусниках из Кабарэ. Воланд, Азazelло, Коровьев и Бегемот спускают по пожарной лестнице с крыши и через открытое окно входят в читальный зал библиотеки. Когда Воланд и его свита оказываются в Ваганьковском переулке, их пытаются поймать, но они продолжают свой путь, покидая Москву	
	«Глава» («11. IX 1934») Поэт просыпается в своей комнате, рядом с ним Маргарита – она не спала и берегла его сон. Маргарита убеждает героя, что он не сумасшедший, что Москве появилась высшая сила. К бывшему жильцу комнаты является визитер, Маргарита отпугивает его, заявив, что того арестовало ГПУ. Поэтому, как визитер заглядывает в окно, становится ясным, что герой живет в подвале: «Некто присел на корточки отчего в мутном стекле [появился] заслонил свет довольно упитанный зад и колени. Некто [нр] [<нрзб.>] пытался заглянуть в жилье». Герои, почувствовав голод, едят. Появляется Азazelло	«31. На здоровье».
По замыслу Булгакова, герои должны были покончить жизнь самоубийством : «[18] 20 Бой с Воландом.	«Глава __» («14. IX 34») Минувя Девиный Монастырь, Воланд, Азazelло, Коровьев и Бегемот покидают город, охваченный пожарами. Герои останавливаются «на террасе над холмом», чтобы полюбоваться им. После этого садятся на коней, но не успевают умчаться. Появляется «фиолетовый всадник», которого герои почтительно встречают. Всадник шепотом передает Воланду волю посланного, Воланд отвечает, что	«32. Гонец».

Город горит К вечеру самоубийство» . Так как это – грех, по всей видимости, в процессе работы Булгаков вводит образ вестника, отдающего приказ Воланду, и заменяет самоубийство героев на их отравление	исполнит ее. После того, как всадник исчезает, Воланд негромко отдает Азазелло приказ и тот отправляется его исполнять. Так как в обоих случаях используется прием умолчания, то пока мы остаемся в неведении о содержании приказа	
	«Глава» («15. IX 34») Азазелло появляется у поэта и Маргариты и присоединяется к их столу; Азазелло приглашает поэта уехать вместе с ними, тот отказывается, решив, что Азазелло – предатель. Маргарита уговаривает поэта ехать, но сама при этом испытывает страдания. Поэт заявляет, что поедет только с Маргаритой, Азазелло удивляется этому, но соглашается. Азазелло угощает любовников вином – отравляет их. Герои оживают, поэт обвиняет Азазелло в том, что тот отравитель, но скоро осознает метаморфозы, произошедшие с ними. Маргарита натирается кремом. Поэт оставляет рукописи. Азазелло поджигает подвал, герои покидают его	«33. Они пьют».
	«Глава ____» (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934 г.) Герои летят, Маргарита – на дворницкой метле, поэт – держась за пояс Азазелло. Поэт говорит, что хочет попрощаться с городом, после чего следуют эпизоды пожаров, в которых выделяются особо два: погибает человек и чуть не сгорает ребенок, которого успевает спасти Маргарита. Поэт восклицает: «– Но дети [!]? Позвольте! Дети!...», призывает грозу. Появляется туча, и начинается гроза	«34. Милосердия! Милосердия!»
	«Глава» (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934 г.) Азазелло, Маргарита и поэт пережидают грозу в Большом театре – в ложе в зрительном зале. Идет град, ливень. Пожары сменяются потопом. Эта глава не завершена, написанное полностью вычеркнуто Булгаковым	
[18] 20 Бой с Воландом. Город горит К вечеру самоубийство. Булгаков планировал включить в главу эпизоды нескольких глав, в том числе гибели героев,	«Глава» (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934 г.) Пожары и гроза закончились, над Москвой стоит радуга. Воланд, Коровьев и Бегемот на Воробьевых горах, к ним присоединяются Азазелло, Маргарита и поэт. Холм атакуют прибывшие на лодках вооруженные люди, открывшие стрельбу, и аэропланы. В связи с этим, испросив разрешения Воланда, Бегемот и Коровьев свистят, нанеся тем самым большой урон атакующим и городу (обрушивается башня Новодевичьего монастыря). Аэропланы бомбят холм. Герои покидают его. Таким образом, Булгаков здесь использовал эпизод свиста, впервые созданный в наброске главы «Полет	«35. Ссора на Воробьевых».

предшествующей их полету	Воланда» в черновиках 1931 г., где повествование шло от первого лица – от лица героя. В отличие от наброска, в котором героев преследуют милиционеры, здесь значительно расширяется число атакующих холм и, собственно, масштаб атаки	
21) Полет. Понтий Пилат. Воскресенье Булгаков планировал включить в главу эпизоды последнего полета, встречи с Пилатом и, по всей видимости, прощания с героем и его возлюбленной – Маргаритой	«Глава [<u>Полет</u>] {<u>Ночь</u>} (предпоследняя)» («21.IX 34 г. {и далее}») <i>Эпизоды полета:</i> наслаждение полетом над землей; Воланд показывает поэту мир; в одном из городов поэт спускается на землю и наблюдает за нарядными дамами и господами (по всей видимости, это Париж: «прямые как стрелы бульвары»), герои поднимаются выше и оказываются «в горной местности», среди скал, на лысом склоне, где происходит преображение героев – они принимают свой истинный облик: Коровьев – «фиолетовый рыцарь», «лиловый рыцарь» с печальным лицом, Воланд предстает в черном бархате, берете с петушьим пером и черным вороном на плече, Азазелло – шут, в штанинах в обтяжку, каждая разной расцветки, с ножом на бедре (здесь прослеживается связь с первой редакцией: «Одета была рожа в короткий камзольчик, а ноги у [него] нее разноцветные в полосах <...>», «<...> рукава рожи, равно как и подол камзола были обшиты бубенчиками»), Бегемот превращается в черного кота. Эпизод преображения дается глазами поэта. <i>Герои встречают Пилата:</i> он сидит за столом и пьет вино, умывает руки, Бегемот сообщает, что герой приходит сюда раз в год, т. е. он не находится здесь постоянно; Маргарита просит Воланда пощадить его, на что он отвечает: «– Милая Маргарита, не беспокойте себя. Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» (по всей видимости, содержанием приказа, отданного Воланду фиолетовым всадником, была судьба поэта и Пилата); Воланд сообщает Пилату о прощении, Пилат, воссоединившись со своим псом Банга, кентурионом, во главе строя сирийских всадников мчится к луне – навстречу Ешуа Ганоцри	«36. Несчастный игемон».
	<i>Первый вариант главы</i> «Глава <u>Последний путь</u>» Герои продолжают полет, поэт спрашивает у Воланда о своей судьбе, Воланд сообщает, что получил распоряжение относительно него, на этом глава обрывается	«37. Вот мой приют».
	<i>Второй вариант главы (6 июля 1936 г. – авторская датировка работы над черновиками романа в Загорянске)</i> «Глава <u>37 Последний полет</u>» Глава имеет двухчастную структуру: 1) преображение героев, 2) прощание.	

	1) Преображение. Булгаков переносит в эту главу эпизод преобразования и дает его глазами мастера – герои после встречи с Пилатом принимают свой истинный облик: Коровьев – печальный «рыцарь в фиолетовом» (Воланд поясняет, что «он неудачно однажды пошутил»), Воланд проступает из тьмы («не преображался, а лишь точнее и откровеннее обозначался при луне»), Бегемот сбрасывает кошачью шкуру и оказывается толстяком, похожим на Фальстафа, Азazelло – шут (бубенцы, нож), Маргарита – амазонка в тяжелом бархатном платье со шлейфом. 2) Прощание. В ответ на вопрос мастера о том, куда он его влечет, Воланд отвечает, что тот награжден и получит то, что заслужил. Воланд рисует картину дома, приюта мастера, который он разделит с Маргаритой. После прощания Воланд и его свита исчезают, мастер направляется к своему дому	

Таким образом, на основе исследования источников второй редакции романа мы выделяем следующие ее особенности и отличия от первой редакции:

1) Булгаков отказывается от пролога и образа автора, ведущего повествование от первого лица и представляющего повествование как свое произведение о таинственных событиях, произошедших в Москве;

2) как и в первой редакции, используется композиция «текст в тексте» – в роман вводится ершалаимское повествование, но теперь Булгаков распределяет его эпизоды по нескольким главам между Воландом и мастером: 1. суд у Пилата, встреча Пилата и Каиафы, объявление приговора (рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах), 2. казнь (рассказ Ивану в лечебнице гостя – сначала Воланда, затем мастера), 3. две встречи Пилата и начальника тайной стражи (способ введения главы неизвестен); написана только глава о казни, остальные намечены в планах романа;

3) Булгаков создает систему образов свиты Воланда, между которыми распределяет его действия разоблачения и наказания «московского народонаселения» (Фагот-Коровьев, кот Бегемот, Фиелло/Фьелло/Азazelло, голая девица), являются исполнителями пожеланий-распоряжений Воланда;

4) Булгаков сохраняет систему образов (председатель жилищного товарищества, директор театра и его помощники, зрители в театре,

конференсье, пожилой театральный чиновник, буфетчик театра, пустой костюм и хористы), которая складывается на основе разоблачения какого-либо порока (воровство, использование служебного положения в личных интересах, зависть, страсть к игре, любовь к деньгам и плотским удовольствиям, лживость) и наказания, не угрожающего жизни; в целом сохраняет композицию глав (встреча героя с Воландом или его свитой, разоблачение, наказание), меняя некоторые эпизоды и порядок глав;

5) Булгаков вводит линию «мастер – Маргарита»; мастер (сначала поэт) – создатель романа о Иешуа Ганоцри («– Он написал книгу о Иешуа Ганоцри, – ответила Маргарита» [т. 1, с. 254]), из-за которого на него был написан донос, в результате чего герой оказался в заключении; Маргарита – героиня, спасающая своего возлюбленного, а также ребенка, гибнущего на пожаре, просящая пощадить Пилата;

6) к замыслу романа о Боге и дьяволе, разоблачении и наказании, реализованному в первой редакции романа, добавляется тема художника и власти в связи с введением образа мастера;

7) Булгаков распределяет степень воздействия на Ивана Бездомного между Воландом и мастером – оба героя являются для Ивана источником знания о ершалаимской истории, повлиявшей на его душевные изменения, тем самым подчеркивается, что именно Иван является адресатом ершалаимской истории;

8) сокращает количество элементов фантастики – убирает черты образов (например, превращение лица голой девицы, встречающей буфетчика, в «мерзкую рожу старухи» в духе Гофмана), образы (например, черного пуделя с горящими глазами в духе Гете и Гоголя одновременно), эпизоды (например, ангелы, уносящие хористов на аэропланах);

9) большое количество эротических деталей в эпизодах бала;

10) к трем мирам первой редакции – Москва, Ершалаим, мир Воланда – добавляются пространство света и «приют» мастера.

1.1.3. Третья редакция романа (1936)

После того, как Булгаков завершил работу над новыми вариантами глав романа в 1936 г., он начинает писать его с начала.

На титульном листе тетради, в которой написана данная редакция романа (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 4), Булгаков указывает жанр: «Михаил Булгаков Роман». Заглавие и авторская датировка отсутствуют. Новый этап работы над романом начался не ранее июля 1936 г., т. к. предыдущие черновики Булгаков датирует 6 июля 1936 г., завершился не позднее 1937 г.: этим годом писателем датирована следующая редакция романа – «Князь тьмы».

Примечательно, что в тетради авторская нумерация страниц: Булгаков собирался писать роман с самого начала и до конца, но не смог осуществить свой замысел в этот период. Возможно, этому помешал арест (2 апреля 1936 г.)¹ и заключение в исправительно-трудовой лагерь в г. Чибью (26 августа 1936 г.)² одного из его лучших друзей – Николая Николаевича Лямина.

Работа над романом могла прерваться также в связи со сложностями постановки и последующего снятия пьесы «Мольер» в МХАТ, уходом Булгакова из МХАТ и устройством на работу в Большой театр и, наконец, началом работы над романом «Записки покойника». Е.С. Булгакова вспоминала: «В 1936 году Михаил Афанасьевич ушел из МХАТа, перешел на работу в Большой Театр – консультантом-либреттистом. МХАТ отодвинулся, стал виден яснее, стал сюжетом для произведения. И 26 Ноября, вернувшись из Театра, Михаил Афанасьевич зажег свечи на столе своего [*секретера*] **бюро** и стал работать. А через два часа, потирая руки от удовольствия, он предложил мне послушать. Это была первая глава “Записок покойника”. И так, день за днем, он писал эту вещь, по-видимому, писание доставляло ему громадное наслаждение»³.

¹ Дело по обвинению Николая Николаевича Лямина. 1936. ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Дело П-43249. Л. 4 об.

² Там же. Л. 42.

³ Булгакова Е. С. Мемуарная запись об истории создания «Театрального романа». 1969, авг. 17. Автограф.

Таким образом, третья редакция – это незавершенная редакция романа, который Булгаков начинает писать с самого начала в соответствии с композицией, выработанной в процессе создания второй редакции в 1932–1936 г. и отразившейся в «Окончательной разметке глав» (не позднее 30 октября 1934 г. – не ранее 22 июня 1935 г.) (из «разметки» приведем только первые семь глав). Главы здесь пишутся или намечаются в строгом порядке (см. таблицу 8).

Таблица 8. Третья редакция романа: композиция и сюжет

«Окончательная разметка глав» (не позднее 30 октября 1934 г. – не ранее 22 июня 1935 г.)	Третья редакция романа (1936)
1) Никогда не разговаривайте с неизвестными. (вечер [10 мая] 8 – мая (Среда?))	«Глава 1. <u>Никогда не разговаривайте с неизвестными</u>». Глава строится теперь уже традиционно: на Патриарших прудах появляются два литератора (Берлиоз, «секретарь Всемирного Объединения [л]Литераторов», редактор «толстого антирелигиозного журнала», и поэт Иван Николаевич Попов, пишущий под псевдонимом Бездомный), которые встречают неизвестного иностранца, демонстрирующего им доказательства бытия Божия. Композиция включает в себя все эпизоды главы второй редакции, кроме гибели Берлиоза. Булгаков вносит изменения в эпизоды: 1) в связи с тем, что в «разметке» в качестве времени действия выбран май, то в тексте романа добавляется соответствующее указание на время («В час <u>майского</u> заката на Патриарших Прудах появилось двое мужчин» (ср. во второй редакции: «В час <u>заката</u> на Патриарших Прудах появилось двое мужчин» [подчеркнуто нами. – Е. К.]); 2) к рассказу о саркоме добавляется предсказание о гибели под трамваем («Бывает и по-иному: некоторые под трамвай попадают»); 3) к мысли о том, что «человек смертен», добавляется мысль о том, что «он иногда внезапно смертен»; 4) высказывание иностранца о том, что Иисус Христос существовал – если во второй редакции незнакомец в качестве доказательства сообщал о том, что встречался с ним лично на балконе у Понтия Пилата, то теперь он утверждает, что для этого не нужно доказательства («– Не надо никаких точек зрения»; «– И доказательства никакого не надо»), и начинает рассказ о Пилате, тем самым возвращаясь к замыслу первой редакции, где после слов неизвестного «<u>это было! Это</u>» «, было...» [2 л. 24 об.], отмечающих необходимость каких-либо доказательств, начиналось его повествование
2) Золотое копьё. –	«Глава [см] 2. Золотое копьё». Ершалаимская глава вводится как рассказ неизвестного Берлиозу и

Ивану Бездомному, но, в отличие от первой редакции, повествование не прерывается репликами рассказчика, обращенными к слушателям. Глава вводится посредством повтора последнего и первого предложений основного и ершалаимского текста – 1) в начале рассказа: «<...> в десять часов утра его привели под конвоем, и шаркающей кавалерийской походкой на балкон вышел Понтийский Пилат, – сказал про-||фессор» / «Шаркающей кавалерийской походкой в десять часов утра на балкон вышел шестой прокуратор Иудеи Понтий Пилат»; 2) в финале рассказа: «И был полдень» / «– И был полдень, [–] многоуважаемый Иван Николаевич, – сказал профессор». Глава включает в себя три эпизода: суд у Пилата, встреча Пилата и первосвященника Каиафы, объявление приговора. Таким образом, Булгаков убирает эпизоды: путь Иешуа на Голгофу, история Вероники.

Суд у Пилата. 1) Пилат выходит на балкон и слышит запах розового масла, Пилат думает о том, что это запах от головы его секретаря, являющегося любовником его жены, Пилат мучается от мигрени; 2) приводят Ешуа Га-Ноцри, Пилат начинает допрос вопросом «Ты в Ершалаиме собирался царствовать?», арестант обращается к Пилату «добрый человек»; по приказу Пилата кентурион Марк Крысобой учит арестанта, что римского прокуратора надо называть «игемон»; 3) Пилат повторяет вопрос: «В Ершалаиме хотел царствовать?», арестант говорит о том, что «добрые люди <...> ничему не учились, поэтому перепутали все», «две тысячи лет пройдет ранее <...>, пока люди разберутся в том, насколько напутали», в связи с этим рассказывает о сборщике податей Леви Матвее; 4) Пилат продолжает допрос, включающий в себя вопросы: «Имя?», «Прозвище?», «Откуда родом?», «Кто ты по национальности? Кто твои родители?», «Никакого языка кроме арамейского не знаешь?», «<...> что ты рассказывал про царство на базаре?»; 4) на вопрос Пилата «Что [*ес<т>*] такое истина?» Ешуа говорит о его головной боли, предлагает покинуть балкон, «походить по полям» и побеседовать; прокуратор просит Ешуа поклясться своей жизнью, т. к. она висит на волоске, в доказательство того, что ничего не делал, чтобы излечить его от головной боли, Ешуа отвечает: «Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон?»; Ешуа говорит о том, что злых людей не существует на свете, Пилат рассказывает историю Марка Крысобоя; 5) Пилату подают донос Иуды, Пилат спрашивает Ешуа о том, упоминал ли он имя великого Кесаря, Ешуа отвечает, что «правду говорить приятно», и рассказывает, что говорил Иуде о царстве истины; Пилату является видение императора; прокричав «На свете не было, нет и не будет столь прекрасной власти, как власть божественного Кесаря», Пилат остается с Ешуа наедине, кричит, что царство истины не настанет, советует молиться, чтобы Бог, в которого верит Ешуа, помутит разум Каиафы, и чтобы он молчал; Пилат объявляет секретарю о смертном приговоре и отдает распоряжения Марку Крысобой взять Ешуа под стражу и охранять.

Встреча Пилата и первосвященника Каиафы. Пилат спрашивает Каиафу, кого из двух преступников – Ешуа Га-Ноцри или Варравана Иисуса – Синедрион отпустит в честь праздника Пасхи, ходатайствует «о выпуске Га-Ноцри»; на вопрос Пилата Каиафа трижды повторяет, что Синедрион «просит выпустить Варравана»,

	несмотря на ходатайство Пилата; Пилат произносит обличительную речь о преступном роде; Каиафа угрожает Пилату, что уйдет и не выйдет с ним на лифостротон. <i>Объявление приговора.</i> В полдень Пилат и Каиафа поднимаются на лифостротон, Пилат объявляет приговор о казни Га-Ноцри и о помиловании Варравана; Варравана отпускают на свободу, толпа радостно приветствует его. Как и в первой редакции, сцена после объявления приговора дается глазами Ешуа: он улыбается окружающим, но никто не отвечает ему, пытается найти взглядом Пилата, но тот уже покинул лифостротон, видит конный отряд, покидает лифостротон. Булгаков основывается на втором варианте главы первой редакции, но меняет некоторые элементы (порядок допроса, не Иешуа, а Пилат рассказывает историю Марка), убирает некоторые из них (диалог Пилата и секретаря, просьба супруги Пилата, видение багровой гуши)	
3) Седьмое доказательство. (вечер [10] 8-го мая	«Глава 3. Седьмое доказательство». Булгаков использует замысел начала главы, как во втором варианте главы первой редакции: 1) неизвестный, завершив рассказ, обращается не к Берлиозу, а к Ивану: «– И был полдень, [–] многоуважаемый Иван Николаевич, – сказал профессор»; 2) подчеркивается эффект, произведенный на Ивана рассказом – Иван очнулся после рассказа незнакомца:	
	Первая редакция (второй вариант главы)	Третья редакция
	«Иванушка фыркнул оглянулся и увидел, что он сидит не на скамейке, а на дорожке, поджав ноги потурецки, а рядом с ним сидят псы во главе с Бимкой и внимательно смотрят на и<н>женера» [т. 1, с. 72].	«Иван провел рукой по лицу, как человек, только что очнувшийся после сна, и увидел, что на Патриарших Прудах вечер» [т. 1, 385].
	Далее Булгаков использует эпизоды главы 1 «Никогда не разговаривайте с неизвестными» второй редакции, начиная с того момента, когда иностранец сообщает, что лично присутствовал на балконе у Пилата и на лифостротоне	
4) Погоня вечер [10-го мая] 8.V	«Глава 4. Погоня». Глава не написана, для нее оставлено 11 листов	
5) Дело было в Грибоедове. ночь с [10 7 на 11 8 мая] ночь с 8.V на 9.V	«Глава 5. Дело было в Грибоедове». 1) Булгаков возвращается к первоначальному замыслу главы и начинает ее с описания Дома Грибоедова, как в первой редакции и черновиках 1931 г. 2) Затем следуют эпизоды, найденные во второй редакции романа: ожидание Берлиоза литераторами (теперь не одиннадцатью, а десятью), описание останков Берлиоза в окружении комиссии. 3) Далее следуют уже ставшие традиционными эпизоды: фокстрот в ресторане, описание пирата, известие о гибели Берлиоза, сплетни о причинах гибели Берлиоза. 4) Глава обрывается на появлении Ивана Бездомного в ресторане. Судя по количеству чистых листов (13), оставленных для продолжения главы, здесь предполагалась также сцена в лечебнице	
6) [Директор Кабаре.] Степа.	«Глава 6. Степина история». Глава не написана, для нее оставлено 14 листов	

[утро 8 мая] День 9.V	
[6] 7) [Босой.] <u>Волшебные</u> <u>деньги.</u> (день [8] 9.V	«Глава 7. Волшебные деньги». Глава не написана, для нее оставлено 13 листов до конца тетради

Таким образом, изучение особенностей третьей редакции романа позволяет сделать следующие выводы:

1) композиция романа соответствует композиции, выработанной по завершении его второй редакции;

2) в соответствии с этой композицией Булгаков пишет ершалаимскую главу, включающую в себя эпизоды: суд у Пилата, встреча Пилата и Каиафы, объявление приговора;

3) в ершалаимском повествовании акцент переводится на образ Пилата, т. к. Булгаков отказывается от эпизодов суда у Анны и суда у Каиафы, тем самым Пилат первым выходит на сцену романа, при этом эпизод на лифостротоне дается глазами Га-Ноцри, как в первой редакции;

4) Булгаков возвращается к замыслу первой редакции – делению на главы: 1. появление двух литераторов на Патриарших прудах, их встреча с неизвестным, демонстрирующим доказательства существования Бога, 2. рассказ неизвестного о Понтии Пилате, 3. продолжение беседы неизвестного с двумя литераторами после его рассказа и гибель Берлиоза;

5) Булгаков возвращается к замыслу структуры некоторых глав первой редакции и черновиков 1931 г. (начало главы «Седьмое доказательство», когда Иван очнулся после рассказа неизвестного, порядок эпизодов главы «Дело было в Грибоедове»).

1.1.4. Четвертая редакция романа – «Князь тьмы» (1937)

В 1937 г. по результатам работы над третьей редакцией романа Булгаков составляет «Разметку глав» до главы 17 включительно [т. 1, с. 482–483] и начинает писать роман с начала. На основе этой «разметки» он пишет первые тринадцать глав романа.

«Разметка глав» составлена в тетради с черновиками 1936 г., но она и

роман 1937 г. созданы в одно время, о чем свидетельствуют композиция произведения, а также характер письма и чернила.

На данном этапе работы роман получает название «Князь тьмы». Заглавие и авторская датировка периода работы над романом «1928–1937» написаны на титульном листе тетради. Две тетради, в которых Булгаков пишет роман в этот период (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 5–6), объединены единой авторской нумерацией страниц.

Кратко обозначим композиционное движение текста посредством определения эпизодов глав романа «Князь тьмы» и их соотнесения с третьей редакцией и планом романа, составленным в 1937 г. (см. таблицу 9).

Таблица 9. Четвертая редакция романа: композиция и сюжет

Третья редакция романа (1936)	«Разметка глав» (1937)	Четвертая редакция романа «Князь тьмы» (1937)
Глава 1. <u>Никогда не разговаривайте с неизвестными.</u>	1) Не разговаривайте с <u>неизвестными</u> I день	Глава I Не разговаривайте с <u>неизвестными</u> ! Булгаков основывается на композиции главы третьей редакции. Делает предсказание неизвестного гибели Берлиоза трехчастным: 1) соединяет Кисловодск и трамвай применительно к одному лицу («<...> только что человек соберется съездить в Кисловодск, <...> и этого сделать не может, потому что вдруг поскользнется да и попадет под трамвай!»), 2) вводит предсказание «вам отрежут голову!», 3) демонстрирует свою осведомленность («Аннушка уже купила постное масло и не только купила, но уже и разлила») В портрете неизвестного впервые появляется деталь – «трость с золотым набалдашником в виде головы пуделя» (ср. во второй редакции «трость с золотым набалдашником», в третьей «трость с серебряным набалдашником»), которая является отголоском эпизода первой редакции романа, где Воланд являлся к Иванушке в лечебницу в образе черного пуделя (примечательно, что в пятой редакции набалдашник на трости станет именно черного цвета: «трость с черным набалдашником в виде головы пуделя»)

Глава [см] 2. <u>Золотое копьё.</u>	2) <u>Золотое Копьё</u> I день	Глава 2. <u>Золотое копьё.</u> Написано только начало главы, для ее продолжения оставлены чистые страницы (29–80 авторской пагинации). Введение ершалаимской главы осуществляется, как в третьей редакции
Глава 3. <u>Седьмое доказательство.</u>	3) <u>Седьмое доказательство</u> I день	Глава 3. <u>Седьмое доказательство.</u> Булгаков основывается на композиции главы третьей редакции
Глава 4. <u>Погоня.</u>	4) <u>Погоня</u> I [день] {ночь}	Глава 4. <u>Погоня.</u> Булгаков основывается на композиции главы второй редакции. Вводит важное изменение в эпизод появления Ивана в квартире, в которой якобы скрылся неизвестный: Булгаков подчеркивает, что Иван приходит в <i>свою</i> квартиру. Если в первой и второй редакциях швейцар подъезда принимал его за некоего Николая Николаевича, т. е. за другого, то теперь он просто не узнает его: «– Вы к Ивану Николаевичу? <...> не извольте ходить, их дома нету, они в шахматы ушли играть». Вместе со свечой Иван «присваивает» также бумажную иконку с изображением Христа. На набережной Москвы-реки Иван оказывается осознанно, решив, что именно там он поймает неизвестного, в то время как во второй редакции он обнаруживал себя там неожиданно. Если во второй редакции Иван после Москвы-реки решает, что надо отправиться в Кремль, то теперь – «к Грибоедову». Булгаков убирает эпизод, когда швейцар избивает Ивана
Глава 5. <u>Дело было в Грибоедове.</u>	5) <u>Дело было в Грибоедове</u> I ночь	Глава 5. <u>Дело было в Грибоедове</u> Булгаков упорядочивает эпизоды, найденные в первой и второй редакциях, а также вариантах 1931 г., т. к. в период работы над романом в 1932–1936 г. эту главу он полностью не писал: описание Дома Грибоедова, ожидание секретаря Массолита в его кабинете теперь двенадцатью литераторами, описание останков его тела в окружении комиссии (профессор, прозектор и двое сотрудников госбезопасности), литераторы решают, что секретарь на Клязьме, вводится разговор о Клязьме – «генеральском месте», звонят туда, все

		литераторы спускаются в ресторан, фокстрот в ресторане, описание пирата, известие о гибели секретаря (при этом Булгаков не включает эпизод появления слухов о причинах его гибели), появление привидения – Ивана, который призывает ловить консультанта, Иван пытается вспомнить фамилию на букву «Ф» (Булгаков решает поменять имя Воланда – следует обратить внимание, его имя еще не появилось в романе), Иван отвешивает плюху лицу, выразившему ему сочувствие (но теперь Иван не принимает его за секретаря синебриона), разговор Арчибальда Арчибальдовича и швейцара, Ивана увозят в психиатрическую клинику, его сопровождает поэт Рюхин
	6) <u>Мания фурибунда?</u> I ночь. [12 ½ ночи.]	<u>Глава 6. Мания фурибунда</u> «Сцена в больнице», которая на предыдущих этапах входила в состав главы «Дело было в Грибоедове», впервые и навсегда выделяется в отдельную главу. Здесь Булгаков также упорядочивает эпизоды, найденные в первой редакции и черновиках 1931 г., т. к. часть главы, куда входила «сцена в лечебнице», в период 1932–1936 г. не писал: разговор доктора и поэта Рюхина о белой горячке, Иван обличает Рюхина, рассказ Ивана о консультанте, попытка Ивана позвонить по телефону, Иван собирается совершить побег, бросившись в штору, доктор сообщает секретарю, что болезнь Ивана называется «мания фурибунда». Булгаков использует заключительный эпизод главы 1931 г., когда Рюхин возвращается ночью (теперь на троллейбусе) в ресторан и в его душе зарождается зависть к Пушкину. Но здесь добавляются: мысли Рюхина о своем ничтожестве, памятник Пушкину, у подножия которого Рюхин начинает ощущать зависть к великому поэту, разговор Рюхина с Арчибальдом Арчибальдовичем, когда поэт осознает, что тот ко всем равнодушен
<u>Глава 6.</u> Степина история.	7) Ошибка профессора Стравинского II-й день. {11 ч. утра Иван, в 12 час. Степа, {потом Босой,} дальше вести	<u>Глава 7. [Степа засыпался.] Нехорошая квартира.</u> Булгаков основывается на композиции главы второй редакции и вносит изменения в некоторые эпизоды. 1) Как и

	из Владикавказа, [гроза] [потом Босой,] Гроза и радуга}	во второй редакции, в этой главе впервые в романе звучит имя неизвестного, но здесь Булгаков меняет его – «профессор черной магии Фаланд». 2) Так как во второй редакции были разработаны образы свиты, то Булгаков упорядочивает здесь их появление и действия: клетчатый «разоблачает» директора, перечисляя его провинности, рыжий с клыком появляется из-за трюмо и выносит вердикт, предложив выкинуть директора из Москвы, кот со стопкой водки и маринованным грибом на вилке отправляет директора во Владикавказ. 3) Во Владикавказе директору встречается человек, но не лилипут
	8) Происшествие со Степой.	<u>Глава 8. Ошибка профессора Стравинского.</u> Булгаков основывается на втором варианте главы второй редакции и вносит изменения в некоторые эпизоды. 1) При встрече с Иваном в коридоре больной показывает ему язык и кукиш, не называя белобандитом. 2) В разговоре профессора Стравинского и Ивана исчезает каламбур об однофамильце Миши Берлиоза – композиторе Берлиозе, т. к. в этой редакции меняется фамилия героя – Мирцев
	В романе «Князь тьмы» Булгаков меняет порядок глав 7 и 8 – эта очередность сохранится до конца работы над произведением	
Глава 7. <u>Волшебные деньги.</u>	9) Волшебные деньги.	<u>Глава 9. Негодяй Коровьев.</u> Булгаков основывается на композиции главы второй редакции и вносит изменения в некоторые эпизоды. 1) Меняет место действия эпизодов с «Интуристом»: председатель не покидает квартиру для проведения совещания, договаривается с «Интуристом» по телефону, сотрудник «Интуриста» Ковунов приезжает в квартиру. 2) Коровьев доносит на председателя от лица жильца дома, а не секретаря жилтоварищества
	10) Вести из Владикавказа.	<u>Глава 10. Вести из Владикавказа и гибель Варенухи.</u> Булгаков основывается на композиции второго варианта главы второй редакции. Отличается финал: на предыдущем этапе Варенуха внезапно оказывался к передней Степиной квартиры. теперь его тащат туда разбойники

	11) [<i>Гроза и радуга.</i>] Раздвоение Ивана.	<u>Глава 11. Раздвоение Ивана.</u> Булгаков основывается на композиции второго варианта главы второй редакции – «Гроза и радуга»
	[9.] {12.} Черная магия. II ночь	<u>Глава 12. Черная магия.</u> Булгаков основывается на композиции второго варианта главы второй редакции. Вносит изменения в эпизод с «разоблачением» Аркадия Аполлоновича. В первой редакции с ним в ложе находятся три дамы, во второй – тоже три, но в действии участвуют только две – пожилая и молодая, третья же бездействует, только упоминается, но из текста она не исчезает, в пятой редакции ей даже дается реплика – после «разоблачения» Семплеярова: «– Ай! – воскликнул кто то в бельеэтаже»
	13. Явление Героя.	<u>Глава 13. Явление героя.</u> Булгаков основывается на композиции главы «Полночное явление» второй редакции. Судя по «Разметке глав» 1937 г., Булгаков планировал объединить главы «Полночное явление» и «На рассвете» в одну главу, строящуюся как разговор мастера и Ивана. Глава не завершена – обрывается в самом начале рассказа мастера о своем романе «про этого самого Га-Ноцри и Пилата», который он писал «три года в своем уютном подвале на Пречистенке», и своей возлюбленной. Примечательно, что, в отличие от второй редакции, роман мастера уже написан: «<...> я написал роман, как раз про этого самого Га-Ноцри и Пилата». В связи с тем, что в этой редакции Булгаков отказывается от модели наименования Ивана «фамилия – псевдоним» и использует только фамилию «Понырев», то реакция мастера на нее оказывается непонятной: «– Ай, яй, яй, – сказал гость»
	14. На Лысом Черепе	
	15. Бойтесь возвращающихся	
	16. Сон Босого.	
	17. Бешеный день. III день.	
	18)	

Таким образом, четвертая редакция романа – «Князь тьмы» – является

незавершенной: Булгаков работает только над первыми восемнадцатью главами – пишет часть глав и составляет их «разметку». При этом данная редакция имеет несколько серьезных отличий. Булгаков непосредственно в процессе работы над новой редакцией романа вносит серьезные изменения в композицию произведения и его глав: разводит «сцену в ресторане» и «сцену в лечебнице» по разным главам и меняет порядок глав 7–8, 17–18. Эти изменения сохраняются до конца работы над романом. Булгаков серьезно перерабатывает наименования героев: Воланд – Фаланд, Берлиоз – Мирцев, модель наименования Ивана «фамилия – псевдоним» заменяется только фамилией.

1.1.5. Пятая редакция романа – «Мастер и Маргарита» (1937–1938)

В 1937–1938 г. Булгаков впервые пишет роман полностью, за исключением эпилога, т. к. замысла о нем в этот период еще не было. В этой редакции впервые появляется название романа «Мастер и Маргарита», написанное писателем на титульной странице первой тетради. Авторская датировка периода работы над романом: «1928–1937» [т. 1, с. 489], завершения романа в данной редакции: «22–23 мая 38 г.» [т. 1, с. 836].

Полную рукописную редакцию романа представляют шесть тетрадей (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7, Ед. хр. 7–12) с единой авторской нумерацией страниц и всего комплекса тетрадей: «Тетрадь I», «Тетрадь II», «Тетрадь III», «Тетрадь IV», «Тетрадь V», Тетрадь VI».

Кратко обозначим композиционное движение текста посредством определения эпизодов глав романа пятой редакции и их соотнесения с четвертой редакцией (до главы 13), «Разметкой глав» 1937 г. (до главы 18) и «Окончательной разметкой глав» второй редакции (от главы 19) (см. таблицу 10).

Таблица 10. Пятая редакция романа: композиция и сюжет

Четвертая редакция «Князь тьмы» (1937)	Пятая редакция «Мастер и Маргарита» (1937–1938)
<u>Глава I Не разговаривайте с неизвестными!</u>	<u>Глава 1. Не разговаривайте с неизвестными!</u>
<u>Глава 2. Золотое копьё.</u> Глава не написана	<u>Глава 2. Золотое копьё.</u> Булгаков основывается на композиции главы третьей редакции, но вносит в эпизоды изменения. 1) <i>Суд у Пилата.</i> Убирает мысли Пилата о том, что розовым маслом пахнет от головы его секретаря, являющегося любовником его жены. Меняет вопрос Пилата о том, что Ешуа хотел царствовать в Ершалаиме, на вопрос о том, что тот хотел разрушить ершалаимский храм. Булгаков переставляет рассказ арестанта о добрых людях, которые все перепутали, и сборщике податей Левии Матвее – теперь они звучат в ответ на вопрос Пилата «– Так ты [говор] собирался разрушить здание храма?», который он задает после вопроса о том, какие языки, кроме арамейского, знает Ешуа. После вопроса о том, что такое истина, добавляются мысли Пилата о яде. Меняется предмет клятвы: Пилат требует, чтобы Ешуа поклялся в том, что не собирался разрушить храм, а не в доказательство того, что ничего не делал, чтобы излечить его от головной боли. Добавляются вопросы: «верно ли, что ты явился к Сузским воротам верхом на осле, сопровождаемый толпою праздной черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку?», «Не знаешь ли ты таких <...> некоего Вар-раввана, другого Десмаса и третьего Гистаса?». Булгаков возвращает решение Пилата, как во втором варианте главы первой редакции: Ешуа душевнобольной, будет подвергнут заключению в резиденции прокуратора. Булгаков переносит видение императора – теперь оно является Пилату сразу после того, как ему подадут донос Иуды. Расширяется круг распоряжений Пилата об охране Ешуа, его уводит конвой. Вводит распоряжения Пилата легату легиона о подготовке к казни. Только после этого Пилат встречается с первосвященником. 2) <i>Встреча Пилата и Каиафы.</i> После того, как Каиафа в третий раз заявляет об освобождении Вар-Раввана, Булгаков добавляет мысли Пилата о бессмертии и возвращает из второго варианта главы первой редакции его видение багровой гуши и зеленых водорослей. Убирает угрозу Каиафы не выйти с Пилатом на лифостротон. Добавляет подтверждение решения об освобождении Вар-Раввана при свидетелях. 3) <i>Объявление приговора.</i> Булгаков меняет сцену после объявления приговора: если в первой и третьей редакциях эта сцена давалась

	глазами Ешуа, то теперь – Пилата, причем через его мысленный взор и слух, т. к. на протяжении всего эпизода он не смотрит в сторону приговоренных к казни
<u>Глава 3. Седьмое доказательство.</u>	<u>Глава 3. Седьмое доказательство.</u>
<u>Глава 4. Погоня.</u>	<u>Глава [6] 4. Погоня.</u>
<u>Глава 5. Дело было в Грибоедове</u>	<u>Глава 5. Что [с] произошло в Грибоедове.</u> Булгаков основывается на композиции главы четвертой редакции, но вносит изменения в эпизоды: 1) расширяет разговор литераторов о дачах; 2) возвращает слухи о причинах гибели секретаря, но только любовную историю; 3) Иван вспоминает фамилию консультанта на букву «В», т. е. в этой редакции Булгаков возвращает имя «Воланд» (в следующей главе – теперь уже традиционно – впервые звучит его имя, когда он представляется Степе: «– Профессор черной магии Воланд <...>»)
<u>Глава 6. Мания фурибунда</u>	<u>Глава 6. Шизофрения, как было сказано.</u> Булгаков основывается на композиции главы четвертой редакции, но вносит изменения в эпизод с возвращением поэта Понырева (прежде Рюхина) в Москву (теперь на грузовике) – Булгаков убирает сцену с памятником Пушкину. К Ивану возвращается имя «Бездомный», и здесь впервые появляется каламбур: «Говорит поэт Бездомный, из сумасшедшего дома...» (ср. в четвертой редакции: «Говорит поэт Понырев. Из сумасшедшего дома»), основа для создания которого была заложена в первом варианте главы «Дело было в Грибоедове» 1931 г.: «[и]Передайте в Совнарком, чтобы послали сейчас же отряд на мотоциклетах в психиатрическую лечебницу... Говорит Бездомный...»
<u>Глава 7. [Степа засыпался.] Нехорошая квартира.</u>	<u>Глава 7. Нехорошая квартира.</u>
<u>Глава 8. Ошибка профессора Стравинского.</u>	<u>Глава 8. Поединок между профессор[а]ом и поэт[а]ом.</u> Булгаков убирает: 1) встречу Ивана в коридоре с больным, т. к. на протяжении всей истории эпизода подчеркивалось, что коридор пустой и беззвучный (ср. первый вариант главы второй редакции: «Действительно было как в первоклассной гостинице – тихо и казалось, что никого и нет в здании. Одна встреча впрочем произошла»); 2) Евангелие – Иван просит только «бумагу и перо»
<u>Глава 9. Негодяй Коровьев.</u>	<u>Глава 9. [Мерзавец Коровьев.] {Коровьевские штуки.}</u> Булгаков сокращает эпизод с «Интуристом» – остается только телефонный звонок Никанора Ивановича. В связи с этим Булгаков вводит эпизод, когда Коровьев сам оформляет контракты (теперь в двух, а не трех экземплярах) и передает деньги Босому, а не представителю «Интуриста» Ковунову. Булгаков добавляет эпизод, когда жилец дома, от лица которого Коровьев доносит на Босого, подглядывает за арестом председателя, а затем жильца арестовывают
<u>Глава 10. Вести из Владикавказа и</u>	<u>Глава 10. [Вести из Владикавказа.] История Варенухи.</u> Булгаков вносит изменения в эпизоды с телефонными звонками.

<u>гибель Варенухи.</u>	1) Когда администратор не может дозвониться до квартиры директора театра, он слышит «тяжкий мрачный голос пропевший ... скалы, мой приют...». Это возврат к главе «Мудрецы» первой редакции романа – в трубке поет бас: «черные скалы, вот мой покой... черные скалы...». Но возврат опосредованный, т. к. во второй редакции в главе «Бойтесь возвращающихся» был эпизод звонка Римскому, когда после угроз появился бас, пропевший: «– Голые скалы – мой приют...». 2) Администратор разговаривает по телефону не с Воландом, а с Коровьевым – теперь он сообщает, что Степа уехал кататься за город
<u>Глава 11. Раздвоение Ивана.</u>	<u>Глава 11. Раздвоение Ивана.</u> В период работы над заявлением Ивана Булгаков возвращает наименование героя «Берлиоз» и вводит каламбур «неизвестный композитор-однофамилец», «Берлиозом не композитором» (отголосок главы «Ошибка профессора Стравинского» второй редакции, где этот каламбур был в разговоре Ивана с профессором)
<u>Глава 12. Черная магия.</u>	<u>Глава 12. Черная магия и ее разоблачение.</u> Булгаков вносит изменения в эпизоды: 1) Фагот прекращает денежный дождь до эпизода отрывания головы конферансье; 2) фокус с магазином вместе с котом и Фаготом проводит также рыжая девица
<u>Глава 13. Явление героя.</u>	<u>Глава 13. Явление героя.</u> Булгаков упорядочивает и расширяет эпизоды, найденные во второй и четвертой редакциях. Глава строится как разговор мастера и Ивана. 1) Предмет разговора – Иван: с балкона в комнату к Ивану входит гость, расспрашивает Ивана о том, кто он (т. к. Булгаков возвращает наименование героя «Бездомный», то теперь логичной является реакция мастера на это имя: «– [Гм! –] Ай, яй, яй! – сказал гость, хмурясь»), Иван обещает не писать больше стихов. 2) Предмет разговора – Воланд и история на Патриарших: Иван сообщает, что попал в клинику из-за Понтия Пилата, и по просьбе гостя рассказывает о своей встрече с неизвестным, гость сразу догадывается, о ком идет речь. 3) Предмет разговора – история мастера: гость рассказывает о том, что написал роман о Понтии Пилате, после этого рассказывает свою историю. История мастера значительно расширяется и включает в себя следующие составляющие: 1) «жил одиноко»: работа в музее, занятия переводами, выигрыш, переезд в подвальчик, начало работы над романом; 2) «золотой век»: работа над романом, история любви; 3) «кончилась моя жизнь»: герой в мире литературы, в редакции отказываются опубликовать его роман, обратно герой «получил свой роман уже порядочно засаленный и растрепанный», следовательно, его многие прочитали, в результате в газетах начинается травля, 4) болезнь героя: герой заболевает, пытается сжечь роман, возлюбленная спасает из огня часть романа, она уходит и обещает вернуться навсегда, герой возвращается после пребывания в месте лишения свободы, видит, что его подвальчик занят, и отправляется в клинику профессора Стравинского. По завершении рассказа мастера Иван просит его рассказать продолжение истории «про Га-Ноцри», мастер отказывается это

	делать, объяснив это тем, что Воланд сделал бы это лучше него, и исчезает. Тем самым Булгаков коренным образом меняет замысел введения сюжета о казни, который во второй редакции вводился как рассказ мастера Ивану, продолжение истории после казни мастер не смог рассказать Ивану, т. к. его спугнул шум в коридоре и он был вынужден покинуть комнату Ивана
«Разметка глав» (1937)	Пятая редакция (1937–1938)
15. Бойтесь возвращающихся	<u>Глава 14. Слава петуху!</u> <i>Булгаков упорядочивает и расширяет эпизоды, найденные при создании двух вариантов главы второй редакции.</i> 1) Римский в своем кабинете после спектакля: переживает за последствия сеанса, которые начнутся завтра, Булгаков вводит упоминание барышников и описание толпы желающих приобрести билеты (это отголосок главы «Мудрецы» первой редакции, где у театра выстраивалась очередь, а помощники директора вступали в сговор с барышниками), видит за окном дам в белье, никак не может решиться позвонить по телефону, чтобы сообщить о происшедшем и просить помощи, в этот момент раздается звонок по телефону – женский голос угрожает Римскому, чтобы он никуда не звонил, Булгаков убирает поющий бас (он переходит в главу об ожидании директора театра его помощниками – в эпизод звонка администратора на квартиру Степы), Римский «почему-то» оборачивается на окно – ему становится страшно, когда он смотрит на липы (это отголосок первого варианта главы второй редакции, когда за окном он видит смотрящего на него администратора), Римский никак не может набраться храбрости, чтобы покинуть свой кабинет и здание театра. 2) Часы бьют полночь: когда часы бьют полночь, открывается дверь и входит администратор, садится в кресло, рассказывает, как ездил за Степой, о бесчинствах Степы, Римский наблюдает за администратором, размышляет о том, что все это – ложь, о метаморфозах, произошедших с Варенухой, осознает, что тот не отбрасывает тени, администратор закрывает дверь, Римский отступает к окну. <i>Во второй редакции глава не была завершена, здесь Булгаков пишет продолжение, добавив еще два эпизода.</i> 3) Появление за окном голой девицы (этот эпизод является отголоском первого варианта главы второй редакции, когда администратор появляется за окном кабинета своего начальника и наблюдает за ним): девица пытается открыть окно (это отголосок первого варианта главы второй редакции, когда Булгаков использовал ход, как в кино, – внезапное появление в начале истории в кадре руки: «Человеческая рука повернула выключатель настольной лампы и кабинет дирекции Кабарэ осветился зеленым светом, а окна почернели»), девица ступает на подоконник, в это время кричит петух, девица начинает превращаться в старуху (отголосок главы «Якобы деньги» – это происходит с девицей, открывшей буфетчику дверь), с третьим криком петуха девица и Варенуха улетают. 4) Римский покидает здание театра, на такси мчится на Ленинградский вокзал, успевает сесть на поезд в Ленинград,

		уезжает
16. Сон Босого.		Глава 15. <u>Сон Никанора Ивановича</u>. Булгаков упорядочивает и расширяет эпизоды, найденные при создании главы первой и второй редакции. Как и во второй редакции, глава имеет двухчастную структуру – реальность и сон. 1) Реальность. Во второй редакции Булгаков использовал эпизод, когда председателя везли в тюрьму и проводили с ним тюремные процедуры. Вместо этого эпизода, Булгаков возвращается к замыслу главы «Разговоры по душам» первой редакции и вводит эпизод допроса, но расширяет его, включив появление Коровьева, который мерещится Босому, а также сообщение о том, что следствие ездило на квартиру № 50, никого там не обнаружило, но увезло с собой секретаря правления. 2) Сон. Булгаков использует те же эпизоды сна, что и во второй редакции, но переставляет в финал эпизод с поварами, которые раздают суп. <i>Добавляет:</i> эпизоду с поварами предшествуют аплодисменты в женском театре и сожаление владельца бойцовых гусей. <i>Меняет финал главы:</i> убирает эпизод со священником – после призыва поваров сдавать валюту Босой просыпается в слезах, после укола засыпает снова, но «без сновидений». В финале главы сообщается, что тревога Босого передалась другим пациентам, в том числе Ивану, который засыпает и видит сон: «Ивану стал сниться [холм] Лысая Гора, над которым уже опускалось солнце...»
14. На Черепе	Лысом	Глава 16. <u>На Лысой Горе</u>. (Казнь) Эпизод казни вводится как сон Ивана, который он видит под влиянием впечатлений от встречи с Воландом и мастером. Как и на предыдущем этапе работы, глава имеет трехчастную структуру. 1) Солдаты караулят казнимых под палящими лучами солнца, но если прежде они делали это под руководством кентуриона, то теперь добавляются еще два образа – «маленький командир алы» и «человек в плаще, с капюшоном». 2) За казнью наблюдает Левий Матвей, Булгаков расширяет этот эпизод подробным описанием того, как Левий пытался прорваться сквозь цепь солдат, как украл нож, сцены далее сохраняются: проклиная себя и Бога, темнеет, появляется командир когорты, который отдает кентуриону распоряжение. 3) Непосредственно казнь: дается натуралистическое описание страданий казнимых; кентурион дает Га-Ноцри напиток, но не убивает его сразу; казнимый рядом просит дать напиток и ему, Иешуа просит дать напиток разбойнику, кентурион убивает Иешуа, тот умирает, произнеся «Игемон...»; кентурион дает напиток разбойникам и убивает их; человек в капюшоне констатирует смерть казненных; когда солдаты покидают холм, начинается ливень. Булгаков добавляет сцену в финале главы: Левий Матвей перерезает веревки и снимает тела казненных, исчезает с холма вместе с телом Иешуа
17. Бешеный день. III день.		Глава 17. <u>Беспокойный день</u>. Булгаков основывается на композиции главы второй редакции. Глава имеет двухчастную структуру: 1) события в театре на следующий день после скандального сеанса черной магии, 2) злключения бухгалтера театра.

	Описание событий в театре значительно расширяется и включает в себя: 1) описание длинной очереди за билетами, деятельность барышников (отголосок главы «Мудрецы» первой редакции); 2) истории о попытках применить червонцы (возврат к замыслу первой части главы «Якобы деньги» первой редакции); 3) эпизод следствия в театре значительно расширяется посредством введения образа жены Римского, поиска улик, допроса. Злоключения бухгалтера театра включают в себя, как и во второй редакции, эпизоды: беседа бухгалтера с таксистом о фальшивых червонцах, пустой костюм, хористы, которых увозят в клинику профессора Стравинского на трех грузовиках, арест бухгалтера, когда он пытается сдать деньги, превратившиеся в валюту разных стран
18)	<u>Глава 18. [Н] Неудачные визитеры.</u> Как и во второй редакции, глава имеет двухчастную структуру и включает в себя историю дяди Берлиоза и историю буфетчика театра. В разработке фрагмента сюжета о дяде Берлиоза Булгаков основывается на композиции главы второй редакции. В разработке фрагмента сюжета о буфетчике Булгаков основывается на композиции главы второй редакции, но вносит изменения в эпизоды «изгнания буфетчика», т. к. на этом обрывалась незавершенная глава, при этом написанное позднее окончание главы также не было завершено: Воланд задает вопросы буфетчику, сколько у того имеется сбережений и когда он умрет, на эти вопросы отвечает Фагот из соседней комнаты, Воланд рекомендует буфетчику не ложиться в клинику, Воланд требует от Фагота объяснений по поводу червонцев, выясняется, что у буфетчика в свертке настоящие червонцы, он покидает квартиру, на лестничной площадке встречает женщину, предлагающую поделить с ней деньгами (Булгаков возвращает этот эпизод из первой редакции, изменив его – там женщина предлагала буфетчику свои услуги), буфетчик возвращается в квартиру за шляпочкой, вместо нее получает берет, который превращается в котенка. Булгаков меняет финал – в первой и второй редакциях буфетчик отправлялся в храм к отцу Аркадию Элладову. Здесь Булгаков пишет два совершенно разных финала: 1) буфетчик отправляется домой, где его жена заботится о нем, сверток оказывается пустым; 2) буфетчик покидает квартиру и «<...> что дальше было с ним никому не известно». По завершении этой главы Булгаков впервые выделяет в романе первую и вторую части, сделав соответствующие пометы: «<u>Конец I-й части</u>», «<u>Часть II-я</u>»
	<u>Конец I-й части</u> <u>Часть II-я</u>
«Окончательная разметка глав» (не позднее 30 октября 1934 г. – не ранее 22 июня 1935 г.)	Пятая редакция (1937–1938)
19. <u>Маргарита.</u>	<u>Глава 19. Маргарита.</u> Булгаков основывается на главе второй редакции. Глава включает в

	себя следующие эпизоды. 1) <i>Предыстория</i>: Булгаков добавляет вступление о настоящей любви, далее следует краткое описание тоски Маргариты с приходом весны, Булгаков вводит счастливый сон о юге, где Маргарита встречается с возлюбленным, рассказ о страданиях Маргариты, когда она сравнивает себя с Левиим Матвеем. 2) <i>День сегодняшний</i>: сон Маргариты, где она видит своего возлюбленного в месте, отличающемся суровым климатом, в рваной одежде, решает, что это сон вещий – что-то должно произойти (во второй редакции героиня часто видит этот сон); эпизод с сокровищами (тетрадь, фотография, розы), Маргарита читает фрагмент романа. Булгаков добавляет эпизоды: домработница Наташа рассказывает ей о фокусах в театре, после которых гражданки оказались в одном белье, Маргарита дарит ей духи и чулки и отправляется на прогулку (образа Наташи во второй редакции не было); Маргарита едет в троллейбусе и слышит разговор двух мужчин о пропавшей голове, затем встречается их же в цветочном магазине. Далее эпизоды совпадают со второй редакцией, но Булгаков расширяет их. 3) <i>Встреча с Азазелло</i>: Маргарита сидит на скамье в Александровском саду и ведет мысленную беседу с мастером, чтобы он отпустил ее, с ней пытается познакомиться проходивший мимо мужчина; Маргарита видит похоронную процессию, узнает в ней двоих мужчин, которых она встретила в троллейбусе и цветочной лавке; рядом с Маргаритой оказывается Азазелло, Булгаков добавляет расспросы Маргариты о литераторах, которые идут за гробом и которых она ненавидит (Латунский, Ариман, Мстислав Лавровский, Зиновий Мышьяк), Азазелло приглашает ее к одному иностранцу; в ответ на возмущение Маргариты таким приглашением Азазелло читает строчку из произведения ее возлюбленного – ту самую, которую она читала в обгоревшей тетради, Маргарита доверяется Азазелло, и тот намекает ей, что, благодаря иностранцу, она сможет что-либо узнать о своем возлюбленном или даже увидеть его; Маргарита принимает приглашение, Азазелло вручает ей две золотые коробки – с губной помадой и кремом – и исчезает
20. Полет.	<u>Глава 20. [Полет.] Крем Азазелло.</u> В начале работы над главой «Полет» Булгаков выделяет эпизоды превращения героини в самостоятельную главу. Булгаков основывается на эпизодах главы второй редакции. 1) Маргарита в ожидании половины десятого вечера (меняется время), расширяется рассказ о том, как она готовилась к вечеру (ездила к парикмахерскую, делала маникюр и косметические процедуры с лицом). 2) Описание метаморфоз, произошедших с внешностью Маргариты после того, как она намазалась губной помадой; Маргарита намазывается кремом и теряет вес, получив возможность летать; добавляется эпизод с запиской, которую Маргарита пишет своему мужу; добавляется эпизод, когда Наташа (т. к. введен этот образ) вбегает в комнату и видит метаморфозы, произошедшие с Маргаритой, та дарит ей все свои вещи; пока Наташа готовит ей кофе, Маргарита решает подшутить и показывается в окне соседу Николаю Ивановичу. 3) Звонок Азазелло, он сообщает Маргарите, чтобы она полетала над городом и направлялась на реку, ее ждут; в комнату врывается щетка,

	Маргарита, оседлав ее, улетает, одев рубашку на голову Николая Ивановича и попрощавшись с Наташей, стоящей у окна
21. Маргарита купается.	<u>Глава 21. Полёт</u> Булгаков выделяет эпизоды полета одноименной главы второй редакции в отдельную главу, соединяя эпизоды полета и на реке, которые он, судя по разметке 1934–1935 г., собирался развести по разным главам. Глава имеет трехчастную структуру – полет над городом, полет на реку, события на реке. 1) <i>Полет над городом</i>: Маргарита летит по переулкам и Арбату, хулиганит на улицах (масштаб хулиганства увеличивается, по сравнению со второй редакцией, Маргарита бьет стекла, устраивает драки); насытившись колбасой, которую крадет у гражданки, Маргарита начинает испытывать жажду – именно это становится причиной, почему она влетает в окно кухни коммунальной квартиры, где устраивает скандал между двумя гражданками с примусами. Булгаков добавляет эпизоды: погром квартиры Латунского, встреча Маргариты и мальчика, которому она рассказывает сказку. 2) <i>Полет Маргариты на реку</i>: Маргарита наслаждается полетом над землей, встречает Наташу, летящую на борове, в которого превратился Николай Иванович. Далее Булгаков использует эпизоды главы второй редакции: 3) <i>События на реке</i>: Маргарита купается, встречает голого толстяка, который принимает ее за Клодину, Маргарита перелетает на островок, где ей оказывают торжественный прием русалки, ведьмы, козлоногий и лягушки, к ним присоединяется толстяк, смотавшийся на Енисей за своим костюмом, Маргарите подают машину – за ее рулем грач, все покидают островок. Булгаков убирает эпизод из финала главы с мужиком, который при виде компании пытался перекреститься
	<u>Глава 22. [Великий бал у сатаны.] При свечах.</u> В начале работы над главой, посвященной теперь не шабашу, но балу, Булгаков вводит новую главу, повествующую о событиях, предшествующих балу – во второй редакции Маргарита сразу оказывалась на шабаше. Глава имеет трехчастную структуру и включает в себя следующие эпизоды. 1) <i>Маргарита возвращается в Москву</i>: машина достигает Москвы, грач высаживает Маргариту на кладбище, где ее встречает Азazelло, вместе они летят в дом на Садовой улице (Азazelло – на рапире, Маргарита – на щетке) и высаживаются у ворот, в подворотне встречают «агентов». 2) <i>Маргарита и Коровьев</i>: Маргарита оказывается в квартире № 50, в темноте она поднимается по лестнице, наверху на площадке ее встречает Коровьев, они проходят в зал и размещаются на диване, Коровьев рассказывает Маргарите о секретах пятого измерения (историю человека, обменявшего трехкомнатную квартиру), о традиции и правилах проведения бала у Воланда, дает наставления, как вести себя с ним, сообщает о том, что Маргарита королевской крови. В основе эпизода сцена из главы «Шабаш» второй редакции – во время бала Коровьев и Маргарита идут через зал в кабинет к Воланду, Коровьев дает рекомендации, как вести себя с мессиром. 3) <i>Маргарита в спальне Воланда</i>: Маргарита оказывается в спальне

	Воланда, он сидит на постели в ночной рубашке, играет с котом в шахматы, Гелла натирает его ногу мазью (в основе сцена из главы «Шабаш» второй редакции, где героиня вместе с толпой гостей оказывалась в кабинете Воланда); Булгаков расширяет сцену игры в шахматы, добавив перепалку Бегемота с Воландом о том, что нет и не может быть шаха его королю; Воланд представляет Маргарите свою свиту, в составе которой появляется Абадонна – начальник его телохранителей; Маргарита, вместо ушедшей Геллы, натирает мазью колено Воланда, он рассказывает ей о происхождении своей болезни и демонстрирует глобус; Абадонна спрашивает Воланда, что делать с Наташей и ее боровом, Воланд отдает распоряжения, в том числе и относительно Варенухи (это отголосок эпизода главы «Шабаш» второй редакции, когда к Воланду являлись «московские покойники»); Воланд дает Маргарите наставления относительно бала
22. [<i>с/ слово</i> <i>нрзб.></i>] Шабаш.	<u>Глава 23. Великий бал у сатаны.</u> По сравнению со второй редакцией, меняется масштаб мероприятия – теперь не шабаша, но бала, в связи с чем Булгаков создает следующие эпизоды. 1) <i>Подготовка Маргариты к балу</i>: купание Маргариты в крови и затем розовом масле, «одевание Маргариты» (Коровьев вешает ей на шею «изображение черного пуделя» – отголосок первой редакции, когда Воланд являлся к Ивану в образе черного пуделя), Коровьев наставляет Маргариту, как вести себя с гостями. 2) <i>Начало бала</i>: Маргарита в тропическом лесу, приветствует оркестр Иоганна Штрауса, джазбандисты исполняют джаз, Маргарита готовится встречать гостей. 3) <i>Гости</i>: Маргарита приветствует гостей, в их потоке выделяются сцены – «господин Жак Ле-Кёр с супругой», граф Роберт Лейчестер, госпожа Тоффана, Фрида, Паганини; белые медведи играют на гармониках; Маргарита начинает испытывать мучения; последние гости – Гете и Шарль Гуно, отравитель, велевший своему секретарю обрызгать стены кабинета своей жертвы ядом, и сам секретарь. 4) Маргарита снова принимает «кровавый душ» и <i>облетает бал</i>: «обезьяний джаз», «танцующие полчища», купание в бассейне с шампанским и коньяком, буфет, погреб, пивная с пляшущими белыми медведями, бар с тиграми за стойками, карточные («содержательница публичного дома» играет на свою племянницу), «фокусник-саламандра». 5) <i>«Последний выход»</i>: в «танцевальном зале» прекращаются танцы – выходит Воланд во фраке (это отголосок второй редакции – в момент появления барона спальня Воланда превращалась в гостиную, а гости оказывались в бальных одеждах, в том числе и Воланд). <i>Далее эпизоды основаны на второй редакции</i>: эпизод с головой Берлиоза (Воланду подают голову Берлиоза, Воланд обращается к нему, голова превращается в чашу); эпизод с бароном Майгелем (в зале появляется барон, Воланд приветствует его и представляет гостям, Азazelло застреливает барона, Воланд пьет из чаши); Воланд оказывается «не то в черном плаще, не то сутане» и перчатках, Маргарита пьет из чаши, толпы гостей превращаются в прах, гостиную охватывает тлен (во второй редакции они просто

	исчезают). В конце главы Маргарита оказывается в гостиной ювелирши и входит в приоткрытую дверь спальни (отголосок второй редакции, где «шабаш» происходил в «бывшем кабинете Берлиоза», а место приема барона – спальня Воланда, которая в момент появления гостя превращается в гостиную)
23. Потерянная подкова. 24. Дома.	<u>Глава 24. Извлечение мастера.</u> <i>Булгаков переносит эпизоды возвращения мастера, входившие в главу «Шабаш» второй редакции, в отдельную главу.</i> 1) <i>Испытание Маргариты:</i> Воланд, его свита и Маргарита ужинают; Маргарита собирается уходить, Маргариту испытывают; Маргарита просит за Фриду, прощает Фриду, просит вернуть своего любовника. 2) <i>Возвращение мастера:</i> герой появляется в лунном свете, его приводят в чувства, Воланд знакомится с мастером, возвращает его роман, Азazelло изгоняет Могарыча во Владивосток, мастеру возвращают паспорт, устраняют его прописку в клинике и прописку Могарыча – в домовое книжке, Наташа просит ее оставить при Маргарите, Николаю Ивановичу оформляют удостоверение, Варенуха просит его отпустить (в отличие от главы «При свечах», Воланд теперь впервые узнает о нем, следовательно, свита Воланда не только исполняет его приказы, но и самостоятельно выполняет функции разоблачения и наказания); Воланд беседует с мастером и Маргаритой по отдельности об их дальнейшей судьбе, дарит обручальные кольца; мастер, Маргарита и Наташа покидают квартиру, их сопровождает Азazelло, Наташа теряет коробочку. 3) <i>Аннушка и на этот раз коробочка.</i> Булгаков включает в главу о возвращении мастера эпизоды главы «Подкова» второй редакции: история Аннушки; Аннушка наблюдает за выбегавшими из квартиры № 50 и улетающими в окно людьми (Могарыч, Николай Иванович и Варенуха), наблюдает, как мастер, Маргарита, Наташа и Азazelло спускаются по лестнице; находит золотую коробочку; возвращается Азazelло и отбирает у Аннушки коробочку. Булгаков убирает «награду» Аннушки – боны в торгсин и ее арест, эпизод с сообщением об аресте он переносит в главу «Стрельба в квартире». 4) <i>«Дома».</i> По всей видимости, в эту главу Булгаков включает эпизоды главы «У огня», не написанной во второй редакции. Судя по объему оставленных для ее написания листов (три с половиной), сюжетом должно было как раз стать возвращение в подвал и чтение романа. <i>Здесь представлены сцены:</i> мастер спит, Наташа вспоминает прошедшие события и засыпает, видит во сне свой полет, Маргарита читает роман мастера
25. Пилат.	<u>Глава 25. [Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кериафа] Погребение.</u> Впервые в истории текста романа ершалаимское повествование вводится как роман мастера, который читает Маргарита. Булгаков основывается на эпизодах второго варианта главы первой редакции о доказательстве инженера – две встречи Пилата и начальника тайной службы, а также добавляет новые эпизоды. 1) <i>Первая встреча Пилата и начальника тайной службы</i> включает в себя следующие составляющие: описание грозы, обрушившейся на Ершалаим, Пилат находится на балконе, где утром вел допрос, пьет вино, рядом «красная как бы кровавая лужа» и осколки

	разбитого кувшина; появляется человек в капюшоне, который наблюдал за казнью, Пилат предлагает ему переодеться в сухие одежды, угощает; Пилат расспрашивает гостя о настроении в городе и о казни; Пилат обращается к своему гостю с тремя просьбами: похоронить казненных, отказаться от перевода в другое место и «принять все меры к охране Иуды из Кериафа»; гость удивляется, откуда сторонники безумного философа возьмут деньги для убийства Иуды, Пилат внезапно вспоминает, что должен своему гостю деньги, гость покидает его, Пилат остается один, мучаясь от тоски, зовет собаку Банга. 2) <i>Хлопоты Афрания</i>: организует погребение казненных, посещает Низу (здесь впервые появляется имя «Афраний»), Низа отправляется в город. 3) <i>Убийство Иуды</i>: Иуда посещает дворец Каифы, встречает Низу и отправляется на свидание с ней в Гефсиманию (она идет впереди, он – на расстоянии за ней); добравшись до грота, Иуда окликает Низу, но, вместо нее, появляются двое убийц; совершив убийство, они опускают кошель с деньгами, полученными Иудой, в его кровь, и упаковывают для того, чтобы подбросить Каифе; Афраний, удостоверившись, что Иуда убит, забирает Низу, стоявшую неподалеку, и отправляется в город; Низа отправляется к своей подруге Энанте, та пеняет ей за то, что задержалась; Афраний отправляется в «канцелярию своей службы», через час ему сообщают об осквернении дома первосвященника подброшенным окровавленным кошель, Афраний начинает расследование. 4) <i>Сон Пилата</i>: Пилат, с трудом уснув в полночь, видит сон – он поднимается по лунной дороге с Бангой, рядом с ним бродячий философ, следовательно, казни не было; Пилат и философ разговаривают о трусости; Пилат просыпается, осознает, что казнь была; Крысобою сообщает ему, что к нему явился начальник тайной службы (здесь впервые звучит название должности Афрания). 5) <i>Вторая встреча Пилата и Афрания</i>: Афраний просит отдать его под суд, т. к. не сумел уберечь Иуду – его зарезали; Пилат просит рассказать об убийстве, высказывают версии, Пилат предлагает версию – самоубийство; Афраний рассказывает о том, как прошло погребение, присутствовать при котором допустили Левия Матвея; Пилат награждает Афрания, тот уходит. 6) <i>Встреча Пилата и Левия Матвея</i>: Пилат просит Левия показать ему нож, которыми перерезал веревки; Пилат просит показать хартию, на которой записаны слова Иешуа, Пилат читает; Пилат предлагает Левию какую-либо помощь, тот отказывается; Левий сообщает Пилату, что убьет Иуду, Пилат признается, что уже сделал это; Левий просит у Пилата кусок чистого пергамента, покидает его; Пилат засыпает
26. Тучи скопляются над головой Воланда. 27. Смертью храбрых.	<u>Глава 26. Стрельба в квартире.</u> Булгаков объединяет главы 21 и 22 второй редакции, текст которых не сохранился (листы вырваны), но по фрагментам слов и букв можно понять, что в них были представлены следствие и захват квартиры № 50. В связи с этим глава имеет двухчастную структуру. В главе выделяется <i>вступление</i>: Маргарита дочитала роман и уснула, в это время не спит «почти целый этаж в одном из московских учреждений», где идет следствие.

	1) <i>Следствие</i>. В изложении хода следствия выделяются эпизоды – допросы: Аркадий Аполлонович Семпляр, Иван Бездомный, Степа Лиходеев, Варенуха, Поплавский (Римский), Аннушка (арестована, когда пыталась приобрести ситец и муку на доллары – отголосок второй редакции, где Аннушке была посвящена отдельная глава «Подкова»), Николай Иванович. В ходе следствия признается: «На Патриарших Прудах действовал тот же самый со своим помощником, что и в Варьете. Значит деятельность его началась еще ранее, чем на скандальном сеансе в Варьетэ». Это отголосок первой редакции романа, где автор высказывает предположение такого же рода: («чудовищные» события «<на>чались не со сп<ектакля в Мюзик-Холле>» «11-го июня, а не» – несколькими днями раньше [2. л. 3]). Примечательно, что Иван видит еще один «ершалаимский» сон: римская когорта, идущая у стен города, Пилат в кресле. 2) <i>Захват квартиры № 50</i>: следовательно сообщают, что «проклятая квартира подала признаки жизни», на квартиру отправляется «большая компания мужчин» и гипнотизер; Коровьев и Азazelло завтракают в столовой; в квартиру врываются и обнаруживают кота с примусом на каминной полке в гостиной; стрельба и попытка поймать кота; Воланд замечает шум в квартире, Коровьев напоминает, что пора покинуть город, кот устраивает пожар, Воланд и его свита покидают квартиру
28. С примусом по Москве. 29. На веранде Грибоедова.	<u>Глава 27. Последние похождения Коровьева и Бегемота.</u> Булгаков возвращается к замыслу одной главы, объединяющей два эпизода – в торгсине и в ресторане Дома Грибоедова. Булгаков основывается на эпизодах главы 23 второй редакции. <i>Эпизоды «в торгсине».</i> Булгаков использует эпизоды второй редакции. <i>Добавляет:</i> 1) эпизод с сиреневым гражданином, который изображает иностранца; 2) эпизод со старичком, покупавшим миндальные пирожные; 3) теперь не Бегемот, а старичок бьет сиреневого господина, и тот вдруг кричит на русском языке. <i>Убирает</i> эпизод с двумя милиционерами, которые исчезали после того, как Коровьев дул на них. <i>Эпизоды «в ресторане».</i> Булгаков основывается на эпизодах второй редакции, но вносит изменения. <i>Добавляет:</i> 1) разговор Коровьева и Бегемота у решетки Дома Грибоедова об ананасах в оранжерее; 2) эпизод с Софьей Павловной – теперь она, а не официант требует удостоверения, Арчибальд Арчибальдович просит ее пропустить Коровьева и Бегемота, назвавшихся Панаевым и Скабичевским. <i>Меняет:</i> 1) эпизод с Арчибальдом Арчибальдовичем – поручив Коровьева и Бегемота официантам, он не уходит, а отправляется в кладовую к балыкам, в финале главы покидает горящий ресторан с двумя балыками; 2) масштаб пожара – он теперь не занимается, а охватывает весь Дом Грибоедова
31. На здоровье. 33. Они пьют.	<u>Глава 28. Пора! Пора!</u> Булгаков объединяет две главы второй редакции, повествующие о событиях в подвале у мастера и Маргариты – до и после появления Азazelло (во второй редакции эти эпизоды разбивались эпизодом с гонцом, который передавал Воланду распоряжение). Булгаков основывается на главах второй редакции (к мастеру и Маргарите является Азazelло, они ужинают, он отравляет их, затем

	возвращает к жизни, поджигает подвал, герои улетают), но значительно перерабатывает эпизоды. 1) <i>До появления Азazelло</i>: мастер и Маргарита просыпаются на закате в подвале, разговаривают о необычности происходящего, мастер не верит в будущее; к Алоизию Могарычу является визитер, Маргарита отпугивает его, заявив, что того арестовали; разговор героев меняет тональность – Маргарита упрекает мастера в том, что он маловвер, мастер и Маргарита плачут; герои приступают к ужину, к ним присоединяется Наташа; появляется Азazelло. 2) <i>После появления Азazelло</i>: герои угощаются, пьют здоровье мессира, мастер приглядывается к Азazelло, Азazelло о чем-то разговаривает с Наташей; Азazelло спрашивает, что мастер и Маргарита собираются делать в подвале; 3) <i>Отравление</i>: Азazelло передает мастеру подарок Воланда – фалернское вино, герои пьют и умирают (мастер «<...> пытался схватить подаренный ему револьвер на бюро» – отголосок главы «Шабаш» второй редакции, где Воланд дарил герою револьвер); 4) <i>Воскресение</i>: Азazelло возвращает к жизни Наташу, ее увозит черный всадник (в финале главы Азazelло сообщает, что она вышла замуж); Азazelло оживляет Маргариту и мастера, с ними происходят метаморфозы – меняется их внешний облик и костюмы; Азazelло устраивает в подвале пожар; герои выходят во двор, где их ждут три коня; кухарка пытается перекреститься, Азazelло отпугивает ее (отголосок главы второй редакции, где таким же образом грач пугал мужика, случайно набредшего на нечисть); герои улетают; мастер говорит, что хочет попрощаться с городом (отголосок глав второй редакции, где мастер прощается с городом и землей). Булгаков убирает эпизод, когда Азazelло приглашал героя, а затем Маргариту уехать вместе с ними. По всей видимости, это связано с тем, что Булгаков отказался от эпизода, в котором к Воланду являлся гонец
30. Он покидает Москву. 35. Ссора на Воробьевых.	<u>Глава 29. [Радуга.] [Они покид] В путь!</u> Булгаков объединяет главы с эпизодами на крыше самого красивого здания в Москве и на Воробьевых горах второй редакции, используя некоторые их эпизоды, при этом значительно их перерабатывает. Глава имеет двухчастную структуру. 1) Воланд и Гелла на террасе самого красивого здания в Москве, Воланд задается вопросом, где Коровьев и Бегемот, те появляются и рассказывают о пожарах и своем мародерстве; к ним присоединяются Азazelло, мастер и Маргарита; по ним начинают стрелять, все вместе герои улетают на конях. 2) Герои останавливаются на Воробьевых горах, мастер на обрыве прощается с городом, Бегемот и Коровьев свистят, не нанося никому увечий, герои покидают землю.
32. Гонец.	Булгаков убирает эпизод с гонцом
34. Милосердия! Милосердия!	Булгаков отказывается от главы, повествующей о прощании мастера с городом
36. Несчастный игемон. 37. Вот мой приют.	<u>Глава 30. {Прощение.}</u> Булгаков объединяет две главы второй редакции – «Глава [Полет] {Ночь} (предпоследняя)» и «Глава 37 Последний полет», использует эпизоды полета, прощание Пилата и прощания Воланда с мастером и Маргаритов, значительно перерабатывая их.

	1) <i>Полет</i>: Булгаков вводит лирическое вступление «Боги мои! Как грустна вечерняя земля!»; Булгаков отказывается от эпизодов прощания с землей, когда герои летят над разными странами и городами; преображение героев происходит теперь до встречи с Пилатом и дается глазами Маргариты (Коровьев-Фагот превращается в «ангела бездны» Абадонну, Азazelло, «демон безводной пустыни», оказывается в доспехах, Бегемот превращается в юношу-пажа, Гелла – ночь, Воланд – тьма, мастер предстает с косой и в треугольной шляпе, хотя схожий портрет его дается в эпизоде после отравления). 2) <i>Прощение Пилата</i>: герои останавливаются на площадке среди скал, видят Пилата – он сидит в кресле, рядом с ним черепки разбитого кувшина, «невысыхающая» «черно-красная лужа вина» и Банга (во второй редакции собака появлялась после освобождения); теперь о Пилате рассказывает Воланд, а не Бегемот, Пилат находится здесь постоянно, а не раз в году; Маргарита просит Воланда отпустить Пилата, Воланд сообщает, что за него уже попросил Иешуа, и предлагает мастеру закончить свой роман, отпустив Пилата на свободу, поэтому теперь это делает мастер, а не Воланд; появляется лунная дорога, и Пилат отправляется по ней, как сообщает Воланд, чтобы соединиться с Иешуа. 3) <i>Прощание</i>: Воланд говорит, что и мастер должен идти вслед за его героем («Идите же и вы к нему!»), и рисует картину его будущей жизни; Воланд и его свита обрушиваются в бездну, мастер и Маргарита направляются по лунной дороге к луне

Таким образом, на основе исследования источников пятой редакции романа можно выделить следующие ее особенности:

1) Булгаков основывается на четвертой редакции романа, но т. к. в тот период были написаны далеко не все главы, то при их создании он основывается также на второй и первой редакциях, значительно перерабатывая при этом их композицию;

2) в процессе работы над пятой редакцией выкристаллизовалась композиция первой части романа (1–18 главы);

3) в процессе работы над пятой редакцией – по завершении главы 18 и перед началом главы 19 – Булгаков впервые выделяет в композиции романа первую и вторую части;

4) источником ершалаимской истории в романе становятся три героя – Воланд, Иван и мастер, используются три способа введения ершалаимского повествования – рассказ, сон, чтение романа;

5) продолжается работа над композиционной особенностью введения текста ершалаимских глав, например: «Маргарита пошевелила вспухшими

[*после*] обветренными губами и прошептала:

– Гроза гнула и ломала гранатовые деревья, трепала розовые кусты....

[*Маргарита испытывала наслаждение оттого, что слова не обрывались здесь...*]] [т. 1, с. 768]. Булгаков вносит это исправление, чтобы последним предложением главы, предшествующей главе ершалаимской, стал ершалаимский текст;

6) текст пятой редакции включает в себя много подробностей, в том числе фантастических, – это как целые эпизоды, так и детали, от некоторых из них Булгаков отказывается непосредственно в процессе письма (например, в эпизоде, когда дядя Берлиоза караулит возвращение буфетчика, тот выбегает из подъезда и в это время раздается выстрел: «[*И тотчас во дворе грянул ружейный выстрел.*]]» [т. 1, с. 670]) или откажется на следующем этапе работы над романом (например, Левий Матвей ворует нож в лавке и убегает от преследователей);

7) свита Воланда не только исполняет его приказы, но самостоятельно выполняет функции разоблачения и наказания;

8) Булгаков сокращает количество эротических деталей в эпизодах бала – акцент переходит с внешнего вида гостей и их действий в данную минуту на их историю;

9) добавляется тема трусости.

К работе над пятой редакцией следует также отнести тетрадь с материалами к роману (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 1). Здесь Булгаков оформляет титульный лист, на котором указывает жанр произведения – «роман», его название – «Мастер и Маргарита», год создания – 1938 г. и впервые вводит эпиграф из «Фауста» Гете на немецком языке:

Ein Teil von jener

Kraft,

Die stets das Böse will

und stets das Gute schafft.

(Goethe's Faust) [т. 1, с. 837]

В этой тетради Булгаков составляет «Разметку глав» [т. 1, с. 838–839], после чего приступает к созданию последней (шестой) редакции романа.

1.1.6. Шестая редакция романа «Мастер и Маргарита» (1938–1940)

Е.С. Булгакова вспоминала: «В 1938 году он отложил “Записки” [“Записки покойника”. – *Е. К.*] для “Дон Кихота”, для “Батума” двух своих последних пьес, но, главным образом, для того, чтобы привести в окончательный вид свой роман “Мастер и Маргарита”. || Он [*говорил*] **повторял**, что в 1939 году он умрет, и ему необходимо закончить Мастера, это была его любимая вещь, дело его жизни»¹.

Основным источником шестой редакции является машинописный текст, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. В НИОР ФГУ РГБ хранятся три экземпляра данной машинописи (НИОР РГБ. Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2, 3; К. 9. Ед. хр. 2; К. 10. Ед. хр. 2).

Работа над романом в последней рукописной редакции завершилась 22–23 мая 1938 г. И уже 28 мая 1938 г. начинается новый этап работы, открывающийся перепечаткой романа. Точную датировку начала работы над машинописным текстом позволяет установить письмо О.С. Бокшанской к ее мужу Е.В. Калужскому от обозначенного числа: «Вчера звонил вечером Мака, он предложил начать работать не с 30-го, а с сегодня, так что в 7 часов я нынче у него»². Работа действительно началась в этот день – 29 мая О.С. Бокшанская пишет мужу: «Самым основным во вчерашнем дне было сидение у Маки – это и по впечатлению было сильнее всего, и по времени. Я действительно немного перегнула, именно я, а не он, отправлявший меня домой несколько раз, – мне было интересно писать. Жаль, что диктовка идет медленнее, чем я могла бы писать, примерно в два в полтора раза медленнее, чем я пишу с Орловской. Я была у Маки с 7 до часу и мы написали всего 25 страниц, а с Орловской мы бы отстучали наверное вдвое. Но насколько

¹ Булгаков Е. С. Мемуарная запись об истории создания «Театрального романа». 1969, авг. 17. Л. 2–3.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., май, 28. М. – Л. Маш. 34х21. 1 л. Музей МХАТ. А № 19546. Л. 1.

это интереснее и занимательнее стенограмм. Сегодня мы уговорились работать с 6 до 10 вечера. А завтра, возможно, я уйду к нему на весь день после двух и мы будем писать с перерывом на обед и его сон»¹. Следовательно, в первый день работы были написаны первая глава полностью и часть второй главы. Последнее предложение на с. 25 машинописи 1938 г.: «— Зачем же ты, бродяга, на базаре смушал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?» [т. 2, с. 125].

Процесс создания нового текста описан самим Булгаковым в его письмах Е.С. Булгаковой в Лебедянь. В этот период роман полностью захватывает все мысли Булгакова:

«Остановка переписки – гроб!

Я потеряю связи, нить правки, всю слаженность. Переписку нужно закончить, во что бы то ни стало. <...>

Роман нужно окончить! Теперь! Теперь!»²

Работа движется стремительно. Свое состояние он определяет словом «запал» – в письмах О.С. Бокшанской о работе над машинописным текстом романа читаем: «На 30-е (теперь у нас выходные в общие дни) мы сговорились с Макой работать весь день. С утра он уж звонил мне, торопя придти, пот. что был в запале, но я смогла попасть к нему только в час <...>» (31 мая 1938)³; «Он мне с утра уж звонил, что запал у него продолжается и он просит меня придти как можно раньше» (1 июня 1938)⁴. В письме к матери А.А. Нюрнберг О.С. Бокшанская описывает рабочее настроение Булгакова: «Сегодня вечером не буду работать у Маки, он занят, а, возможно, пойду посидеть куда-нибудь в кафе с одним приехавшим из Ленинграда приятелем и одним нашим служащим. Или их позову к себе чай пить, там увидим.

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., май, 29. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 1 л. Музей МХАТ. А № 19547. Л. 1.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 563.

³ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., май, 31. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 1 л. Музей МХАТ. А № 19548. Л. 1.

⁴ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 1. М. – Л. Маш. 21х21. 1 п. 2 лл. Музей МХАТ. А № 19549. Л. 1 об.

А завтра сговариваемся с Макой, может, поработаем и утром и вечером. Он рвется в бой, да и мне страшно интересно» (<5 июня> 1938)¹.

Письма О.С. Бокшанской позволяют представить ход работы Булгакова над машинописным текстом романа.

«Вчера мы с Макой работали до пол. первого, с большим увлечением. Роман исключительно интересный, так и тянет писать скорей, чтоб дальше развертывались события и образы, исключительно талантливый. Но написали мы пока немного. В общем так: у него исписано 6 тетрадей, а мы вчера одолели первую, и одна тетрадь его это моих 100 страниц [глава о Степе. – Е. К.]. Поэтому я считаю, что всего писать до 600 страниц. Я не знаю, как будет дальше, но пока от всего произведения так и брызжет талантливостью и оригинальностью автора. Я говорю – я не знаю как будет дальше – потому, что пока не вижу ничего подозрительного для страшящихся этого автора, а не потому, что предполагаю, что дальше роман будет менее талантлив. Я как-то неумело выразилась. Однако, трезво глядя на вещи, допускаю, что пуганные вороны будут дуть на воду и высасывать из левой пятки подстрочный текст» (1 июня 1938)².

«Работа с Макой у нас продвигается неплохо, во всяком случае не только он поражается быстроте, но и Люся пишет из Леб., что темпы неожиданные. Во всяком случае, мы перевалили за одну треть и приближаемся к середине романа. По главам, мы ровно на середине, пот. что глав 30, а мы сегодня кончили 15-й главой. [«Сон Никанора Ивановича». – Е. К.] Но по тетрадям мы еще не дошли до середины. Всех тетрадей 6, а мы в третьей пока. Работа, конечно, идет неровно, иногда, как сегодня, хороший запал, и работа у Маки спорится, а от него заражаюсь и я. А иногда идет коряво. Ведь он не только диктует, но тут же делает последнюю и довольно значительную правку. Если работа будет идти так и дальше, мы кончим за июнь. Я очень этого хочу и для Маки и для себя, пот. что роман

¹ Бокшанская О. С. Письма к матери, Нюрнберг, Александре Александровне. 1931–1940. Автограф и машинопись с приписками и подписями автора. 29 пп. 33 лл. + 2 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 62. Ед. хр. 9. Л. 7.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 1. Л. 2.

исключительно интересный, и я пишу – словно читаю интереснейшую книгу. Неужели уехать в Лебедянь, не дочитав ее. Было бы оч. обидно. Роман талантлив, это брызжет с каждой страницы, совершенно не похож ни на какие произведения, выпускаемые самыми разнообразными авторами, он крупно незауряден, но, боюсь, что судьба его будет замысловата из-за постоянной оглядки всех на это имя, на этого автора. Боюсь, что если Мака просто пошлет его в редакции, он вызовет переполох, интерес, все будут читать его запоем, но никто не рискнет двинуть его дальше своего кабинета. Будут видеть вероятно во всем какой-то другой смысл... По всему роман должен просто быть издан, как талантливейшее произведение (я еще не могу установить, в чем основная мысль автора, сквозное действие, для чего все это написано. Местами понимаешь, что тут сатира, тут обличение, тут психологический узор, но пока что основн[о]ую мысль я не схватываю). И все-таки, я [ум] у меня не мало страхов перед тем, как встретят это макино детище» (7 июня 1938)¹.

Создание машинописного текста завершено 24 июня 1938 г.: эта дата напечатана на последней странице машинописи. О завершении работы над романом 24 июня О.С. Бокшанская пишет мужу: «И дописав письмо тебе, я, видя, что опаздываю к Маке (было обещано в начале третьего), вызвала машину, на ней поехала в театр, где взяла для Маки просимый им сургуч, а от себя придумала, как хорошо уложить в папки роман, прихватила папки-регистраторы и дыроколы полетела к Маке на той же машине» (25 июня 1938)².

Машинописный текст создавался в процессе диктовки на основе пятой редакции романа, о чем свидетельствуют не только письма О.С. Бокшанской («у него исписано 6 тетрадей»³), но сам текст – характер исправлений, например: «Рассказ Аннушки о вылетающих из окна дома на Садовой людях

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 7. М. – Л. Маш. 34х21. 1 п. 2 лл. Музей МХАТ. А № 19551. Л. 2.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, [25]. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 2 л. Музей МХАТ. А № 19558. Л. 1 об.

³ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 1. Л. 2.

и о [коробке] **подковке**, которую Аннушка, по ее словам, подняла для того, чтобы предъявить в милицию, был выслушан внимательно» [т. 2, с. 473]. Проведенная в процессе печати правка связана с пятой редакцией, в которой в этом эпизоде фигурирует коробочка, а не подковочка: «– Коробка была золотая, действительно? – спросил следователь».

В процессе диктовки совершенствовались как отдельные слова, так и целые фрагменты и эпизоды, создавались новые страницы романа. Таким образом, машинописный текст 1938 г. является уникальным документом, позволяющим увидеть момент перерождения текста. А письма О.С. Бокшанской позволяют узнать, как Булгаков диктовал, как создавал роман: «Писать мне исключительно интересно и почти неустойчиво, пот. что || диктует он медленно, с остановками и раздумьями» (31 мая 1938)¹; «Там мы работали, нацелились посидеть часов до 12-ти или позднее, как я обычно, до половины первого, но в 11 вдруг Мака сказал, что выдохся, нет сил еще диктовать. Он ведь не только диктует, но, диктуя правит, и это берет у него сильное напряжение» (5 июня 1938)²; «Работа, конечно, идет неровно, иногда, как сегодня, хороший запал, и работа у Маки спорится, а от него заражаюсь и я. А иногда идет коряво. Ведь он не только диктует, но тут же делает последнюю и довольно значительную правку» (7 июня 1938)³.

Уже в процессе перепечатки романа Булгаков осознавал необходимость его правки: «Передо мною 327 машинных страниц (около 22 глав). Если буду здоров, скоро переписка закончится. Останется самое важное – корректура (авторская), большая, сложная, внимательная, возможно, с перепиской некоторых страниц», – пишет он Е.С. Булгаковой (14–15 июня 1938)⁴.

После создания машинописного текста романа Булгаков не смог сразу начать его правку, т. к. погрузился в работу над пьесой «Дон-Кихот».

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., май, 31. Л. 1–1 об.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 5. М. – Л. Маш. 33x21. 1 п. 2 лл. Музей МХАТ. А № 19550. Л. 2 об.

³ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 7. Л. 2.

⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 571.

Об этом пишет в дневнике Е.С. Булгакова, описывая события после возвращения из Лебедяни 15 августа 1938 г. «Лето прошло так: сначала я поехала с Сергеем, Санькой и Ек. Ив. в Лебедянь, а Миша остался в Москве.

Потом, когда я все наладила там, он приехал отдыхать. Но уже на третий день при свечах сел за “Дон-Кихота” и почти закончил его вчерне за месяц»¹.

Правка романа, скорее всего, началась 19 сентября 1938 г., о чем свидетельствует запись в дневнике Е.С. Булгаковой: «Сегодня вечером Миша сел за авторскую правку июньского экземпляра “Мастер и Маргариты”»², т. е. одного из экземпляров машинописи, напечатанной О.С. Бокшанской [10.2]³. Возможно, Булгаков приступал к правке и ранее – 21 августа 1938 г. Эта дата поставлена его рукой при обозначении еще одного экземпляра машинописи этого периода: «Черновой, направленный экземпляр»⁴.

Далее в дневнике Е.С. Булгаковой работа писателя над романом упоминается только в 1939 г.

28 февраля 1939 г.: «Миша сидит вечером над романом (Мастер и Маргарита), раздумывает»⁵.

1 марта 1939 г.: «Вечером Миша – над романом».

2 марта 1939 г.: «Вечером – Миша – роман»⁶.

24 марта 1939 г. Е.С. Булгаковой сделана запись в настольном календаре: «Переписка Роман»⁷.

В мае 1939 г. Булгаков создает новые варианты эпизода из главы 29

¹ Булгакова Е. С. Дневник. 1938, авг. 15 – дек. 10. С позднейшей правкой карандашом и чернилами. 40 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 28. Ед. хр. 27. Л. 1 об.

² Булгакова Е. С. Дневник. 1938, авг. 15 – дек. 10. Л. 8.

³ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Восьмая редакция романа, части I-я и II-я. Машинописная копия 1938 г. с авторской правкой конца 1939 – нач. 1940 гг., рукою М.А. Булгакова и рукою Е.С. Булгаковой под его диктовку, чернилами и карандашом. Стр. 496–512 допечатаны позже, 14 мая 1939 г. 517 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 10.2.*

⁴ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть I (гл. 1–18). (1938, мая 29 – июня 24). Машинопись. 271 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2; Булгаков М.А. «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть II (гл. 19–32). 1938, июня 11–24. Машинопись. 225 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 3. *Далее в тексте эти архивные единицы обозначаются по номеру 8.2, 8.3.*

⁵ Булгакова Е. С. Дневник 1938, дек. 12 – 1939, июля 1. Карандашом и чернилами, с позднейшей авторской правкой карандашом. 54 лл. (1 чист.) НИОР РГБ. Ф. 562. К. 28. Ед. хр. 28. Л. 20 об.

⁶ Там же. Л. 21.

⁷ Булгакова Е. С. Дневниковые и памятные записи. 1939, янв. 19 – окт. 27. 192 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 1. Л. 43 об.

«Судьба мастера и Маргарита определена» (Воланд и Левий Матвей), финала главы 32 «Прощение и вечный приют» и эпилога, которые Е.С. Булгакова печатает под его диктовку на дополнительных листах в экземпляре машинописи с правкой [10.2]. Завершение работы датируется 14 мая 1939 г. Об этом периоде работы Булгакова над романом пишет близкий друг семьи Булгаковых С.А. Ермолинский: «Однако и в это время он продолжал работать над романом. Возникали новые сцены. Появился Левий Матвей и его разговор с Воландом, где произнесены слова, очень важные для смысла всего произведения: “Он не заслужил света, он заслужил покой”. <...> Правка касалась главным образом последних глав (30-й, 31-й, 32-й), и написан эпилог. <...> Но это был не конец работы, смею уверить, роман продолжал мучить его, особенно последние главы. “Там есть длинноты, что-то лишнее, и что-то важное упущено”, – говорил он, то и дело вороша страницы.

Но он устал, он очень устал.

Не просто устал – уже был болен»¹.

В этот период в полной мере править роман Булгаков не мог, т. к. работал над пьесами «Дон-Кихот» и «Батум», либретто «Рашель», перерабатывал чужие либретто, что нередко доходило до абсурда. Е.С. Булгакова пишет в дневнике 28 сентября 1938 г.: «Сегодня утром Миша читал присланное ему для отзыва либретто “Ледовое побоище”. Авторы (забыла фамилию, кажется, братья Борис и Глеб). На второй же странице начали с “мотивов – почему надо ставить эту оперу”. И на трех страницах упорно доказывают, что Театру необыкновенно выгодно поставить эту оперу, так как налицо полная аналогия с немецкими фашистами, а кроме того можно будет показать на сцене такие завлекательные вещи, как северное сияние, перевертывающуюся льдину, кровавый лед и тому подобное.

Либретто собственно нет – ни слова текста, а только – экспозиция.

Кто их знает, как они это могут сделать! Сюжет путаный, нелепый, ||

¹ Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. М. : Аграф, 2002. С. 167.

громоздкий! Чего, чего не приходится читать Мише и ломать над этим голову!»¹

Записи Е.С. Булгаковой в дневнике в 1938–1939 г. создают представление о том подавленном состоянии, в котором находился Булгаков из-за невозможности работать над романом:

«За ужином – вдвоем – говорили о важном. При работе в Театре, (безразлично, в каком, говорит Миша, а по-моему, особенно в Большом) – невозможно работать дома – писать свои вещи.

Он приходит такой вымотанный из Театра – этой работой над чужими либретто, что, конечно, совершенно не в состоянии работать над своей вещью. Миша задает вопрос – что же делать? От чего отказаться? Быть может, переключиться на другую работу?

Что я могу сказать? Для меня, когда он не работает, не пишет свое, жизнь теряет всякий смысл» («20 / XII. Ночь на 21^е 2 ч. ночи 1938 г.»)².

Тягостное ощущение ускользающего времени, траты сил впустую и отсюда – безысходности преследует Булгакова:

«Вечер у Ник. Радлова и Дины – Книппер-Чехова, художник Осьмеркин с женой, архитектор Кожин и мы. Мне было весело, рада была услышать какие-то другие разговоры, вместо приевшихся мхатовских тем за эти дни. Но Миша был в полном отчаянии, говорит, что больше никуда не хочет ходить, вечера – потерянные, разговоры пустые, и главное фальшивые» (16 марта 1939)³.

После трагически сорвавшейся поездки в Батум 14 августа 1939 г. и краха надежд на постановку новой пьесы Булгаков полностью отрешается от творчества, что становится очевидным из записей Е.С. Булгаковой в дневнике.

19 августа 1939 г.: «Телефон молчит. Не звонит никто, не приходит

¹ Булгакова Е. С. Дневник. 1938, авг. 15 – дек. 10. Л. 12–12 об.

² Булгакова Е. С. Дневник 1938, дек. 12 – 1939, июля 1. Л. 4 об.

³ Там же. 24 об.

никто. Миша сидит над итальянским языком»¹.

23 августа 1939 г.: «Чищу изо всех сил квартиру, мне легче, когда я занимаюсь физической работой. Читать могу только что-нибудь очень утешительное и беспечное. [*Сейчас например Гончарова.*]

Миша упорно заставляет себя сидеть над языками — очевидно, с той же целью, как я над уборкой»².

27 августа 1939 г.: «У Миши состояние раздавленное. Он говорит — выбит из строя окончательно. Так никогда не было»³.

Чтобы хотя бы на время вырваться из заколдованного круга, замкнувшегося запретом пьесы «Батум», в сентябре 1939 г. Булгаков с женой уезжает в Ленинград, где узнает о своем страшном заболевании, преодолеть которое он уже не сможет.

Несмотря на боль и нечеловеческие муки, Булгаков продолжал править роман до самой смерти. По сути, бóльшая часть правки приходится именно на период болезни. Практически вся рукописная правка в тексте машинописи 10.2 сделана рукой Е.С. Булгаковой под диктовку писателя. Таким же образом созданы новые варианты некоторых фрагментов романа в отдельной тетради [10.1]⁴.

Регулярная работа над романом отражена Е.С. Булгаковой в дневнике, в «записях болезни» и в настольном календаре.

По мнению Э.Б. Гальцевой, данные источники следует рассматривать в совокупности, т. к. они взаимосвязаны и дополняют друг друга⁵. В качестве примера рассмотрим соотношение записей в настольном календаре и дневнике в период работы Булгакова над пьесой «Батум»:

¹ Булгаков Е. С. Дневник. 1939, июля 3 – 1940, марта 10. Чернилами, с позднейшей правкой карандашом. 36 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 28. Ед. хр. 29. Л. 20 об.

² Там же. Л. 23.

³ Там же. Л. 24 об.–25.

⁴ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Новые варианты отдельных страниц восьмой редакции романа. 1939 окт. 4 – [1940]. Москва, Барвиха. Рукою Е.С. Булгаковой (карандашом и чернилами) под диктовку автора. 93 лл. (74 чист.; 37 стр. авторской пагинации). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 1. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 10.1.*

⁵ Гальцева Э. Дневник Елены Булгаковой: эдичонно-текстологические проблемы // Актуальные проблемы обучения русскому языку X / PhDr. Simona Koryčánková, Ph.D. (ed.). Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Brno, 2012. С. 340–348.

Настольный календарь	Дневник
20 июля 1939 г.: «Диктовка» ¹ . 22 июля 1939 г.: «Картина 9 ^я Ник» ² . 24 июля 1939 г.: «Окончание пьесы» ³ .	20 июля 1939 г.: «Диктовка продолжается непрерывно. Пьеса чистится, сжимается, украшается». 21 июля 1939 г.: «Миша диктует. Вечером приедет Борис Эрд.» ⁴ 22 июля 1939 г.: «Сегодня Миша продиктовал девятую картину – у Николая II – начерно. Миша решил назвать пьесу “Батум”». 23 июля 1939 г.: «Перебелил 9 ^ю картину. Очень удачна. Потом поехали с Калишьяном в Пестово» ⁵ . 24 июля 1939 г.: «Пьеса закончена! Это была проделана Мишей совершенно невероятная работа – за 10 дней он написал 9-ую картину и вычистил, отредактировал всю пьесу – со значительными изменениями. [Прямо непонятно, как сил хватило у него.] Вечером приехал Калишьян и Миша передал ему три готовых экземпляра» ⁶ . <i>Простым карандашом изменен порядок слов и сделана правка:</i> «Мишей была проделана совершенно невероятная работа<...>».

С началом болезни Булгакова у Елены Сергеевны не было возможности в полной мере работать над дневником, но она зафиксировала все события в других записях.

16 сентября 1939 г. «по желанию М.А. начаты записи болезни»⁷. Е.С. Булгакова делает по часам записи не только о состоянии Булгакова, но также о посетителях, звонках и других событиях. В период 16 сентября – 18 октября записей о работе над романом нет.

Упоминания о романе и работе над ним есть в настольном календаре, в котором Е.С. Булгакова составляла небольшие списки дел и кратко фиксировала события.

26 сентября 1939 г.: «Углубленн<ый> в себя взгляд мысли о смерти, о романе, о пьесе, о револьвере»⁸.

28 сентября 1939 г.: «Сонливость, сон стал очень тихий и очень

¹ Булгакова Е. С. Дневниковые и памятные записи. 1939, янв. 19 – окт. 27. Л. 105 об.

² Там же. Л. 106 об.

³ Там же. Л. 107 об.

⁴ Булгакова Е. С. Дневник. 1939, июля 3 – 1940, марта 10. Л. 7 об.

⁵ Там же. Л. 8.

⁶ Там же. Л. 8 об.

⁷ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М.А. Булгакова. 1939, сент. 16 – окт. 18. 31 лл. (2 чист.) Присоединена позднейшая машинописная копия записей, 2 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 2.

⁸ Булгакова Е. С. Дневниковые и памятные записи. 1939, янв. 19 – окт. 27. Л. 140 об.

крепкий, не слышит, когда я вхожу в комнату. Вечером попросил достать роман, записи. Работать, конечно, не смог.

Те же мысли и разговоры что третьего дня»¹ (см. запись от 25 сентября: «Яков Л. – разговор о завещании. Об усыновлении Серг<ея>»²).

29 сентября 1939 г.: «Велел вечером вынуть записи мои, роман. Я сделала запись 29^{го}. Прочитала первые строки романа. Устал»³.

4 октября 1939 г. (датировка на титульном листе) Е.С. Булгакова заводит тетрадь, в которой начинает писать под диктовку Булгакова новые варианты отдельных фрагментов и эпизодов романа [10.1].

Далее работа над романом отражена в «записях болезни».

30 октября 1939 г. между 6.30 и 10 вечера: «Работа, разговоры»⁴.

31 октября 1939 г.: «7–8³⁰ [здесь и далее речь идет о вечерних часах – Е. К.] Работа над романом»⁵.

1 ноября 1939 г.: «6.30 [до 9.30 – Е. К.] Работа»⁶.

2 ноября 1939 г.: «7³⁰ – 9 работа»⁷.

3 ноября 1939 г.: «7–9 – работа (с перерывами)»⁸.

7 ноября 1939 г. 8.30–10.30: «Работа с Сергеем Ермолинским»⁹.

25 декабря 1939 г.: «с 7–8 печатание романа»¹⁰.

26 декабря 1939 г.: «7 30–8 – Работа»¹¹.

28 декабря 1939 г.: «11.–12. Работа»¹².

29 декабря 1939 г. между 11.45 и 1.30 дня: «Работа»¹³.

30 декабря 1939 г. между 6.30 и 8.45 вечера: «Работа»¹.

¹ Булгакова Е. С. Дневниковые и памятные записи. 1939, янв. 19 – окт. 27. Л. 141 об.

² Там же. Л. 140.

³ Там же. Л. 142.

⁴ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова. 1939, окт. 18 – ноября 18. 33 лл. (10 чист.) НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 3. Л. 10 об.

⁵ Там же. Л. 11.

⁶ Там же. Л. 11 об.

⁷ Там же. Л. 12.

⁸ Там же. Л. 12 об.

⁹ Там же. Л. 14 об.

¹⁰ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Автограф, частично рукою Е. А. Светлаевой и другими. 72 лл (4 чист.) Карандашом и чернилами. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 4. Л. 5.

¹¹ Там же. Л. 5 об.

¹² Там же. Л. 6 об.

¹³ Там же. Л. 7.

Далее записи в дневнике:

15 января 1940 г.: «Миша, сколько хватает сил, правит роман, я переписываю»².

16 января 1940 г.: «42 градуса! (Утром не то 38, не то 40[]), потом – 42).

Сережа не пошел в школу, конечно. Окна обледенели, даже внутренние стекла!

Работа над романом. Возня по телефону с Виленкиным – о договоре на “Пушкина” (вопрос о Вересаеве). <...>

Сестра Миши – Елена пришла, читала роман запоем (Мастер и Маргарита).

Пришел Ермолинский в валенках, читала вслух кусочек романа – воробушек. Мишин показ воробушка. <...>

Вечером – правка романа»³.

24 января 1940 г.: «Живем последние дни плохо, мало кто приходит, звонит. Миша правил роман, я писала»⁴.

Далее в «записях болезни» (все три приводимые записи подчеркнуты красным карандашом):

25 января 1940 г.: «10.30 [вечера, до 11.00 – *Е. К.*]. Продиктовал страничку (о Степе – Ялта)»⁵.

28 января 1940 г.: «12–1 [дня – *Е. К.*] Работа над романом»⁶.

13 февраля 1940 г.: «8.10 [вечера, до 9.00 – *Е. К.*] Чтение **мно**й романа. Его правка»⁷.

Это последнее упоминание о работе Булгакова над романом.

Длительный процесс правки, занявшей, по сути, два года, накладывает отпечаток на ее характер: правка 1938–1940 г. имеет несколько пластов, во

¹ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Л. 7 об.

² Булгакова Е. С. Дневник. 1939, июля 3 – 1940, марта 10. Л. 32 об.

³ Там же. Л. 32 об.–33.

⁴ Там же. Л. 34.

⁵ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Л. 13 об.

⁶ Там же. Л. 15.

⁷ Там же. Л. 25 об.

многом носящих разновременной характер в связи с перерывами в работе.

Первый слой. Правка выполнена непосредственно в процессе диктовки и, соответственно, печати текста.

I. Исправление опечаток как таковых и опечаток, связанных со сложностью восприятия диктуемого текста на слух: «И, вот, как раз в то время, когда Александр Александрович рассказывал поэту о том, как ацтеки лепили из теста фигуру Вицлипуцли, в аллее показался первый человек. [Вно]

Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека».

Правка внесена в процессе печати машинописи. Абзацный отступ здесь предполагался изначально: он присутствует в тексте пятой редакции¹. Таким образом, перед нами ошибка, связанная со сложностью восприятия на слух.

II. Сопоставление с предыдущей (пятой) редакцией, результатом чего становится перерождение текста в процессе печати.

1) Изменение текста по сравнению с предыдущей редакцией:

«В полночь приехала [коми] в дом комиссия, вызвала Никанора Ивановича, сообщила ему о гибели Берлиоза и вместе с || ним отправилась в квартиру № 50». Правка внесена в процессе печати машинописи; предполагалось слово «комиссия», ср. в пятой редакции: «В полночь эту приехала комиссия, вызвала Никанора Ивановича»².

2) Возврат к предыдущему варианту:

«– Ну, вот, и [слава богу] славно! – воскликнул покоренный Стравинский». Правка внесена в процессе печати машинописи. Предложение соответствует тексту пятой редакции: «– Ну, вот и славно!»³.

III. Более поздняя правка в машинописи в процессе печати:

«Крысобоя вообще все провожали взглядами, где бы он ни появлялся,

¹ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (гл. 1–7). 1937. Москва. Автограф. 93 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7. С. 8.

² Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (продолжение главы 7 – гл. 13). 1937. Автограф. 102 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 8. С. 226.

³ Там же. С. 220.

из-за его роста, а те, кто видел его впервые, из-за того еще, что лицо кентуриона было изуродовано: нос его [*семнадцать лет тому назад*] **некогда** был разбит ударом германской палицы». Правка здесь носит более поздний характер: часть предложения «семнадцать лет тому назад» вычеркнута и слово «некогда» напечатано над ним более яркими чернилами. Правка во всех трех экземплярах машинописи одинаковая. Перед нами точка пересечения с пятой редакцией: «<...> нос его семнадцать лет тому назад был разбит ударом германской палицы»¹.

Последующая правка была внесена в экземпляр машинописи 1938 г. с правкой [10.2].

Второй слой. Правка выполнена синими чернилами, возможно, рукою Булгакова, например: «<...> а молодой спутник его поэт[*-самородок*] Иван Николаевич [*Бездомный*] [**<нрзб.>**] **Палашов**, [*входящий в большую славу.*] **пишущий под псевдонимом Безбрежный.**» [10.2, с. 1].

Правка такого рода встречается в главах 1 и 18 и была внесена в период работы Булгакова над первым вариантом эпилога², в котором для наименования Ивана также используется фамилия *Палашов*. Следовательно, правка второго слоя внесена до 14 мая 1939 г.: этой датой обозначается завершение работы над эпилогом в машинописи 1938 г. [10.2, с. 496].

Последующая правка, за редкими исключениями, сделана рукою Е.С. Булгаковой.

Третий слой (самый значительный по числу правок). Правка выполнена фиолетовыми чернилами. Приведем лишь один пример:

«– [Он] {Подследственный} из Галилеи? [У] {К} тетрарх[a]{у} дело [было] {посылали}?» [10.2, с. 19]

Четвертый слой. Правка выполнена простым карандашом,

¹ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (гл. 1–7). 1937. С. 35.

² Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Поправки к I-й главе седьмой редакции романа и эпилог. (1938–1939). Автограф. 62 лл. (43 чист.; 37 стр. авторской пагинации). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 9. Ед. хр. 1. С. 7. Далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 9.1.

например: «Всем показалось, что на балконе потемнело, когда кентурион/, /первой кентурии] /командующий особой кентурией,/ Марк, прозванный Крысобоєм, предстал перед прокуратором» [10.2, с. 20].

Пятый слой. Правка выполнена красным и синим карандашом. Можно выделить следующие виды правки.

1) Пометы, условные обозначения, например, значки вставки, очерчивание фрагмента с целью обращения внимания на правку в нем: «– Не знаешь ли ты таких, – продолжал Пилат, не сводя глаз с арестанта, – некоего Д[e]{и}смаса, другого Г[u]{е}стаса и третьего Вар-раввана?» [10.2, с. 29]. Правка в написании имен здесь выполнена фиолетовыми чернилами, имена подчеркнуты красным карандашом. На правом поле страницы рядом с именами синим карандашом поставлен знак вопроса. На нижнем поле страницы красным карандашом выполнена помета: «Проверить написание имен»; она подчеркнута синим карандашом. Очерчивание и пометы синим карандашом обозначают также место будущей правки, не всегда реализовывавшейся.

2) Правка текста, например: «Е[му]//го// прокуратор [задал вопрос] //спросил// о том, где сейчас //находится// [С]себастьская когорта» [10.2, с. 37]. В данном предложении правка, за исключением слова «себастьская», выполнена красным карандашом.

Шестой слой: создание новых вариантов отдельных фрагментов и эпизодов глав романа на страницах машинописи 1938 г. [10.2], на дополнительных листах, вложенных в данный экземпляр машинописи, в тетрадях [9.1, 10.1], а также изменения текста, сделанные в машинописи 1939–1940 г.

Приведенные примеры показывают, что перед нами правка, включающая в себя несколько одновременных слоев. При этом последовательность слоев не следует рассматривать как строго хронологическую. Не представляет сомнения лишь то, что второй слой правки относится к ранней стадии редактирования романа и, таким образом,

хронологически следует за первым слоем, т. е. за правкой, реализовывавшейся в процессе диктовки и печати машинописного текста. Что же касается остальных слоев, установление их хронологической последовательности затруднено особенностями правки, прежде всего – вынужденными перерывами в работе.

Рассмотрим композиционное движение текста посредством сопоставления пятой редакции, «Разметки глав» 1938 г., составленной после ее написания, и шестой редакции (см. таблицу 11).

Таблица 11. Шестая редакция романа: композиция и сюжет

Пятая редакция (1937–1938)	«Разметка глав» (1938)	Шестая редакция (1938–1940)
	<u>Часть I.</u>	ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
Глава 1. <u>Не разговаривайте с неизвестными!</u>	1. <u>Не разговаривайте с неизвестными</u>	[Глава I. <u>КТО ОН?</u>] {Глава 1. <i>Кто он такой?</i> } / Никогда не разговаривайте с неизвестным/ Никогда не разговаривайте с неизвестными.
Глава 2. <u>Золотое копье.</u>	2. <u>Золотое копье.</u>	Глава 2. <u>ПОНТИЙ ПИЛАТ.</u> Булгаков добавляет краткую встречу Пилата и человека в капюшоне перед сценой подтверждения приговора и вынесения официального решения Синедриона при свидетелях
Глава 3. <u>Седьмое доказательство.</u>	3. <u>Седьмое доказательство.</u>	Глава 3. <u>СЕДЬМОЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО.</u>
Глава [6] 4. <u>Погоня.</u>	4. <u>Погоня.</u>	Глава 4. <u>ПОГОНЯ.</u>
Глава 5. <u>Что [с] произошло в Грибоедове.</u>	5. <u>Что произошло в Грибоедове.</u>	Глава 5. [<u>ДЕЛО БЫЛО В ГРИБОЕДОВЕ.</u>] { <u>У Грибоедова.</u> } <u>БЫЛО ДЕЛО В ГРИБОЕДОВЕ.</u> Булгаков создает два варианта начала главы, расширяя описание Дома Грибоедова – добавляются: 1) экскурсия по верхнему и нижнему этажам Дома Грибоедова, 2) диалог писателей Амвросия и Фоки. В первом варианте диалог предшествовал экскурсии. Вводится образ автора: 1) обращается к Амвросию и читателю, 2) восклицает «О, боги, боги мои, яду мне, яду!», в контексте описания «видения в аду». Тем самым Булгаков возвращается к замыслу первой редакции, где образ автор был также ярко выражен. Берлиоза ожидают не двенадцать, а одиннадцать литераторов. Двенадцатый –

		заместитель Желдыбин – вводится в сцену у стола с телом Берлиоза, вызывает литераторов на совещание. Булгаков убирает слухи о причинах гибели Берлиоза
Глава 6. <u>Шизофрения, как было сказано.</u>	6. <u>Шизофрения, как и было сказано.</u>	Глава 6. <u>ШИЗОФРЕНИЯ, КАК И БЫЛО СКАЗАНО.</u> Булгаков пишет два варианта эпизода возвращения поэта Рюхина в ресторан, включающий его мысли о зависти к Пушкину у памятника ему. В первом варианте – Пушкин улыбнулся ему
Глава 7. <u>Нехорошая квартира.</u>	7. <u>Нехорошая квартира</u>	Глава 7. <u>НЕХОРОШАЯ КВАРТИРА.</u> Булгаков добавляет эпизод, когда Степа на пути к телефонному аппарату, видит печать на двери Берлиоза. Булгаков пишет два варианта финала главы: 1) традиционный для всех предшествующих этапов работы, когда Степа обнаруживал себя во Владикавказе со всеми соответствующими достопримечательностями, 2) Степа оказывается на берегу моря в Ялте
Глава 8. <u>Поединок между профессор[а]ом и поэт[а]ом.</u>	8. <u>Поединок между профессором и поэтом.</u>	Глава 8. <u>ПОЕДИНОК МЕЖДУ ПРОФЕССОРОМ И ПОЭТОМ.</u>
Глава 9. <u>[Мерзавец Коровьев.]</u> <u>{Коровьевские штуки.}</u>	9. <u>Коровьевские штуки.</u>	Глава 9. <u>КОРОВЬЕВСКИЕ ШТУКИ.</u>
Глава 10. <u>[Вести из Владикавказа.]</u> <u>История Варенухи.</u>	10. <u>История Варенухи.</u>	Глава 10. <u>ВЕСТИ ИЗ [ВЛАДИКАВКАЗА] //ЯЛТЫ//.</u> Булгаков убирает эпизод, когда Варенуха мечтает о том, как зазвучит его фамилия
Глава 11. <u>Раздвоение Ивана.</u>	11. <u>Раздвоение Ивана.</u>	Глава 11. <u>РАЗДВОЕНИЕ ИВАНА.</u>
Глава 12. <u>Черная магия и ее разоблачение.</u>	12. <u>[Явление героя.]</u> Черная магия и ее разоблачение.	Глава 12. <u>ЧЕРНАЯ МАГИЯ И ЕЕ РАЗОБЛАЧЕНИЕ.</u> Воланд исчезает со сцены не в конце главы вместе с Коровьевым и Бегемотом, а после возвращения головы конференсье
Глава 13. <u>Явление героя.</u>	13. <u>Явление героя.</u>	Глава 13. <u>ЯВЛЕНИЕ ГЕРОЯ.</u> Если в пятой редакции травля мастера начинается, т. к. его роман прочитали в издательстве, то здесь – после того, как был опубликован отрывок романа, по

		настоянию Маргариты. Булгаков вводит образ Алоизия Могарыча и эпизоды знакомства и общения с ним мастера. Этот фрагмент не дописан, далее следуют пометы Булгакова о продолжении: «Начало болезни Продолжение газетной травли»; «Отъезд Алоизия в Харьков за вещами Развитие болезни Сожжение романа Под утро арест. Отправление в больницу». Но далее Булгаков возвращается к замыслу пятой редакции, где отсутствует образ Алоизия
Глава 14. <u>Слава петуху!</u>	14. [<u>Вампиры.</u>] Слава петуху!	Глава 14. [<u>СПАСИБО ПЕТУХУ!</u>] {<u>Вампир-наводчик</u>} {<u>Слава петуху!</u>} Булгаков убирает пространное описание переживаний Римского о последствиях сеанса, описание толпы, превращение девицы при крике петуха в старуху
Глава 15. <u>Сон Никанора Ивановича.</u>	15. Сон <u>Никанора Ивановича</u>	Глава 15. <u>СОН НИКАНОРА ИВАНОВИЧА.</u>
Глава 16. <u>На Лысой Горе.</u> (Казнь)	16. Казнь.	Глава 16. <u>КАЗНЬ.</u> Булгаков сокращает эпизод кражи Левию Матвеем ножа. Добавляет эпизод о том, как Иешуа и Левий гостили у огородника под Ершалаимом
Глава 17. <u>Беспокойный день.</u>	17. Беспокойный день.	Глава 17. <u>БЕСПОКОЙНЫЙ ДЕНЬ.</u> Булгаков убирает из первой части главы истории о попытках применить червонцы
Глава 18. [Н] <u>Неудачные визитеры.</u>	18. <u>Неудачные визитеры.</u>	Глава 18. <u>НЕУДАЧЛИВЫЕ ВИЗИТЕРЫ.</u> В эпизоде «изгнания» буфетчика Булгаков меняет одну из сцен: Воланд просит буфетчика показать резаную бумагу, а не требует от Фагота объяснений по поводу червонцев. Булгаков меняет финал главы. Сначала он использует второй вариант пятой редакции, где сообщалось, что судьба буфетчика неизвестна. Затем вводит эпизоды у профессора Кузьмина
<u>Конец I-й части</u>	Конец I-й части.	<u>[КОНЕЦ ПЕРВОЙ ЧАСТИ.]</u>
<u>Часть II-я</u>	<u>Часть II.</u>	<u>Часть вторая</u>
Глава 19. <u>Маргарита.</u>	19. [<u>Любовь настоящая</u>] <u>Маргарита.</u>	Глава 19 <u>Маргарита.</u> Булгаков добавляет описание жизни Маргариты в начале главы. Вводит диалог автора с читателем: «За мной, читатель!»; «Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу<...>»; «Боги, боги мои! Что же нужно было этой женщине?!»; «Даже у меня, правдивого повествователя,

		но постороннего человека» (отголосок первой редакции, в которой роман открывался с пролога – с ярко выраженным образом автора). В период правки машинописного текста романа Булгаков убирает сон Маргариты о юге. Даже подчеркивает, что до этого дня она не видела снов о мастере. Убирает эпизод в цветочном магазине, где Маргарита встречала тех же двух литераторов, что и в троллейбусе. Азazelло теперь передает Маргарите только крем, без губной помады. Маргарита спрашивает только о критике Латунском, идущем среди литераторов в похоронной процессии
Глава 20. [<u>Полет.</u>] <u>Крем Азazelло.</u>	20. [<u>Полет.</u>] <u>Азazelло.</u> Крем	Глава 20. КРЕМ АЗАЗЕЛЛО. Булгаков убирает: рассказ о том, как Маргарита готовилась к вечеру (ездила в парикмахерскую, делала маникюр и косметические процедуры с лицом), ее ожидание кофе, использование губной помады. Булгаков вводит слово «невидима»: Маргарита должна его произнести, прежде чем вылетать
Глава 21. <u>Полёт</u>	21. <u>Полёт.</u>	Глава 21. <u>ПОЛЕТ.</u> Булгаков убирает эпизоды хулиганства Маргариты на улицах. Как и в предыдущих редакциях, она разбивает только диск, о который ударилась, вылетев на Арбат. В окно кухни коммунальной квартиры она заглядывает «из любопытства» и, потушив примусы гражданок, не доводит их ссору до скандала. В эпизодах полета Булгаков убирает эпизод пребывания Маргариты на плотине у мельницы. После купания Маргарита перелетает не на островок, а на другой берег реки
Глава 22. [<u>Великий бал у сатаны.</u>] При свечах.	22. [<u>Великий бал у сатаны.</u>] При свечах.	Глава 22. <u>ПРИ СВЕЧАХ.</u> Булгаков сокращает присутствие Абадонны: он появляется только по зову Воланда после демонстрации глобуса и сразу исчезает. В финале главы Булгаков убирает упоминание о Варенухе
Глава 23. <u>Великий бал у сатаны.</u>	23. <u>Великий бал у Сатаны</u>	Глава 23. <u>ВЕЛИКИЙ БАЛ У САТАНЫ.</u> Из числа гостей Булгаков убирает Паганини, Гете и Шарля Гуно. Из эпизодов, когда Маргарита облетает бал, – бар с тиграми за стойками и карточные. Здесь же буфет, погреб, пивную с пляшущими

		белыми медведями, «фокусника-саламандра» дает кратко через перечисление. От эпизодов с тиграми в баре и белыми медведями, играющими на гармониках, останется только упоминание в речи Воланда в главе «Извлечение мастера»: «<...> а эти дурацкие медведи, а также и тигры в баре своим ревом едва не довели меня до мигрени <...>». Добавляет еще одно изображение пуделя, что является отголоском первой редакции, где Воланд являлся к Ивану в образе черного пуделя: «Какой-то чернокожий подкинул под ноги Маргарите подушку с вышитым на ней золотым пуделем <...>». В эпизоде «последнего выхода» Воланд появляется не во фраке, а в том виде, в каком был в главе «При свечах», – в сорочке и стоптанных ночных туфлях
<u>Глава 24.</u> <u>Извлечение</u> <u>мастера.</u>	<u>24. Извлечение</u> <u>мастера.</u>	Глава 24. <u>ИЗВЛЕЧЕНИЕ МАСТЕРА.</u> Булгаков подчеркивает, что свита Воланда не только исполняет его приказы, но самостоятельно выполняет функции разоблачения и наказания – Воланд теперь не знает не только о Варенухе, но и о Римском: «– Это что еще за бред? – спросил, морща лицо, Воланд, – какой такой Поплавский? Что это еще за чепуха?». Булгаков вносит изменения в судьбу Наташи, тем самым убирая этот образ из последующих эпизодов и глав, хотя суть остается неизменной – она выходит замуж: Наташа просит оставить ее ведьмой, т. к. господин Жак ей сделал предложение, вылетает в окно. Воланд беседует с мастером и Маргаритой вместе (не по отдельности) об их дальнейшей судьбе и дарит золотую подкову. Мастера и Маргариту провожает не только Азazelло, но вся свита, они уезжают на машине, Азazelло дарит Аннушке двести рублей – тем самым Булгаков возвращается к замыслу второй редакции
Глава 25. [Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кериафа] <u>Погребение.</u>	<u>25. [Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кериафа.]</u> <u>Погребение</u>	Глава 25. <u>[ПОГРЕБЕНИЕ.]</u> Булгаков выделяет эпизод первой встречи Пилата и Афрания в отдельную главу. Название главы зачеркнуто синим карандашом, а затем подчеркнуто им же, что, по всей видимости, обозначает его возврат. В машинописи 1939–1940 г. глава

		получает название «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» – это один из вариантов названия данной главы в пятой редакции. Булгаков убирает: вопрос Афрания о том, где сторонники безумного философа возьмут деньги для убийства Иуды – Пилат сам вспоминает о своем долге. Имя Афрания и название его должности теперь впервые появляется в этом эпизоде в речи Пилата				
		Глава 26. <u>ПОГРЕБЕНИЕ</u>. Булгаков переносит описание тоски Пилата, когда он остается один, в эту главу. Убирает эпизоды с Низой – она уходит со сцены романа, уговорившись с Иудой о месте встречи. Эпизод, когда Афранию сообщили о преступлении и он начал его расследование, Булгаков теперь дает как рассказ Афрания Пилату о том, как убийцы подбросили деньги Каифе. В диалоге Пилата и Афрания появляется отголосок его диалога с Низой в эпизоде возвращения в город:				
		<table><tr><th>Пятая редакция</th><th>Шестая редакция</th></tr><tr><td>«– А он не встанет? А вдруг они плохо сделали? – Он встанет, – ответил круглолицый шлемоносный гость прокуратора, – когда прозвучит над ним труба мессии, но не раньше, – и прибавил, – перестань дрожать»</td><td>«– Так что он, конечно, не встанет? – Нет, прокуратор, он встанет, – ответил, улыбаясь фи- лософски, Афраний[.], – [K]когда труба Мессии, которого здесь ожидают, прозвучит над ним. Но ранее он не встанет[.!]»</td></tr></table>	Пятая редакция	Шестая редакция	«– А он не встанет? А вдруг они плохо сделали? – Он встанет, – ответил круглолицый шлемоносный гость прокуратора, – когда прозвучит над ним труба мессии, но не раньше, – и прибавил, – перестань дрожать»	«– Так что он, конечно, не встанет? – Нет, прокуратор, он встанет, – ответил, улыбаясь фи- лософски, Афраний[.], – [K]когда труба Мессии, которого здесь ожидают, прозвучит над ним. Но ранее он не встанет[.!]»
Пятая редакция	Шестая редакция					
«– А он не встанет? А вдруг они плохо сделали? – Он встанет, – ответил круглолицый шлемоносный гость прокуратора, – когда прозвучит над ним труба мессии, но не раньше, – и прибавил, – перестань дрожать»	«– Так что он, конечно, не встанет? – Нет, прокуратор, он встанет, – ответил, улыбаясь фи- лософски, Афраний[.], – [K]когда труба Мессии, которого здесь ожидают, прозвучит над ним. Но ранее он не встанет[.!]»					
Глава 26. <u>Стрельба</u> в <u>квартире</u> .	26. [<i><П></i>] <u>Стрельба в квартире и пожар.</u> Конец квартиры № 50.	Глава 27. <u>КОНЕЦ КВАРТИРЫ № 50.</u>				
Глава 27. <u>Последние похождения Коровьева</u> и <u>Бегемота</u> .	27. [<i>Метаморфоза.</i>] Последние похождения Коровьева и Бегемота.	Глава 28. <u>ПОСЛЕДНИЕ ПОХОЖДЕНИЯ КОРОВЬЕВА И БЕГЕМОТА.</u>				
		Глава 29. <u>СУДЬБА МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ ОПРЕДЕЛЕНА.</u> Булгаков возвращается к замыслу второй редакции романа и объединяет эпизоды				

		разных глав: 1) Воланд и Азазелло на крыше здания, Булгаков убирает образ Геллы; 2) появляются Коровьев и Бегемот и рассказывают о пожарах и мародерстве; в отличие от второй редакции, герои покидают крышу не вместе. Между этими эпизодами Булгаков вставляет небольшой эпизод, входивший в состав другой главы, – с вестником, принесшим Воланду приказ, который тот обязуется исполнить; Воланд отправляет Азазелло к мастеру и Маргарите. В одно время с созданием эпилога (14 мая 1939 г.) Булгаков переписывает эпизод с вестником, в роли которого теперь выступает Левий Матвей
Глава 28. <u>Пора!</u> <u>Пора!</u>	28. [<u>Последние Похождения Коровьева и Бегемота.</u>] По всей видимости, Булгаков планировал назвать главу «Метаморфозы», судя на по названию главу, в которой Булгаков поменял местами главу о похождениях Коровьева и Бегемота	Глава 30. <u>ПОРА! ПОРА!</u> Булгаков убирает эпизоды с Наташей, револьвер, который хватает отравленный мастер и метаморфозы костюмов мастера и Маргариты после воскресения. Булгаков возвращается к замыслу главы второй редакции: 1) так как он вернул в роман эпизод с вестником, то здесь Азазелло приглашает героев, но не уехать вместе с ними, а «на прогулку», и не только мастера, но и Маргариту; 2) покинув дворик, герои летят над городом, но теперь не над пожарами, а над дымом. Булгаков добавляет эпизоды: 1) перед тем, как вернуть героев к жизни, Азазелло отправляется в особняк и видит, как умирает Маргарита; 2) мастер и Маргарита навещают Иванушку в клинике профессора Стравинского
Глава 29. [<u>Радуга.</u>] [<u>Они покид</u>] <u>В путь!</u>	29. [<u>Они улетают.</u>] <u>В путь!</u>	Глава 31. <u>НА ВОРОБЬЕВЫХ ГОРАХ.</u> Впервые Булгаков объединяет эпизоды на Воробьевых горах и выделяет их в отдельную главу. Булгаков возвращается к замыслу второй редакции: 1) Воланд, Коровьев и Бегемот уже находятся на Воробьевых горах, к ним присоединяются Азазелло, мастер и Маргарита (во второй редакции именно здесь являлся вестник, Азазелло отсюда отправлялся за мастером и Маргаритой); 2) героев атакуют, но теперь только один аэроплан
Глава 30. { <u>Прощение.</u> }	30. [<u>Освобождение прокуратора.</u>] <u>Прощение и вечный</u>	Глава 32. <u>ПРОЩЕНИЕ И ВЕЧНЫЙ ПРИЮТ.</u> При создании образа Коровьева-Фагота в

	<u>приют.</u>	эпизоде полета Булгаков возвращается к замыслу второй редакции: «темно-фиолетовый рыцарь». Булгаков вносит изменения в эпизод прощания: 1) меняется направление, по которому мастер должен идти к своему дому, – теперь это не лунная дорога, по которой только что ушел Пилат, а отдельная дорога; 2) Булгаков вводит слова Маргариты, в которых она рисует картину дома мастера и их будущей жизни. В процессе создания эпилога (14 мая 1939 г.) Булгаков убирает последний абзац главы, в котором сообщалось, что Пилат ушел в бездну
<u>Конец.</u>	[31. <i>Вечный приют.</i>]	
	<u>Конец.</u>	
		Глава <u>Эпилог. Жертвы луны</u> <u>ЭПИЛОГ.</u> В мае 1939 г. Булгаков пишет два варианта эпилога. Первый вариант не завершен – обрывается на первом сне Ивана Николаевича. В остальном композиция первого варианта совпадает со вторым вариантом

Таким образом, изучение источников шестой (последней) редакции романа позволило выделить следующие особенности:

1) Булгаков работал над композиционным воплощением второй части и большинства глав романа, а не только над стилистической правкой;

2) Булгаков возвращается к замыслу второй редакции романа в разработке последних глав романа (проводы мастера и Маргариты после бала, эпизод с вестником, приглашение Азazelло, эпизоды на Воробьевых горах, образ темно-фиолетового рыцаря);

3) Булгаков вводит ярко выраженный образ автора, возвращаясь к замыслу первой редакции романа, который открывался прологом, построенным на образе автора, где все события преподносились как произведение, им написанное;

4) Булгаков отказывается от подробностей пятой редакции (эпизоды с Паганини, Гете, Гуно – гостями бала, Абадонной как постоянным представителем свиты Воланда, Низой, Энантой, хозяевами хлебной лавки, где Левий Матвей украл нож, с тиграми и белыми медведями на балу, с

Наташей после бала), но при этом детализирует картины Ершалаима;

5) Булгаков подчеркивает, что свита Воланда не только исполняет его приказы, но самостоятельно выполняет функции разоблачения и наказания;

6) шестая редакция романа – уникальное явление, позволяющее увидеть особенность работы Булгакова – создание произведения в процессе его диктовки.

Таким образом, композиционное движение текста романа позволяет выделить шесть его редакций. Булгаков тщательнейшим образом работал над композиционным воплощением романа до конца своих дней, меняя порядок и границы его глав, создавая новые эпизоды или отказываясь от прежних. Слова мастера «я помню его наизусть», сказанные им о своем романе, носят автобиографический характер – Булгаков помнил все редакции и варианты своего романа, нередко возвращаясь к замыслу первой и второй редакций, причем не только в процессе письма, но и в процессе диктовки, которая в творческой лаборатории Булгакова представляет собой устное сочинение художественного произведения. Окончательный текст романа хранит не только следы возврата к замыслу ранних редакций (например, эпизод с вестником, явившимся к Воланду, второй редакции), но и их рефлексy:

1) эпизод становится деталью (телеграмма Берлиоза является отголоском эпизодов первой редакции, где Берлиоз после своей гибели катался в гробу и отвечал по телефону; пудель на медальоне и подушечке Маргариты связан с Воландом, который в первой редакции являлся к Ивану в клинику в образе черного пуделя);

2) эпизод сворачивается в одно предложение (например, эпизоды с белыми медведями, играющими на гармониках, и тигры в баре пятой редакции сворачиваются в предложения: «Потом она видела белых медведей, игравших на гармониках и пляшущих камаринского на эстраде»; «<...> а эти дурацкие медведи, а также и тигры в баре своим ревом едва не довели меня до мигрени <..>»);

3) эпизод переделывается в рассказ о произошедшем (например,

эпизоды с убийцами Иуды и началом следствия Афрания пятой редакции сворачиваются в его краткий рассказ Пилату о том, как подбросили деньги Каифе).

Начиная с первой редакции романа, его композиция строится по следующей модели:

- 1) в центре каждой главы романа находится событие, произошедшее с каким-либо героем в результате встречи с Воландом и/или его свитой;
- 2) ершалаимские главы вводятся как «текст в тексте».

Композиция романа «Мастер и Маргарита» тесным образом связана с *художественным временем*.

1.1.7. Художественное время

в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В первой редакции романа события охватывают большой промежуток времени – 3–14 июня 1935 г.

3 июня – гибель Берлиоза; во втором варианте главы о появлении двух литераторов на Патриарших прудах Булгаков меняет дату на 5 июня.

9 июня – Гарася Педулаев.

10 июня – Поротый («– А в Бога Господа верую, – вдруг сказал Поротый, – верую с сего 10-го июня и во діавола» [т. 1, с. 35]).

11 июня – выступление Воланда.

12 июня – последующие события:

1) «странности и вообще всякие необыкновенные происшествия начавшиеся в Москве уже 12-го июня на другой же день после дебюта м-е Воланда»; «В самом деле[.], что, скажем удивительного в том, что 12-го июня в пивной “Новый быт” на углу Триумфальной и Тверской арестовали гражданина?» (глава «Якобы деньги») [т. 1, с. 36];

2) злключения буфетчика: «В утро 12-го июня, проверяя кассу, он нашел вместо 11 червонцев, 11 страниц маленького формата из “Заколдованного места” Гоголя» (глава «Якобы деньги») [т. 1, с. 38].

14 июня – начало следствия – приметы неизвестного приводятся по материалам следственного дела: «[Начато 14-го июня 1935 г.]» [6.1, л. 10 об.].

В первой редакции намечается также способ связи глав (и соответственно событий) между собой: Булгаков ставит обстоятельственное придаточное предложение со значением времени в начале эпизода и связывает его с параллельно происходящими событиями: «Нужно сказать, что в то время как буфетчик переживал свое приключение, у здания “Варьете” стояла, все время меняясь в составе, толпа» (начало главы «Мудрецы», следующей после главы «Якобы деньги») [т. 1, с. 45].

В качестве дня недели начала событий в первой редакции Булгаков выбирает среду. В эпизоде погони Иванушки, когда Воланд скрывается от него в доме № 12, следует обратить внимание на вставку в словах швейцара, принявшего поэта за другого: «– Зря приехали **граф**, Николай Николаевич к **Боре** в шахматы ушли играть [к]. С вашей милости на чаек... **Каждую среду будут ходить.**» [т. 1, с. 90]. Тем самым в данный момент действие происходит в среду – Николай Николаевич ушел играть в шахматы, и так он будет делать теперь каждую среду. Во втором варианте главы о появлении двух литераторов на Патриарших прудах Булгаков указывает день недели: «5-го июня в ср<еду>» [6.2, л. 3].

Но, по всей видимости, на данном этапе работы этот день недели не имел для Булгакова принципиального значения, т. к. в черновиках 1931 г. все события начинаются в субботу: «В [ту] **вечер той** страшн[ую]ой суббот[у]ы 14-го июня **1943** года, когда **потухшее солнце упало за Садовую**, а на Патриарших Прудах [человеческая] кровь **несчастливого Антона Антоновича** смешалась с постным маслом на камушке, писательский ресторан “Шалаш Грибоедова” **был** полным полон» [т. 1, с. 106].

В процессе работы над второй редакцией Булгаков периодически составлял планы романа, упорядочивая его композицию и соотнося главы между собой во времени (см. таблицу 12).

Таблица 12. Время в планах романа Булгакова «Мастер и Маргарита»

«Разметка глав романа» «6.X.1933» [т. 1, с. 211–212]	«Окончательная разметка глав» (не позднее 30 октября 1934 г. – не ранее 22 июня 1935 г.) [т. 1, с. 296–297]	«Разметка глав» (1937) [т. 1, с. 482–483]
1) Седьмое доказательство ([22-го июня] {апрель} вечером) Четверг?	1) Никогда не разговаривайте с неизвестными. (вечер [10 мая] 8 – мая (Среда?))	1) Не разговаривайте с неизвестными I день
2) Иванушка гонится за Воландом. 22.VI [ночь] вечером	2) Золотое копье. –	2) Золотое Копье I день
3) Дело было в Грибоедове и психиатрическая лечебница [<2>9] {22}.VI ночью	3) Седьмое доказательство. (вечер [10] 8-го мая	3) Седьмое доказательство I день
4) Степа Лиходеев. День 23.VI	4) Погоня вечер [10-го мая] 8.V	4) Погоня I [день] {ночь}
5) [И] Арест Босого. День 23.VI	5) Дело было в Грибоедове. ночь с [10 7 на 11 8 мая] ночь с 8.V на 9.V	5) Дело было в Грибоедове I ночь
6) В кабинете Римского День 23.VI	6) [Директор Кабаре.] Степа. [утро 8 мая] День 9.V	6) Маня фурибунда? I ночь. [12 ½ ночи.]
7) В цирке. Вечер 23.VI	[6] 7) [Босой.] Волшебные деньги. (день [8] 9.V	7) Ошибка профессора Стравинского II-й день. {11 ч. утра Иван, в 12 час. Степа, {потом Босой,} дальше вести из Владикавказа, [гроза] [потом Босой,] Гроза и радуга}
8) Босой в тюрьме. 23.VI Вечер[.]{,} ночь	[7] 8) [Римский.] [Избиение Варенухи.] {Ошибка профессора Стравинского.} (день [8] 9.V	8) Происшествие со Степой.
9) Возвращение Внучаты и бегство Римского. 23.VI ночь	[8] 9) [Кабаре.] [Происшествия в Кабар[e]{э}.] {Вести из Владикавказа} [вечер 8.V] 9.V	9) Волшебные деньги.
10) Иванушка в лечебнице приходит в себя и просит евангелие вечером 23.VI. Ночью у него Воланд.	[9] Сон Босого. 10. Гроза и радуга вечер 9.V	10) Вести из Владикавказа.
11) Евангелие от Воланда. Глава I.	[10] 11) [Возвращение Варенухи.] [Белая] {Черная} магия. вечер. 9.V	11) [Гроза и радуга.] Раздвоение Ивана.

12) [События] Приключение с дядей и Происшествие с буфетчиком – – День 24.VI. -----	[11] 12. [Ночь в лечебнице.] [Лысый холм] {Полночное явление} ночь 9 – 10 (V) с четверга на пятницу	[9.] {12.} Черная магия. II ночь
13) Безумный день Днем же 24.[VI] приключения помощника администратора... то есть пение славного моря... исчезновение заведующего... скандалы с денежными бумажками, [прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах. Отмена спектакля, по болезн[ь]и Воланда.] Похороны Берлиоза.	[12] 13) [Дядя и буфетчик.] На Лысой Горе. –	13. Явление Героя.
14) [Ночь Фауста и Маргариты (с 24.VI на 25.VI)] Маргарита (день в пятницу)	[13] 14) [Ошибка Стравинского.] На рассвете.	14. На Лысом Черепе
[15)] 17 [Черная месса] Шабаш. [Губная помада.] Обручение (ночь 24 – 25.VI) Маргарита просит помощи для поэта.	15) Бойтесь возвращающихся.	15. Бойтесь возвращающихся
18. Понтий Пилат {и} Иуда.	16. [Замок чудес.] Что снилось Босому.	16. Сон Босого.
16) (Евангелие Воланда Глава II. Револьвер у поэта)	17. [Странный день.] ([с] [n]Пятниц[ы]а?) {История костюма и прочее.}	17. Бешеный день. III день.
17) День 26.VI. Возвращение Степы. 18 Выпуск Босого, 19 следствие у Иванушки.	18. <u>Дядя и буфетчик.</u>	18)
[18] 20 Бой с Воландом. Город горит К вечеру самоубийство.	19. <u>Маргарита.</u>	
21) Полет. Понтий Пилат. Воскресенье	20. Полет.	
	21. Маргарита купается.	
	22. [<I слово нрзб.>] Шабаш.	
	23. Потерянная подкова.	
	24. Дома.	
	25. Пилат.	
	26. Тучи скопляются над головой Воланда.	
	27. Смертью храбрых.	
	28. С примусом по Москве.	
	29. На веранде Грибоедова.	

	30. Он покидает Москву.	
	31. На здоровье.	
	32. Гонец.	
	33. Они пьют.	
	34. Милосердия! Милосердия!	
	35. Ссора на Воробьевых.	
	36. Несчастный игемон.	
	37. Вот мой приют.	
Следовательно:		
22–26 июня/апреля, среда – воскресенье	8–11 мая, среда – суббота	События первой части – три дня

В процессе работы над второй редакцией романа определяется его композиционная особенность – все главы связаны между собой во времени, события происходят параллельно или следуют одно за другим. Булгаков определяет также временные рамки событий – со среды (тем самым он возвращается к замыслу первой редакции) до ночи с субботы на воскресенье.

В процессе работы над пятой редакцией (после 15 марта 1938 г., когда Булгаков в этой же тетради с материалами к роману записывает наблюдения над луной [8.1, с. 25]) писатель составляет «разметку событий» – упорядочивает соотнесенность событий между собой во времени.

«Разметка событий»

В среду вечером – [*<1 буква нрзб.>*] Гибель Берлиоза.

В ночь со среды на четверг – Сумасшествие Ивана.

Днем в четверг. Похищение Степы

Скандал с Босым.

Похищение Варенухи.

Вечером в четверг. Скандал с Семплеяровым.

Скандал с раздетыми в Варьете.

Оторвание головы конференсье.

В ночь с четверга на пятницу – Исчезновение Поплавского (будущий Римский – *Е. К.*).

Пятница днем – Скандалы с шоферами, скандал с пустым костюм^{<ом>}, скандал с поющими служащими, скандал с дядей, приключения буфетчика.

Следствие в Варьете. Похищение головы Берлиоза, его

похороны.

Следствие

Ночь с пятницы на субботу – Бал, убийство Майгеля, слежка, следствие. Поиски Поплавского.

Суббота Возвращение Варенухи и Николая Ивановича, их арест, арест Аннушки, привозят Поплавского из Ленинграда, возвращение Степы. Попытки ареста» [8.1, с. 49].

В романе события рассчитаны по дням и часам и взаимосвязаны между собой, для чего Булгаков использует следующие средства:

1) указание времени события и его связи с другим событием романа в начале главы или эпизода;

2) обстоятельственные придаточные предложения со значением времени («Как раз в то время, когда», «В то время, как случилось», «В то самое время, как», «В тот самый день, когда»);

3) обстоятельства времени (например, «в следующее утро», «позавчера поздним вечером», «начиная с предыдущей ночи со среды на четверг»);

4) прилагательные «вчерашний», «позавчерашний»;

5) пояснительные члены предложения («то есть на другой день после проклятого сеанса», «то есть на рассвете субботы», «(к вечеру пятницы)»).

Динамика становления текста демонстрирует следующие особенности работы Булгакова над художественным временем в романе (см. таблицу 13):

1) Булгаков отказывается от датировки событий первой и второй редакций и вводит указание дней недели (среда – суббота);

2) в шестой редакции Булгаков вводит четкое указание на то, в какой день недели происходит то или иное событие романа;

3) в шестой редакции Булгаков вводит пояснительные члены предложения и лексический повтор, заостряющие внимание читателя на том, в какой день недели происходит событие (например, «Так дело тянулось до полуночи с пятницы на субботу <...>» [т. 1, с. 801] – «Так вот, как и было сказано, дело тянулось таким образом до субботнего рассвета» [т. 2, с. 471]).

Таблица 13. Становление времени в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

	Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
Гибель Берлиоза	«В час заката на Патриарших Прудах появилось двое мужчин» [т. 1, с. 140].	«Весною, в час заката на Патриарших Прудах появилось двое мужчин» [т. 1, с. 398].	«Весною, в час заката на Патриарших Прудах появилось двое граждан» [т. 1, с. 490].	«[<i>Весною, в среду</i>], [<i>в</i>]{ В } час / <i>небывало</i> / жаркого { весеннего } заката на Патриарших Прудах появилось двое граждан» [т. 2, с. 92].
	«Председатель Жилищного Товарищества того дома, в котором проживал покойник, [<i>Прокоп</i>] { Никанор } Иванович Босой находился в величайших хлопотах, начиная с полуночи. {с 7-го на 8-е мая.}» [т. 1, с. 173]		« Никанор Иванович Босой Председатель жилищного товарищества в том самом доме, где проживал покойный Крицкий, находился в страшнейших хлопотах, начиная с предыдущей полуночи <...>» [т. 1, с. 563]	Никанор Иванович Босой «<...> находился в страшнейших хлопотах, начиная с предыдущей ночи со среды на четверг» [т. 2, с. 217].
	«Аннушка Басина, та самая, что пролила постное масло не вовремя, была известна как настоящий бич той квартиры, где она проживала» [т. 1, с. 258].		«Это была та самая Аннушка, что пролила в среду постное масло» [т. 1, с. 765].	«Это была та самая Аннушка, что в среду разлила на горе Берлиоза подсолнечное масло у вертушки» [т. 2, с. 429].
			«Следователь представился, сказал, что зашел на минутку потолковать именно о тех происшествиях, которых свидетелем был Иван позавчера вечером на Патриарших Прудах» [т. 1, с. 799].	«Следователь ласково представился и сказал, что зашел к Ивану Николаевичу потолковать о позавчерашних происшествиях на Патриарших Прудах» [т. 2, с. 470].
			«Да, к нему пришли, его	«<...> к нему самому пришли

			искали и бегать ни за кем не нужно было, его слушали и консультанта, явно, собирались поймать» [т. 1, с. 799].	именно затем, чтобы выслушать его повесть о том, что произошло в среду вечером» [т. 2, с. 470].
	«А рядом со столика из треснувшей под кофейником спиртовки ручьем бежал спирт и [от него] по нем порхали легкие синие огоньки и дама визжала, прыгая в горячей луже и зонтиком колотя себя по ногам» [т. 1, с. 270].		«Выскакивая из-под пожираемого огнем тента по асфальтовым дорожкам сада к чугунн[ым]ой решетке, откуда пришел [позавчера] в среду вечером первый вестник несчастья Иванушка, бежали недообедавшие писатели, официанты, Софья Павловна, Боба Петракова и Петраков» [т. 1, с. 818].	«Через несколько секунд по асфальтовым дорожкам, ведущим к чугунной решетке бульвара, откуда в среду вечером пришел не понятый никем первый вестник несчастья Иванушка, теперь бежали недообедавшие писатели, официанты, Софья Павловна, Боба, Петракова, Петраков» [т. 2, с. 489].
Дом Грибоедова	«К десяти часам вечера в так называемом доме Грибоедова, в верхнем этаже, в кабинете товарища Михаила [Максимовича] {Александровича} [Цыганского] {Берлиоза} собралось [11] человек {одиннадцать} народу» [т. 1, с. 159]		«В половину одиннадцатого того самого вечера, когда Крицкий побывал на Патриарших <...>» [т. 1, с. 531].	«В половин[у]е одиннадцатого часа того вечера, когда Берлиоз погиб на Патриарших <...>» [т. 2, с. 169]
Иван в клинике			«О, как торжествовал бы Иван, если бы следовательно явился к нему раньше, в ночь на четверг, скажем, когда Иван исступленно добивался, чтобы его выслушали, чтобы кинулись ловить консультанта!» [т. 1, с. 799]	«О, как торжествовал бы Иван, если бы следовательно явился к нему пораньше, хотя бы, скажем, в ночь на четверг, когда Иван буйно и страстно добивался того, чтобы выслушали его рассказ о Патриарших Прудах» [т. 2, с. 470].

Степа	«Если бы Степе [Бомбееву] {Лиходееву} в утро 2 ^{го} июля сказали: – Степа, тебя расстреляют, если ты не откроешь глаз <...>» [т. 1, с. 163]	«Если бы Степе Лиходееву сказали бы так: “Степа, тебя расстреляют, если ты сию минуту не встанешь!” <...>» [т. 1, с. 431]	«Если бы Степе Лиходееву сказали так: “Степа! Тебя расстреляют, если ты сию минуту не встанешь!” <...>» [т. 1, с. 546]	«Если бы в следующее утро[, <i>то есть в утро четверга</i>] Степе Лиходееву сказали бы так: “Степа! Тебя расстреляют, если ты сию минуту не встанешь!” <...>» [т. 2, с. 195]
	«28-летний Степа Бомбеев лежал 2-го июля на широкой постели [генеральши Петровой] вдовы ювелира Де-Фужерэ » [т. 1, с. 164].	«<...> Степа Лиходеев директор театра “Кабарэ”, того самого, что открыл[ось]ся недавно в помещении бывшего цирка в утро, последовавшее за тем страшным вечером, когда убило Мирцева и ночью, когда Понырева отвезли в лечебницу, очнулся у себя в той самой квартире <...>» [т. 1, с. 432]	«<...> Степа Лиходеев, директор театра “Кабарэ” в утро, последовавшее за тою страшною ночью, когда после смерти Крицкого, Ивана Николаевича Бездомного увезли в клинику, очнулся у себя в той самой квартире <...>» [т. 1, с. 547]	«<...> Степа Лиходеев, директор театра Варьетэ, очнулся утром у себя в той самой квартире <...>» [т. 2, с. 195]
Ошибка профессора Стравинского	«В то время как раз, как вели Никанора Ивановича, Иван Бездомный после долгого сна открыл глаза и некоторое время соображал, как он попал в эту необыкновенную комнату <...>» [т. 1, с. 303]	«Несколько ранее, чем со Степой случилась беда, Иван Николаевич проснулся после глубокого и долгого сна и	«Как раз тогда, когда Степ[а]у покинуло сознание, оно вернулось к Ивану Николаевичу – он проснулся после глубокого и продолжительного сна» [т. 1, с. 556].	«Как раз в то время, когда сознание покинуло Степу [<i>во Владикавказе</i>] //в Ялте//, {то есть, около половины двенадцатого дня,} оно вернулось к Ивану Николаевичу Бездомному,

		некоторое время соображал, как он попал в эту необыкновенную комнату <...>» [т. 1, с. 440]		[<i>находящемуся под Москвой, он проснулся</i>] {проснувшимся} после глубокого и продолжительного сна» [т. 2, с. 208].
Босой	«Председатель Жилищного Товарищества того дома, в котором проживал покойник, [Прокон] {Никанор} Иванович Босой находился в величайших хлопотах, начиная с полуночи. {с 7-го на 8-е мая.} Именно, в полночь {в отсутствие Степы и Груни} приехала комиссия <...>» [т. 1, с. 173]	« Никанор Иванович Босой [II]председатель жилищного товарищества в том самом доме, где проживал покойный Мирцев, находился в больших хлопотах, начиная с предыдущей полуночи, когда ему вместе с комиссией пришлось производить осмотр комнат покойного» [т. 1, с. 448].	« Никанор Иванович Босой Председатель жилищного товарищества в том самом доме, где проживал покойный Крицкий, находился в страшнейших хлопотах, начиная с предыдущей полуночи[.]. [когда ему] В полночь эту приехала комиссия <...>» [т. 1, с. 563]	«Никанор Иванович Босой, председатель жилищного товарищества дома № 302-бис по Садовой улице в Москве, где проживал покойный Берлиоз, находился в страшнейших хлопотах, начиная с предыдущей ночи со среды на четверг. В полночь {, как мы уже знаем,} приехала [коми] в дом комиссия» [т. 2, с. 217].
	«Слух о гибели председателя Миолита ночью уже распространился во всех 70 квартирах {большого дома}, и [начиная с] {с самого} утра того дня, когда господин Воланд явился к Степе, Босому буквально отравили жизнь» [т. 1, с. 174].	«Слух о гибели Мирцева распространился мгновенно распространился по всему дому и с семи часов утра к Босому начали	«Весть о гибели Крицкого распространилась по всему дому со сверхъестественной быстротою и с семи часов утра к Босому начали звонить по телефону <...>» [т. 1, с. 564]	«Весть о гибели Берлиоза распространилась по всему дому с какою-то сверхъестественной быстротою, и с семи часов утра четверга к Босому начали звонить по телефону <...>» [т. 2, с. 218].

			звонить по телефону <...>» [т. 1, с. 448]		
	«Днем [<i>и вскорости</i>] { тотчас же } после того, как [<i>произошло это несчастье со Степой</i>] { Степа улетел [из своей квартиры] во Владикавказ }, Босой отправился в квартиру Берлиоза для того, чтобы [<i>опять</i>] { еще раз } окинуть ее хозяйским глазом, а кстати и произвести измерение { двух } комнат» [т. 1, с. 174].		«Мука эта продолжалась до начала первого дня, когда Никанор Иванович просто сбежал из своей квартиры <...>» [т. 1, с. 449]	«Мука эта продолжалась до начала первого часа дня, когда Никанор Иванович просто сбежал из своей квартиры <...>» [т. 1, с. 564] «Воланд, нанявший у Никанора Ивановича квартиру в четверг <...>» [т. 1, с. 809]	«Мúка эта продолжалась до начала первого часа дня, когда Никанор Иванович просто сбежал из своей квартиры <...>» [т. 2, с. 218]
Римский и Варенуха	Первый вариант	Второй вариант	«В это время на той же Садовой в кабинете дирекции кабаре находились двое ближайших помощников Степы – финансовый директор Блинецов и администратор Варенуха» [т. 1, с. 455].	«В то время, когда случилось несчастье с председателем, в двух шагах от дома, где [<i>помещалась</i>] находилась проклятая квартира № 50, в кабинете финансового директора Кабаре Григория Даниловича Римского сидело двое: сам Римский и администратор Кабаре [<i>Степа<н></i>] Иван Савельевич Варенуха» [т. 1, с. 572]. «Блуждая глазами, он заявлял, что напился у себя в кабинете днем в четверг, после чего куда-то пошел <...>» [т. 1, с. 802]	«В то время, как случилось несчастье с Никанором Ивановичем, недалеко от дома № 302-бис, на той же Садовой, в кабинете финансового директора Варьетэ [<i>Поплавского</i>] //Римского// находилось двое: сам [<i>Поплавский</i>] //Римский// и администратор [<i>кабар</i>] Варьетэ Варенуха» [т. 2, с. 226]. «Блуждая глазами, Иван Савельевич заявлял, что днем в четверг он у себя в кабинете в Варьетэ в одиночку напился пьяным, после чего куда-то пошел <...>» [т. 2, с. 472]
	«В то время, как происходили все эти события в громадном доме на Садовой, недалеке от него в кабинете дирекции Кабарэ сидели и занимались делами двое ближайших помощников Степы Лиходеева – финансовый директор Римский и администратор Варенуха» [т. 1, с. 309].	«В это время в кабинете дирекции Кабарэ сидели и, как обычно, занимались делами двое ближайших помощников Степы Лиходеева – финансовый директор Римский и администратор Варенуха» [т. 1, с. 309].			

	Варенуха» [т. 1, с. 182].				
Возвращение Варенухи	«В то время, когда Иванушка, лежа со строгим и вдохновенным лицом, слушал рассказ о том , как Ешуа Га-Ноцри умирал на кресте, финансовый директор кабаре Римский вошел в свой кабинет, зажег лампу на столе, сел в облупленное кресло и сжал голову руками» (второй вариант главы) [т. 1, с. 337].			«В то время как вдали за городом гость рассказывал поэту свою несчастную повесть, Григорий Данилович Римский находился в ужаснейшем настроении духа» [т. 1, с. 616].	«Не [<i>хватило нервов,</i>] { выдержали нервы, как говорится, } и [<i>Поплавский</i>] //Римский// не дождался окончания составления протокола и бежал в свой кабинет» [т. 2, с. 285].
Сон Никанора Ивановича Босого	Первый вариант «Лишь только неизвестные вывели из подворотни Никифора Ивановича Босого и в неизвестном направлении повели, странное чувство овладело душой председателя» [т. 1, с. 201].	Второй вариант «С того самого момента, как Никанора Ивановича Босого взяли под руки и вывели в ворота, он не сомневался в том, что его [е]ведут в тюрьму» [т. 1, с. 339].		«Нетрудно догадаться, что толстяк с багровой физиономией, которого поместили, по словам мастера, в комнате № 119 в психиатрической лечебнице, был не кто иной как Никанор Иванович Босой. Попал он, однако, к профессору Стравинскому не сразу, а предварительно побывав в другом месте» [т. 1, с. 626].	«Нетрудно догадаться, что толстяк с багровой физиономией, которого поместили в клинику в комнате № 119, был Никанор Иванович Босой. Попал он, однако, к профессору Стравинскому не сразу, а предварительно побывав в другом месте» [т. 2, с. 294].
Безумный день	«Короче говоря, расхлебывать всё, что произошло в кабаре накануне пришлось бухгалтеру Василию Степановичу Захарову <...>» [т. 1, с. 347]			«Кратко же говоря, расхлебывать последствия всего того, что накануне произошло в Варьете, пришлось бухгалтеру Василию Степановичу	«Утром в пятницу, то есть на другой день после проклятого сеанса, весь наличный состав служащих Варьетэ – бухгалтер Василий Степанович Ласточкин, два

			Загривову» [т. 1, с. 648].	счетовода, три машинистки, обе кассирши, курьеры, капельдинеры и уборщицы, словом, все, кто был в наличности, не находились при деле на своих местах, а все сидели на подоконниках окон <...>» [т. 2, с. 317]
Дядя Берлиоза	«На следующий же день 23-го Латунский сел в мягкий вагон скорого поезда и утром 24-го уже был у ворот громадного дома № 10 по Садовой улице» [т. 1, с. 224].		«В то самое время, как злосчастный бухгалтер Загривов несся в таксомоторе для того, чтобы нарваться на самопишущий костюм и дальнейшие неприятности, то есть после полудня в пятницу, мощногрудый паровоз плавно и беззвучно вошел под стеклянную крышу киевского вокзала, ведя за собою одиннадцать вагонов скорого поезда и остановился» [т. 1, с. 662].	«В то самое время, как старательный бухгалтер несся в таксомоторе, чтобы нарваться на самопишущий костюм, из плацкартного мягкого вагона № 9 киевского поезда, пришедшего в Москву , в числе других, вышел приличный пассажир с маленьким фибровым чемоданчиком в руке» [т. 2, с. 328].
	«Часов около 11-ти того вечера когда погиб Берлиоз в городе Киеве на Институтской улице дядей Берлиоза гражданином Латунским была получена такого содержания телеграмма <...>» [т. 1, с. 223].		«Причиной приезда дяди в Москву была полученная им позавчера около одиннадцати часов вечера телеграмма <...>» «согласно телеграмме от позавчерашнего числа» [т. 1, с. 662]	«Причиной приезда Максимилиана Андреевича в Москву была полученная им позавчера поздним вечером телеграмма <...>» [т. 2, с. 328]

	«Мне Берлиозу отрезало трамваем голову Приезжайте хоронить [<i>Берлиоз</i>]» [т. 1, с. 223].		«Меня Берлиоза только что зарезало трамваем на Патриарших похороны пятницу три часа дня приезжай Берлиоз» [т. 1, с. 662].	«Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны пятницу, три часа дня. Приезжай! Берлиоз» [т. 2, с. 329].
	«Пройдя по омытой вчерашней грозой асфальтовой площади двора, Латунский подошел к двери, на которой была надпись “Правление” <...>» [т. 1, с. 224]		«Через двадцать минут он входил в дверь на которой было написано “Правление”» [т. 1, с. 664].	«В пятницу днем Максимилиан Андреевич вошел в дверь комнаты, в которой помещалось домоуправление дома № 302-бис по Садовой улице в Москве» [т. 2, с. 330].
Маргарита			«В тот самый день, когда происходила нелепая кутерьма с заведующим учреждением пустым костюмом и многое другое вроде пения “Славного Моря”, Маргарита проснулась около одиннадцати часов утра в своей спальне, выходящей фонарем в башню причудливой архитектуры особняка в одном из переулков Арбата» [т. 1, с. 681].	«В тот самый день, когда происходила всякая нелепая кутерьма, вызванная появлением черного мага в Москве, в пятницу, когда был изгнан обратно в Киев дядя Берлиоза, когда арестовали бухгалтера и произошло еще множество других глупейших и непонятных вещей, Маргарита проснулась около полудня в своей спальне <...>» [т. 2, с. 353]
				«Она спасла его от встречи с Маргаритой, ставшей ведьмой в эту пятницу!» [т. 2, с. 373]

Следствие			«Подвал молчал, молчал весь маленький домишко застройщика. Тихо было и в переулке. Но в это время, то есть на рассвете субботы не спал почти целый этаж в одном из московских учреждений <...>» [т. 1, с. 795]	«Молчали комнаты в подвале, молчал весь маленький домишко застройщика и тихо было в глухом переулке. Но в это время, то есть на рассвете субботы, не спал целый этаж в одном из московских учреждений <...>» [т. 2, с. 465]
			«Собственно говоря, следствие началось уже давно, со вчерашнего дня пятницы, когда пришлось закрыть Варьетэ, вследствие исчезновения его администрации и всяких безобразий, происшедших накануне во время знаменитого сеанса черной магии» [т. 1, с. 795].	«Собственно говоря, дело стало ясно уже со вчерашнего дня пятницы, когда пришлось закрыть Варьетэ вследствие исчезновения его администрации и всяких безобразий, происшедших накануне во время знаменитого сеанса черной магии» [т. 2, с. 465].
			«Днем в квартире его, помещающейся у Каменного моста раздался звонок» [т. 1, с. 795].	«После обеда в пятницу в квартире его, помещающейся в доме у Каменного моста, раздался звонок и мужской голос попросил к телефону Аркадия Аполлоновича» [т. 2, с. 466].
			«Лишь только дали телеграмму в Ленинград, на нее пришел ответ, что Поплавский [был] обнаружен в гостинице “Астория” в № 412-м <...>» «Была послана телеграмма:	«Через час пришел ответ (к вечеру пятницы), что Поплавский обнаружен в № 412-м гостиницы “Астория” <...>» «Из Москвы телеграммой было приказано

			под охраной доставить финдиректора немедленно в Москву» [т. 1, с. 797]	[Поплавского] //Римского// под охраною доставить в Москву, вследствие чего [Поплавский] //Римский// в пятницу вечером и выехал под такой охраной с вечерним поездом» [т. 2, с. 468].
			«В тот же день, но позже был найден и след Лиходеева» [т. 1, с. 797].	«К вечеру же пятницы нашли и след Лиходеева» [т. 2, с. 468].
			«Дверь Иванушкиной комнаты отворилась и в нее вошел упомянутый уже следователь, круглолицый, спокойный и сдержанный блондин» [т. 1, с. 799].	«Дверь иванушкиной комнаты № 117-й отворилась под вечер пятницы и в комнату вошел молодой круглолицый, спокойный и мягкий в обращении, человек <...>» [т. 2, с. 469]
			«Так тянулось до поздней полуночи . В полночь на лестнице появился барон Майгель <...>» [т. 1, с. 801]	«Так дело тянулось до полуночи с пятницы на субботу, когда барон Майгель, одетый в вечернее платье и лакированные туфли, торжественно проследовал в квартиру № 50 в качестве гостя» [т. 2, с. 471].
			«Так дело тянулось вечером в пятницу и ночью на субботу <...>» [т. 1, с. 801].	«Так вот, как и было сказано, дело тянулось таким образом до субботнего рассвета» [т. 2, с. 471].
			«Так шел день в субботу» [т. 1, с. 804].	«Так не прекращающимся ни на секунду следствием и ознаменовалось утро субботнего дня» [т. 2, с. 474].

Воланд и его свита покидают квартиру	«Воланд в сопровождении свиты к закату солнца дошел до Девичьего Монастыря» [т. 1, с. 277].		«– Мессир! Суббота, солнце склоняется [<i><нрзб></i>]... нам пора» [т. 1, с. 808].	«– Мессир! Суббота. Солнце склоняется. Нам пора» [т. 2, с. 478].	
			«Воланд, нанявший у Никанора Ивановича квартиру в четверг, в субботу на закате покинул ее вместе со своей свитой» [т. 1, с. 809].	Эпилог 1 «Но всё [<i>же</i>] таки , что же было дальше-то в Москве после того как в субботний вечер преступная гипнотизерская шайка покинула столицу, исчезнув с Воробьевых Гор?» [т. 2, с. 517]	Эпилог 2 «Но всё-таки, что же было дальше-то в Москве после того, как в субботний вечер на закате Воланд покинул столицу, исчезнув вместе со своей свитой с Воробьевых Гор?» [т. 2, с. 527]
Мастер и Маргарита в подвале	«Она разбудила поэта, который спал четырнадцать часов. Он проснулся, провел рукой по [<i>небрит</i>] лицу и испугался того, что оно обрито. Испугался того, что находится на прежнем месте, вспомнил предыдущую ночь и безумие едва не овладело им» [т. 1, с. 275].		«Проспав до шести часов субботного вечера и мастер и Маргарита почувствовали себя совершенно окрепшими, и только одно давало знать о вчерашних приключениях» [т. 1, с. 819].	«Проспав до субботнего заката, и мастер и его подруга чувствовали себя совершенно окрепшими и только одно давало знать о вчерашних приключениях» [т. 2, с. 495].	
			«Да, ведь я же сам не далее как ночью позавчера говорил Ивану Бездомному о том, что встреченный им именно дьявол» [т. 1, с. 823].	«Ведь я же сам не далее, как ночью позавчера, доказывал Ивану о том, что тот встретил на Патриарших именно сатану <...>» [т. 2, с. 499]	

Почему Булгаков заостряет внимание именно на днях недели – среда – суббота? В процессе работы над пятой редакцией Булгаков составляет схему событий с обозначением дня и ночи (до 10 марта 1938 г., когда Булгаков в этой же тетради с материалами к роману начинает записывать наблюдения над луной [8.1, с. 25]) (см. рисунок 1):

«І й вечер. Берлиоз.

I-ая ночь Шизофрения.

Среда четверг пятница суббота

Шабаш

отлет» [8.1, с. 8].

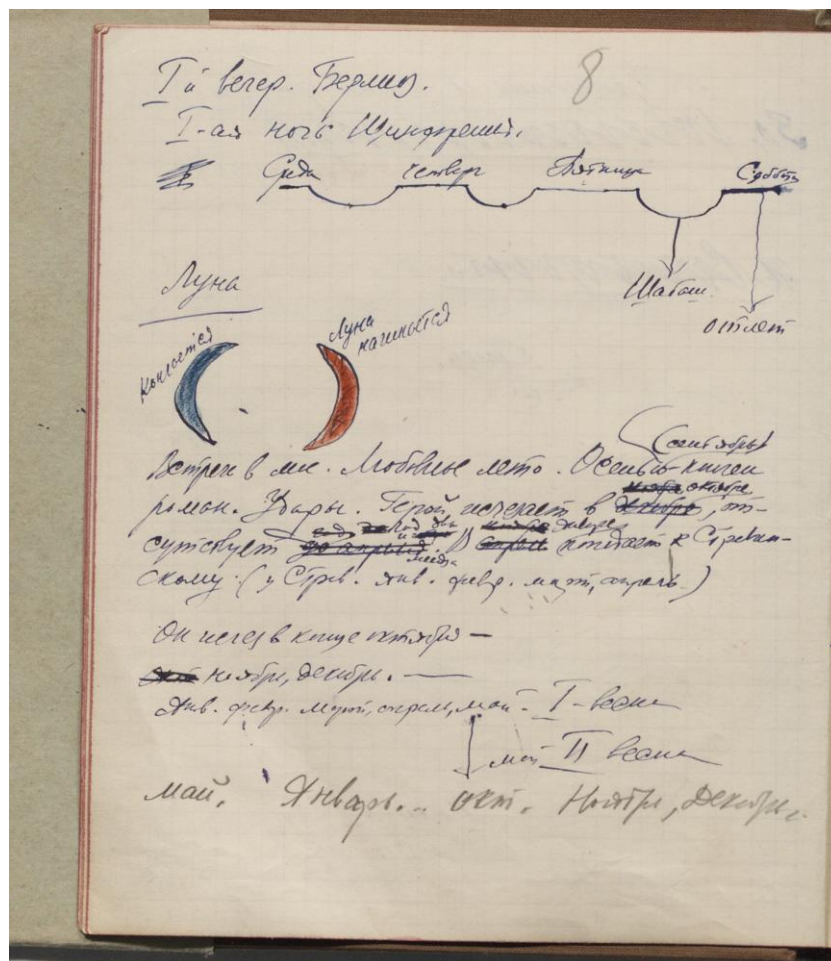


Рисунок 1. Дни недели в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

На рисунке также следует обратить внимание на схему: «Луна кончается», «Луна начинается». Е.А. Миллиор (филолог, писатель) записала беседу с Е.С. Булгаковой о том, что символизировала луна для писателя:

«— Луна — символ Пасхи?

- Верно. Да.
- Пасхальная мистерия?
- Да» (15 ноября 1969)¹.

В ночь с субботы на воскресенье, когда Пилат получает прощение, Воланд и его свита возвращаются в «бездну», а мастер направляется в свой «вечный дом», наступает воскресенье – Пасха. Рита Джулиани отмечает: «В “основном” романе <...> действие начинается <...> на закате в среду, а заканчивается на рассвете в воскресенье в весеннее полнолуние, т. е. во время Страстной седмицы и христианской Пасхи»². Этот замысел у Булгакова сформировался в начале работы над второй редакцией романа, когда он составил «разметку глав» 6 октября 1933 г.: последняя глава «21) Полет. Понтий Пилат. Воскресенье» [т. 1, с. 212]. В контексте завершения романа для Булгакова изначально была важна именно Пасхальная ночь, которая одновременно напоминает о совершенном грехе (именно в эту ночь Пилата «терзает бессонница») и дает возможность прощения. Пасха – светлый праздник, который символизирует победу жизни – Христос воскрес, смертью смерть поправ. Данной идее, на наш взгляд, противоречат такие концепции видения романа Булгакова, как: «роман отчаяния» (В.В. Гудкова)³, «роман о поражении» (А.В. Татаринов)⁴, роман «о Пасхе, которая не пришла» (А.Н. Варламов)⁵. М.О. Чудакова полагает, что «Пасхи больше нет: это Пасха без *Воскресения*», т. к. в лице мастера «перед нами Второе пришествие, оставшееся не признанным москвичами»⁶. Л.М. Яновская полагает, что в романе Бог является «действующим лицом», «сверхперсонажем», чувствуется Его «надприсутствие», но «в этом романе

¹ «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор / Сост. Д. И. Черашняя. Ижевск : Алкид, 2017. С. 298.

² Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике Мастера и Маргариты // Михаил Булгаков, его время и мы: Коллективная монография / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков : Ягеллонский университет, 2012. С. 408.

³ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 541.

⁴ Татаринов А. В. Литературные апокрифы как религиозно-философская проблема современной критики. Краснодар : [Б. и.], 2006. С. 66.

⁵ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 727.

⁶ Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». С. 50.

Бог отвернулся от земли», поэтому «на землю приходит Дьявол»¹. Рассмотрим противоположные точки зрения по этому вопросу. Как отмечает В.А. Коханова, «<...> два главных романа писателя по сакральной сущности сюжетов непосредственно связаны с архетипом Бога и соотнесены с двумя важнейшими событиями христианской истории, закрепленными в календаре: *Белая гвардия* – с Рождеством Христовым, а *Мастер и Маргарита* – с Пасхой. Если обратиться к духовной сути этих событий, то Рождество связано с чудом прихода Сына Божьего к людям, с чудом зарождения любви, в которой, собственно, и раскрывается богоподобная природа человека, а Пасха – это праздник воскресения, то есть перехода человека от жизни через смерть в бессмертие»². Рита Джулиани полагает, что «роман Булгакова органично вписывается <...> в традицию “пасхального рассказа” (в нашем случае – романа)», важную для русской литературы, «праздник Пасхи играет в “Мастере и Маргарите” фундаментальную смыслообразующую роль – и это не только литературоведческая гипотеза, но реальность его текста»³. Приведем также мнение Е.А. Миллиор: «Для меня роман “Мастер и Маргарита” – пасхальная мистерия, завершающаяся апофеозом»⁴.

В Пасхальную ночь в романе происходит преобразование героев, прощение рыцаря, прощение Пилата и получение награды мастером (см. таблицу 14).

Таблица 14. Пасхальная ночь в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»

Событие	Вторая редакция		Пятая редакция	Шестая редакция
Преобразование героев	Вариант 1	Вариант 2	«Когда же из-за края леса под ногами ее начала выходить полная луна, обманы исчезли, свалилась в	«Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная
	«И опять уклонились от селений и огней и вокруг была	«Была полночь, когда снялись со		

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 461–462.

² Коханова В. А. Архетипика романов М. А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография под редакцией Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2012. С. 187.

³ Джулиани Р. Булгаковские «штуки», или как превратить «бродячего философа» в Мессию. 2019. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Giuliani69.pdf>.

⁴ «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор. С. 287.

	только ночь. <...> Луна выбралась из-за скал и поэт увидел, что скалы оголены, страшны, тоскливы» [т. 1, с. 291].	скалы и полетели. Тут мастер увидел преображение» [т. 1, с. 355].	болота, утонула в туманах мишурная колдовская одежда» [т. 1, с. 832].	луна, все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» [т. 2, с. 511].
Прощение рыцаря	«— Он неудачно однажды пошутил, — шепнул Воланд, — и, вот, осужден был на то, что при посещениях земли шутит, хотя ему и не так уж хочется этого. Впрочем, надеется на прощение. Я буду ходатайствовать. » [т. 1, с. 356]	<i>В пятой редакции Коровьев-Фагот превращается в Абаддану:</i> «ангел бездны темный Абадонна» [т. 1, с. 833]	«— <...> Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!» [т. 2, с. 511]	
Прощение Пилата	«В это время откуда <то> снизу и издалека донесся слабый звон часов. — Вот она полночь! — вскричал Воланд и указал рукой вперед» [т. 1, с. 292]. «— Хм, — пискнул кот, — курьезное явление он каждый год в такую ночь приходит сюда, ведь вот понравилось же место! — и чистит рукава и смотрит на луну и напивается» [т. 1, с. 293]. «Такова ночь, мой милый мастер!» [т. 1, с. 295]	«Но раз в году наступает весенн[ий]яя ночь с полной луною, ночь под воскресенье». «— <...> Итак, — тут Воланд повернулся к мастеру, — давайте конец! Пора! Бьет воскресная полночь... » [т. 1, с. 834–835]	«Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит, но когда приходит полная луна, как видите, его терзает бессонница» [т. 2, с. 513].	
«Вечный дом» мастера	«Горел рассвет, вставало солнце исчезли черные кони. Он шел к дому <...>» [т. 1, с. 357]	«— <...> Вот дорога, скачите по ней вдвоем с вашей верной подругой и к утру воскресенья вы, романтический мастер, вы будете на своем месте» [т. 1, с. 835]. «Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий	«Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны. Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменный мшистый мостик» [т. 2, с. 515].	

		Пилат» [т. 1, с. 836].	

Для обозначения Пасхальной ночи в эпизодах полета Булгаков использует: во второй редакции – существительные «ночь», «полночь», указательные местоименные прилагательные «такая», «такова»; в пятой редакции – описательные эвфемистические замены «раз в году наступает весенн[ий]яя ночь с полной луною, ночь под воскресенье», «**воскресная полночь**», «к утру **воскресенья**», «в ночь воскресенья»; в шестой редакции – образ полной луны, описательный эвфемизм «такая ночь, когда сводятся счеты» и существительное «рассвет», возвращающее к замыслу второй редакции, что связано с развитием темы милосердия в романе – герои получают прощение и награду (более подробно см. в параграфе 3.6).

Текст романа содержит информацию о том, что начинается воскресенье. История же текста демонстрирует, что писатель стремился подчеркнуть эту идею. Во второй редакции Булгаков использует слово «рассвет», в пятой редакции – обещание Воланда, что герои увидят свой дом, когда наступит «утро воскресенья». Несмотря на прозрачность контекста, работая над окончательным текстом романа, Булгаков трижды, используя градацию, указывает, что в романе на глазах героев наступает воскресенье: 1) мастер и Маргарита «увидели обещанный рассвет» (герои видят приближающийся рассвет); 2) «Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны» (рассвет наступил); 3) «в блеске первых утренних лучей» (рассвет охватывает героев). Примечательно, что в соответствии с первоначальным замыслом Булгакова, герои должны были покончить жизнь самоубийством, о чем свидетельствует «разметка глав», составленная писателем в 1933 г.: «[18] **20** Бой с Воландом. Город горит К вечеру самоубийство» [т. 1, с. 212]. Так как это – грех, по всей видимости, в процессе работы над второй редакцией Булгаков вводит образ вестника, отдающего приказ Воланду, и заменяет самоубийство героев на их отравление. В этом отношении замыслу писателя, например, противоречит художественный фильм М. Локшина «Мастер и Маргарита» (2024),

необыкновенно популярный в современном обществе.

Если в эпизодах полета используются описательные эвфемистические замены, то в ершалаимских главах – наименование «Пасха» и прилагательное «пасхальная» по отношению к ночи, которое Булгаков добавляет, работая над окончательным текстом романа.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Дворец Ирода не принимал участия в этом торжестве» [т. 1, с. 785].	«Дворец Ирода Великого не принимал никакого участия в торжестве пасхальной ночи» [т. 2, с. 452].
«Человек в праздничный вечер уходит неизвестно зачем за город и там погибает» [т. 2, с. 788].	«В праздничный вечер, верующий уходит неизвестно зачем за город, покинув пасхальную трапезу, и там погибает» [т. 2, с. 456].

Рита Джулиана отмечает, «параллельно с еврейской Пасхой, описанной в иерусалимских эпизодах, роман изображает и христианскую Пасху в московских»¹. Булгаков подчеркивает, что события в романе происходят именно на Страстной неделе, и тем самым связывает события в пространстве Москвы и Ершалаима.

Читая роман Булгакова, рядом с предложением «Утром в пятницу, то есть на другой день после проклятого сеанса» А.И. Солженицын делает помету: «Совпадение? или игра с Евангелие?»². И не совпадение, и не игра. В романе Булгакова нет ничего случайного, история текста романа делает очевидным, как тщательно он выстраивал время в романе. И весьма серьезно относился к Евангелию, чтобы с ним играть.

Сколько дней продолжаются события в ершалаимских главах?
(см. таблицу 15)

¹ Джулиани Р. Булгаковские «штуки», или как превратить «бродячего философа» в Мессию. 2019. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Giuliani69.pdf>.

² Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына. С. 107.

Таблица 15. Количество дней в ершалаимских главах

Первая редакция	Вторая редакция «Окончательная разметка глав»	Третья редакция	Пятая редакция
1) Первый вариант: «Разбудили [<i>Каи</i>] в ночь с 23 на 2<4>» [6.1, л. 26]; «<Это было в месяце>е Ниссане...» [6.1, л. 25 об.] 2) Второй вариант – в эпизоде встречи Пилата и Каиафы: «Завтра – праздник Пасхи <...>» [т. 1, с. 58]; «[к]Какой страшный [<нрзб.>] ниссан выдался в этом году...» [т. 1, с. 59] 3) Второй вариант – в эпизоде встречи Пилата и Толмая фигурирует упоминание Пасхи: «с пасхаль-» [6.2, л. 62 об.]	В ершалаимских главах стоят прочерки в точке временного обозначения: «2) Золотое копье». – » «[12] 13) [Дядя и буфетчик.] На Лысой Горе. – » [т. 1, с. 296–297]	1) Булгаков еще не определился с датой – финал главы 1: «– И доказательства никакого не надо. Просто, в десять часов утра его привели под конвоем, и шаркающей кавалерийской походкой на балкон вышел Понтийский Пилат, – сказал про- фессор». После слова «утра» в конце строки оставлено место. Затем слабым нажимом красным карандашом на этом свободном месте сделана помета рукою Е.С. Булгаковой: «(день)» [т. 1, с. 374]. 2) Время действия – накануне Пасхи: «– Ершалаим, – сказал Пилат, поворачиваясь всем корпусом к секретарю, – город, в котором на Пасхе не соскучишься...» [т. 1, с. 376] Пилат Каиафе: «Завтра праздник Пасхи» [т. 1, с. 382].	1) Булгаков вводит дату: «В белом плаще с кровавым генеральским подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром 14-го числа весеннего месяца нисана в колоннаду дворца вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [т. 1, с. 499]. 2) Время действия – накануне Пасхи: «Согласно закону одного из двух преступников нужно будет отпустить на свободу в честь наступающего [з] сегодня великого праздника Пасхи» [т. 1, с. 512].

Начиная с первой редакции романа, время в ершалаимском тексте – канун Пасхи, месяц нисан. Четырнадцатое число вошло в роман только в пятой редакции.

После завершения второй редакции в 1936 г. Булгаков работает над материалом для романа, среди прочего записывает: «Иешуа арестован в ночь

с 13 на 14 нисана (3 апреля)»¹. В материалах к роману периода работы над пятой редакцией (до 10 марта 1938 г., когда здесь фиксируются наблюдения за луной) Булгаков делает запись: «Арестован Га-Ноцри был в ночь на {пятницу} 14-го низана – (3 апреля) – [в] [пятница] Март?» [8.1, с. 18]. По сути, записи одинаковые, но Булгаков добавляет пятницу – внимание писателя сконцентрировано на дне недели.

Таким образом, суд у Пилата, объявление приговора и казнь происходят в пятницу, но в тексте указания дня недели нет, т. к. это общеизвестная истина. По сути, время действия в ершалаимских главах 14–15 нисана (пятница – суббота). Но работая над шестой редакцией романа, Булгаков расширяет временные границы ершалаимского текста.

В шестой редакции Булгаков вводит рассказ о том, как Иешуа и Левий Матвей гостили у огородника, и в этом рассказе содержатся два указания на дни недели:

1) «Позавчера [*вечером*] днем Иешуа и Левий находились в Вифании под Ершалаимом, где гостили у одного огородника, которому чрезвычайно понравились проповеди Иешуа», т. е. в среду; здесь следует обратить внимание на правку – она выполнена в процессе печати машинописного текста в 1938 г. О.С. Бокшанской – в процессе диктовки Булгаков разграничил события во времени;

2) «Он повалился на попону в сарае огородника и провалялся на ней до рассвета пятницы <...>» [т. 2, с. 311].

Итак, в среду Иешуа уходит от огородника в Ершалаим и там знакомится с Иудой. В третьей редакции Булгаков вводит рассказ Иешуа о своем знакомстве с Иудой – в шестой редакции вводит здесь указание на день недели – «позавчера вечером», т. е. в среду.

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Я, – заговорил молодой человек, – познакомился на	«– Дело было так, – охотно рассказывал арестант, – я	«– Дело было так, – охотно начал рассказывать арестант,

¹ Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа. Третья редакция (второй вариант последней, 37-й, главы и окончание главы 16). 1936, июль 6. Загорянск. Автограф карандашом и чернилами. 62 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 3. Л. 12 об.

площади с одним молодым человеком по имени Иуда, он из Кериота...» [т. 1, с. 380]	познакомился на площади возле храма с одним юношей, который назвал себя Иудой из Кириафа» [т. 1, с. 509].	– позавчера вечером я познакомился возле храма с одним молодым человеком, который назвал себя Иудой из города Кириафа» [т. 2, с. 131].

Таким образом, как и в Евангелии, Иуда в романе совершает предательство в среду – именно с этого начинается время действия в ершалаимском тексте.

В первой редакции арест Иешуа происходит в ночь с четверга на пятницу. Иуда выступает на суде у Каиафы, но его предательство совершено, по всей видимости, раньше, т. к. в повествовании фигурируют «два **подозрительн<ых>** светильника» [6.2, л. 25] и Иешуа пытается остановить Иуду: – [Иуда, Иуда] **Иоанн, Иоа<нн>**» «[Иуда] **Иоанн**, ме<ня арестовали!> Беги!» «не открывай>» рта, не говори «<ни> слова! Б<еги!>» [6.2, л. 26]. Имя героя меняется – Каиафа обращается к Иуде: «– Иуда из <Кериафа>», «искренно» благодарю тебя, «великий с<инедрион>» отпускает или награждает «тебя!» [6.2, л. 28].

В последующих редакциях романа, судя по рабочим записям Булгакова, приведенным выше, время ареста сохранялось. Предательство Иуды и арест Иешуа были разведены во времени – Иешуа рассказывал Пилату о своей встрече с Иудой, обстоятельства которой Булгаков постепенно детализировал.

Третья редакция	Пятая редакция
«– Очень красивый и любознательный юноша <...>. Он стал меня расспрашивать о Кесаре и пожелал выслушать мои мысли относительно государственной власти... <...> Я и высказал эти мысли» [т. 1, с. 380].	«– Очень добрый и любознательный чело- век, – подтвердил арестант, – высказал величайший интерес к моим мыслям, принял меня радушно... – Светильники зажег, двух гостей пригласил <...>. – Да, <...> попросил меня высказать свой взгляд на государственную власть. Его этот вопрос почему-то чрезвычайно интересовал» [т. 1, с. 509–510].

В шестой редакции Булгаков переносит арест на среду – день, когда Иуда совершает предательство: «– Далее ничего не было, – сказал арестант, – тут вбежали люди, стали вязать меня и повели в тюрьму» [т. 2, с. 132]. Тем самым начало действия Булгаков выстраивает вокруг предательства Иуды в среду. А. Зеркалов видит здесь соответствие реальности: «Даже в канун

Пасхи, днем 14-го, евреи не носили оружия, отчего не мог состояться арест и заседание синедриона»¹.

В процессе правки романа Булгаков вводит еще одну дату – «пятнадцатого нисана», т. е. суббота.

Пятая редакция	Шестая редакция
«На ложе лежал прокуратор. Подложив руку под щеку, он спал, дышал беззвучно. В ногах лежал Банга, спал» [т. 1, с. 794].	«На ложе лежал прокуратор. Подложив руку под щеку, он спал и дышал беззвучно. Рядом с ним спал Банга. {<T>ак встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудей Понтий Пилат.}» [т. 2, с. 464]

Таким образом, работая над окончательным текстом романа, Булгаков соединяет время действия в московском и ершалаимском пространстве, используя для этого указание дней недели – среда – суббота, тем самым действие, совершаемое Берлиозом, приравнивается к действию Иуды.

По наблюдениям А.А. Кораблева, в пьесе Булгакова «Александр Пушкин» дуэль происходит в среду, «<...> в тот же день и почти в тот же час, на которые Наталья Николаевна назначила свидание Дантесу»². Дуэль А.С. Пушкина происходит в среду 27 января (по старому стилю), поэт умирает в пятницу 29 января. Булгаков соотносит действие в пьесе с евангельской историей предательства и гибели Христа: уже в набросках к пьесе Булгаков пишет сцену разговора Дубельта и шпиона (будущего Биткова) о тридцати серебряниках («Сорок рублей – сумма для тебя слишком грандиозная... Тридцать серебряников»), где Дубельт цитирует строки из Евангелия от Марка о предательстве Иуды³.

Булгаков работал над пьесой в 1934–1935 г. Выделяют три этапа:

- 1) «черновая рукопись» (27 марта 1935);
- 2) «1-я редакция (1 вариант)» (29 мая 1935);

¹ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. М. : Текст, 2003. С. 59.

² Кораблев А. А. Пределы филологии / Отв. ред. Ю. В. Шатин; Рос. акад. наук Сиб. отд-ние, Ин-т филологии; Донецкий нац. ун-т. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2008. С. 126.

³ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов / Театральное наследие. СПб. : Искусство – СПб, 1994. С. 406.

3) «окончательный текст» (9 сентября 1935)¹.

Динамика становления пьесы демонстрирует, что Булгаков стремился акцентировать внимание именно на днях недели. Если в «черновой рукописи» в обозначенных эпизодах упоминания дня трагедии нет, то на последующих этапах Булгаков вводит сначала число, а затем переносит акцент на день недели – среда (см. таблицу 16).

Таблица 16. Предательство и гибель Пушкина

Эпизоды	1 вариант	Окончательный текст
Пушкина назначает Дантесу свидание	«Я приду, приду. Двадцать седьмого в три часа» [с. 469].	«Я приду, приду... в среду, в три часа...» [с. 188]
Пушкина признается Гончаровой о назначенном свидании	«Ну и знай! Знай! Что и сегодня должна была его увидеть, а он не пришел! И мне скучно!» [с. 485]	«Знай, что и сегодня я должна была с ним увидеться, а он не пришел. И мне скучно» [с. 201].
Битков исповедуется	«А в тот день, среду, меня в другое место послали» [с. 494].	«А в тот день меня в другое место послали, в среду-то...» [с. 209]

Такая же работа с днями недели затем была проведена в романе «Мастер и Маргарита».

Когда начинается действие в «московских» главах?

Динамика становления текста романа от первой к шестой редакции демонстрирует, что Булгаков:

- 1) переносит действие из будущего в настоящее время;
- 2) в качестве настоящего времени пробует использовать тот год, который идет в момент написания романа (22 июня – среда в 1932 г., 8 мая – среда в 1935 г.);
- 3) отказывается от указания года;
- 4) останавливает выбор на месяце мае (см. таблицу 17).

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов / Театральное наследие. С. 620.

Таблица 17. Время начала событий в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Первая редакция первый вариант главы	Первая редакция второй вариант главы	Черновики 1931 г.	Вторая редакция	Третья редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«<3> июня 193[4]5 года» [6.1, л. 6 об.] Дата установлена по тексту главы «Марш фюнебр», где дата гибели Берлиоза и вместе с ней начала событий в романе фигурирует на сохранившихся частях страниц: «3-го июня» [6.1, л. 86].	«чудовищные» события «<на>чались не со сп<ектакля в Мюзик-Холле>» «11-го июня, а не» – несколькими днями раньше. «5-го июня в сп<еду>» (фрагмент вычеркнут) – «<на Пат>риарших Прудах» «появ<ились двое>» [6.2, л. 3]. Эта дата фигурирует также и в невычеркнутом фрагменте: «<голу>бые глаза его, за<стилаемые>» «<на>» «закате	14 июня 1943/1945 г. – гибель Берлиоза. <i>Первый вариант главы:</i> «В [ту] вечер той страшн[ую]ой суббот[у]ы 14-го июня 1943 года <...>» [т. 1, с. 106]. <i>Второй вариант главы:</i> «В вечер той страшной субботы 14 июня 1945 года <...>» [т. 1, с. 120].	1) 1 июля до составления «разметки» 6 октября 1933 г.: «Если бы Степе [Бомбееву] {Лиходееву} в утро 2 ^{го} июля сказали <...>» [т. 1, с. 163]; «28-летний Степа Бомбеев лежал 2-го июля на широкой постели [генеральши Петровой] вдовы ювелира Де-Фужерэ» [т. 1, с. 164]. 2) 22 июня (среда) в «разметке глав», составленной 6 октября 1933 г.	В главе 1: «В час майского заката на Патриарших Прудах появилось двое мужчин» [т. 1, с. 364].	В главе «Погоня»: «Теперь в Москве уже был полный майский вечер» [т. 1, с. 417]. В главе «Раздвоение Ивана»: «Бор на высоком берегу реки, еще недавно освещенный майским солнцем <...>» [т. 1, с. 464]	В главе «Шизофрения, как и было сказано»: «Ресторан торговал до четырех и на веранде еще горели лампы. Свет их был скуден неуместен в неудержимо надвигающемся майском рассвете» [т. 1, с. 545]. В главе «Раздвоение Ивана»: «Бор на противоположном берегу реки, еще час назад освещенный майским солнцем <...>» [т. 1, с. 584].	В главе 1: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера» [т. 2, с. 93]. В главе 11: «Бор на противоположном берегу реки, еще час назад освещенный майским солнцем, помутнел, размазался и растворился» [т. 2, с. 239]. В главе 18: «Длинная искра пронеслась у него перед глазами, затем сменилась какой-то

	5-го июня» [6.2, л. 3 об.]. Год не фигурирует на сохранившихся страницах, но события происходят не ранее 1933 г., т. е. по-прежнему относятся к будущему времени: «Писательский ресторан, помещавшийся в городе Москве на бульваре, как раз насупротив памятника знаменитому поэту Александру Ивановичу Житомирскому, [погибшему в] отравившемся в 1933-м году осетриной <...>» [т. 1, с. 92].		[т. 1, с. 211] <i>22 июня – среда в 1932 г.</i> 3) 8 мая (среда) в «разметке» глав 1934–1935 г. [т. 1, с. 296] <i>8 мая – среда в 1935 г.</i> 4) 7 мая: «Председатель Жилищного Товарищества того дома, в котором проживал покойник, [Прокоп] {Никанор} Иванович Босой находился в величайших хлопотах, начиная с полуночи. {с 7-го на 8-е мая.}» [т. 1, с. 173]				траурной змеей, погасившей на мгновение майский день <...>» [т. 2, с. 334]

Создавая эпилог, Булгаков подчеркивает, что события в нем повторяются каждый год и происходят именно на Страстной неделе: добавляет указание на время повторяющихся событий «каждую весну в полнолуние» и эпитет «праздничное» по отношению к «весеннему полнолунью».

Эпилог: первый вариант	Эпилог: второй вариант
«<...> и осталась у него неприятная, тягостная привычка изредка и внезапно хвататься за шею, тревожно оглядываться и [внезапно] плакать» [т. 2, с. 523].	«Остал[о]ась у него неприятная тягостная привычка каждую весну в полнолуние, впадать в тревожное состояние, внезапно хвататься за шею, испуганно оглядываться и плакать» [т. 2, с. 532].
«Каждый год лишь только наступает весеннее полнолуние под вечер появляется под липами на Патриарших Прудах человек около тридцати или тридцати с лишком лет» [т. 2, с. 525].	«Каждый год, лишь только наступает весеннее праздничное полнолуние, под вечер появляется под липами на Патриарших Прудах человек лет тридцати или тридцати с лишним» [т. 2, с. 535].

Более того, Булгаков связывает время повторяющихся событий с праздником Пасхи в ершалаимском тексте с помощью образа луны и двух пятисвечий.

Эпилог: первый вариант	Эпилог: второй вариант	Глава 26 «Погребение» (шестая редакция)
«Ему известно, что он стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился после этого и вылечился и только с одним не	«Не может он совладать с этим весенним полнолунием. Лишь только оно начинает приближаться, лишь только начинает разрастаться и наливаться	«Пройдя башню, Иуда, повернувшись, увидел, что в страшной высоте над храмом зажглись два гигантских пятисвечия. Но и их Иуда разглядел смутно, ему показалось,

может справиться до сих пор с этим полнолунием» [т. 2, с. 525].	золотом светило, которое когда-то висело выше двух пятисвечий, становится Иван Николаевич беспокоен, нервничает, теряет аппетит и сон, дожидается, пока созреет луна» [т. 2, с. 535].	что над Ершалаимом засветились десять невиданных по размерам лампад, спорящих со светом единственной лампы, которая всё выше подымалась над Ершалаимом – лампы луны» [т. 2, с. 449].

Заманчиво предположить, что время действия – 1929 г., т. к. это единственный год периода работы Булгакова над романом, когда Пасха выпала на май (5 мая)¹. Как отмечает Б.В. Соколов, «в композиции “Мастера и Маргариты” важную роль играет абсолютная хронология ершалаимской и московской частей, приурочивающая основные события романа к Страстной неделе и Пасхе и указывающая на циклическое повторение истории ровно через девятнадцать веков»². И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс полагают, что «<...> любые спекуляции по поводу привязки событий романа к конкретному времени (числу и году) входят в противоречие с авторскими устремлениями последних лет»³. Динамика становления текста романа демонстрирует, что Булгаков отказался от указания года и отсылок к какому-либо году, т. к. для него был важен не конкретный год, а Пасха как вечное событие, повторяющееся каждый год весной и напоминающее человеку о том, что каждому будет дано по вере его и у каждого есть возможность получить прощение. По всей видимости, этим был обусловлен выбор будущего времени в первых редакциях романа – сделать акцент на повторяемости действия, подобно художнику, который, изображая на полотне мифологические или библейские времена, одевает героев в современные своей эпохе одежды.

¹ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 98.

² Там же. С. 385.

³ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 50.

В связи с линией «мастер – Маргарита» время в романе раздвигается до одного года.

Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Что не видел ее уже полтора года <...>» [т. 1, с. 330]	«Выяснилось, что он написал этот роман, над которым просидел три года в своем уютном подвале на Пречистенке <...>» [т. 1, с. 481]	«[Дело в том, что] [три] [0]{Д}ва года тому назад я, изволите ли видеть написал роман о нем» [т. 1, с. 605].	«<...> дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман» [т. 2, с. 264].
		«В таких бесполезных размышлениях о Левии Матвее, в таких мучениях прожила Маргарита Николаевна полтора года» [т. 1, с. 681].	«В таких мучениях прожила Маргарита Николаевна всю зиму и дожидая до весны» [т. 2, с. 353].
		«Маргарита шурилась на яркое солнце, вспоминала то свой сон, [вспоминала] то как наяву сидела два года тому назад на этой же скамье с ним» [т. 1, с. 685].	«Маргарита шурилась на яркое солнце, вспоминала свой сегодняшний сон, вспоминала, как ровно год, день в день и час в час, на этой же самой скамье она сидела рядом с ним» [т. 2, с. 358].

Булгаков приходит к этой мысли только при работе над окончательным текстом романа – до шестой редакции он использовал период в полтора, три и два года. В материалах к роману 1938 г., готовясь к созданию машинописного текста романа, Булгаков делает раскладку по месяцам в рамках одного года, выделяя май как время действия романа – весна первая и весна вторая: «Встреча в мае. Любовное лето. Осенью (**сентябрь**) – кончен роман. Удары. Герой исчезает в [декабре] [**ноябре**] {октябре}, отсутствует [до апреля] [год] [до] {год и [четыре] {два} месяца}. В [апреле] [**ноябре**] {январе} попадает к Стравинскому (у Страв. янв. февр. март, апрель) (Правка в данном фрагменте сделана сразу в процессе письма, мы используем здесь значок вставки второго уровня, чтобы разграничить порядок правки. – Е. К.)

Он исчез в конце октября –

[окт] ноябрь, декабрь. –

янв. февр. март, апрель, май. I – весна

май II весна [Оба слова «май» соединены

линией. – Е. К.]

май. Январь. окт. Ноябрь, Декабрь,» [8.1, с. 8] (см. рисунок 1)

Позволит ли это установить год событий?

Безусловно, нет, т. к., повторимся, Булгакову был нужен не конкретный год, а Страстная неделя и Пасха как повторяющееся событие.

Кроме того, черновики романа демонстрируют, что для Булгакова год действия романа – это тот год, когда он пишет роман в данный конкретный момент. Л.М. Яновская также отмечает эту особенность «московских» глав: «Эти главы для Булгакова принципиально современные: в них стоит то самое непрерывно длящееся время, в которое пишется роман. Стало быть, годы 1929–1940. Точнее – 30-е годы XX века»¹.

Приведем несколько примеров разных периодов создания романа.

1) 5 декабря 1931 г. был взорван Храм Христа Спасителя². В первой редакции романа Булгакова Храм фигурирует: «Надрав из его бороды волосьев, Иванушка скакнул и выскочил на набережной Храма Христа Спасителя» [т. 1, с. 91]. Во второй редакции Булгаков использует то же место, но указывает, что Храма больше нет: «Он вышел на Остоженку и пошел к тому месту, где некогда стоял храм Христа Спасителя» [т. 1, с. 159].

2) Булгаков начинает писать вторую редакцию романа в 1932 г. 6 октября 1933 г. он составляет «Разметку глав», где в качестве дня начала действия в романе указывает среду 22 июня: 22 июня – среда в 1932 г.; в 1934–1935 г. работает над «Окончательной разметкой глав», здесь день начала событий среда 8 мая: 8 мая – среда в 1935 г.

3) В 1938 г., работая над пятой редакцией романа, Булгаков вводит образ Фриды и ее трагическую историю, как давно установлено в булгаковедении, соединив в этом образе судьбу двух реальных женщин – Фриды Келлер и Кониецко³. В материалах к роману 1938 г. Булгаков делает записи по книге Августа Фореля «Половой вопрос»:

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 699.

² Кобеляцкий А. В., Шиц М. М. Люди 1930-х годов. Культ личности / Под науч. ред. Н. В. Суржиковой. М. : Бослен, 2025. С. 43.

³ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 487.

«Дело Фриды Келлер (Форель, стр. 421)

Дело Кониецко (Фор., 425)» [8.1, с. 42]

Фрида Келлер задушила своего пятилетнего сына шнурком в 1904 г.¹, Кониецко задушила своего младенца платком в 1908². Реальные Фрида и Кониецко еще были живы, но гибель человека происходит в момент совершенного им преступления, поэтому для романной героини гибель наступает в 1908 г., в связи с чем Булгаков, который пишет роман в 1938 г., добавляет тридцать лет: «– Камеристка к ней приставлена <...> и тридцать лет кладет ей на ночь на столик носовой платок с каемочкой...». (Б.В. Соколов считает это доказательством того, что время действия в романе – 1929 г.: Фрида Келлер убила своего ребенка в мае 1899 г., если прибавить тридцать лет, то получается 1929 г.³)

Этой особенностью работы Булгакова обусловлено наличие в романе деталей, якобы не соответствующих романному времени (например, троллейбус, который появился намного позднее 1929 г.) и привлекающих пристальное внимание исследователей. Так, например, А. Зеркалов утверждает, что «действие романа датировано маем 1937 года, и вокруг этой адской точки лежит время написания последней редакции», т. к. в романе упоминается «архитекторский съезд»⁴.

Это свойство работы Булгакова над художественным временем в романе позволит попробовать установить время начала его создания. Роман «Мастер и Маргарита» был начат в 1928 г. – как мы уже отмечали, этот год указывал сам писатель. *Какое событие могло послужить толчком для создания романа?* На наш взгляд, этим событием стала передача Исаакиевского собора в Ленинграде антирелигиозному музею.

Уже в первой редакции роман был посвящен теме добра и зла, Бога и дьявола. В центре романа – в условиях безверия доказательство того, что Бог существует. Здесь целесообразно обратить внимание на образ храма,

¹ Форель А. Половой вопрос». СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. С. 223.

² Там же. С. 224.

³ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 98.

⁴ Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. С. 9.

который в первой редакции использовался дважды – поэт, только что бывший под влиянием редактора, учившего его, что Иисус не существовал, оказывается рядом с храмом.

1) В обоих вариантах главы о доказательстве инженера Булгаков создает эпизод сумасшествия Иванушки, когда тот, вместо Патриарших прудов, вдруг обнаруживает себя на паперти Собора Василия Блаженного.

Первая редакция: первый вариант главы	Первая редакция: второй вариант главы
Внезапно Иванушка видит «на Патриарши<х Прудах> Гум и Храм В<асилия Блаженного>» [6.1, л. 53]. Иванушка оказывается юродивым – «Иванушка-вериж<ник>». «И точно: у<чинился Иванушка на паперти. И сидел Ива>нушка, погромыхи<вая веригами, а из хра>ма выходил царь» [6.1, л. 53 об.].	«– В сам деле. Не видал я пальм что ли, – сказал Иванушка, – да ну их к лысому бесу. Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть... И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка, погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек – исполуцарь, исполу- монах» [т. 1, с. 90].

2) Во втором варианте главы о доказательстве инженера (первый не дописан) Булгаков создает эпизод, когда Иванушка оказывается у Храма Христа Спасителя: «Надрав из его бороды волосьев, Иванушка скакнул и выскочил на набережной Храма Христа Спасителя» [т. 1, с. 91].

Если собор Василия Блаженного во второй редакции уже уйдет из романа, то Храм Христа Спасителя останется до конца работы над ним. Как мы уже отмечали, когда Булгаков работал над второй редакцией романа, храм был уже уничтожен, поэтому герой приходит туда, где был храм: «Он вышел на Остоженку и пошел к тому месту, где некогда стоял храм Христа Спасителя» [т. 1, с. 159]. На последующих этапах работы над этим эпизодом Булгаков убирает упоминание Храма Христа Спасителя, но оставляет связанную с ним деталь – гранитный амфитеатр.

Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Неизвестно через сколько времени и каким образом Иван оказался на громадных гранитном амфитеатре, спускаю- щемся к воде» [т. 1, с. 416].	«Через некоторое время Ивана Николаевича можно было увидеть на ступенях громадного гранитного амфитеатра на берегу Москвы-реки» [т. 1, с. 529].	«Через некоторое время можно было увидеть Ивана Николаевича раздевающимся на гранитных ступенях амфитеатра, спускавшегося к реке» [т. 2, с. 157].

Если для современников писателя эта деталь была узнаваемой, то для нас она уже требует комментария: «До уничтожения храма существовали не сохранившийся в настоящее время гранитный спуск в реке и “купель”, т. н. московская Иордань»¹. «Стационарная “иордань”» «<...> служила для водоосвящения, совершаемого в праздник Крещения – один из важнейших христианских (двунадесятых) праздников»²; «с набережной две лестницы ведут к реке – к Иордани»³, что хорошо видно на рисунке А.М. Васнецова (см. рисунок 2).

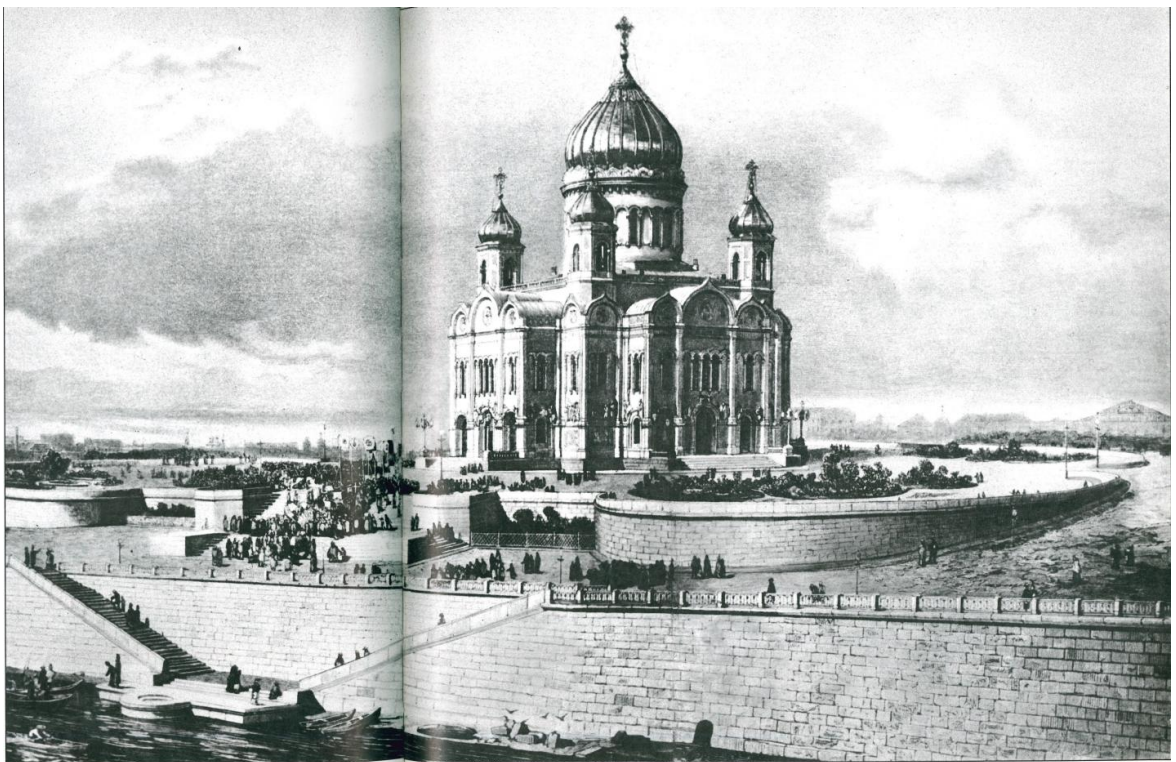


Рисунок 2. Храм Христа Спасителя в Москве. Крестный ход во время освящения. Гравюра по рисунку А.М. Васнецова (1883)⁴

¹ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 196.

² Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931 / Автор текста Е.И. Кириченко; сост. Г.А. Иванова. М.: «Планета», ТОО «Кузнецкий мост», 1992. С. 178–179.

³ Там же. С. 64.

⁴ Там же. С. 142–243.

Таким образом, Булгаков приводит Ивана Бездомного в пространство храма Христа Спасителя, начиная с первой редакции романа.

Храм Христа Спасителя – знаковое место в Москве. Путеводитель по Москве 1916 г. называет его «главной достопримечательностью новой Москвы», а сквер, разбитый вокруг храма «самым лучшим в Москве»¹. Подъезжавшему к Москве по железной дороге открывалась величественная картина: «Прежде всего бросается в глаза громаднейший золоченый купол храма Спасителя; если день ясный и солнечный, то купол этот горит на солнце, как исполинская свеча, и виден верст за 20»². Храм потрясал величием: «Даже из Кремля на расстоянии версты, храм Спасителя поражает своими размерами, особенно величина главного купола, достигающего 48 саж. высоты. Позолотить крышу этого купола обошлось 1½ миллиона рублей»³. Храм был построен в честь победы в Отечественной войне 1812 г., «<...> по стенам коридора под главным куполом на мраморных досках начертаны названия сражений и имена павших в них офицеров»⁴. Е.И. Кириченко подчеркивает: «Мысль о строительстве храма родилась в ходе войны с Наполеоном, которая получила в России название Отечественной, и связана с победой, определившей не только дальнейшую судьбу страны, но во многом повлиявшей на развитие мировой истории»⁵. Это был «национальный храм-памятник», «своего рода храм нации»⁶.

Именно связь с Отечественной войной, в первую очередь, заставляла сожалеть о храме в период его разрушения. Николай Владимирович Арнольд написал стихотворение «Храм Христа Спасителя», москвичи переписывали его. Приведем здесь некоторые его строки:

«Прощай, хранитель Русской славы, / Великолепный храм Христа, /
Наш великан золотоглавый, / Что над столицей блистал! <...> / С тобой

¹ Путеводитель по Москве с ее древними, современными достопримечательностями и окрестностями. М. : [Б. и.], 1916. С. 7.

² Там же. С. 4.

³ Там же. С. 7.

⁴ Там же. С. 17.

⁵ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 5.

⁶ Там же. С. 85.

умолкли отголоски / И с ними главных имена: / Кутузов и Барклай-де-Толли,
/ Граф Витгенштейн, Багратион / Не смог сломить на бранном поле / Вас
даже сам Наполеон!»¹

Ю.А. Венкстерн записывает в своем дневнике: «Храм Христа Спасителя уже обнесен забором – будут ломать, хоть он в художественном отношении представляет мало ценности, но все же большое сооружение; память 1812 г.; стоит на одном из самых видных мест Москвы. Жалко» (2 августа 1931)². В своем дневнике историк Иван Иванович Шитц подчеркивает масштаб трагедии: «На Храме Христа Спасителя ободрана уже вся средняя глава. Можно ли себе представить когда-нибудь разрушение Notre Dame французами или Петра в Риме итальянцами XX века?» (11 августа 1931), а также политическую составляющую события: «Говорят, предлагались другие места, но Сталину понадобилось именно это, с “идейным” разрушением» (14 июня 1931)³.

В тот период было разрушено большое количество храмов. Почему уничтожение именно этого храма стало «идейным»? Е.И. Кириченко отмечает: «По мере того, как строился храм, отходили в прошлое и становились далекой историей события войны с Наполеоном, на первый план выдвигался иной аспект. Храм Христа превращался в национальный храм России, ее символ. Он как будто не оспаривал еще духовного и идейного первенства Успенского собора. Однако его значение в ансамбле Москвы и соотнесенность даты освящения с датой коронации двух императоров с полной очевидностью свидетельствовали о наметившейся тенденции сделать храм Христа Спасителя главным храмом России», «символом национально-государственной идеи»⁴. Строительство храма было завершено в 1881 г., и его освящение должно было быть приурочено к 25-летию со дня коронации

¹ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 238.

² Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича. ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Дело П-40744. Л. 173 об.

³ Шитц И. И. Дневник «Великого перелома» (март 1928 – август 1931). URL: https://royallib.com/book/shitts_ivan/dnevnik_velikogo_pereloma_mart_1928__avgust_1931.html.

⁴ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 141.

Александра II. Но император был убит 1 марта 1881 г. Освящение храма состоялось только в 1883 г. и было приурочено также к коронации Александра III.

Храм торопились разрушить к 1932 г., т. к. надвигалось несколько юбилейных дат: 1) 120 лет со дня Отечественной войны 1812 г.; 2) 100 лет со дня принятия манифеста Николая I о строительстве храма; 3) 15 лет Октябрьской революции; 4) 10 лет СССР. Е.И. Кириченко полагает, что «совокупность дат, судя по всему, стала причиной незамедлительных действий советского руководства»¹. Храм Христа Спасителя «<...> казался новой власти одним из главных символов старой веры, враждебного мира, который они собирались разрушить “до основания”, чтобы построить на его месте новый. Олицетворением его должен был стать сооруженный на руинах храма памятник Ленину и Советскому государству, некий вариант атеистического святилища»².

Кинооператор В.В. Микоша, снимавший весь процесс разрушения храма Христа Спасителя, вспоминал – когда ему сказали о том, что храм будет снесен, и дали задание проводить съемки, то он спросил «сам не знаю почему»: «– А что, Исаакий в Ленинграде тоже будут сносить?»³. Вопрос не случаен, потому что эти два храма тесным образом связаны в русской культуре и менталитете. Это грандиозные храмы, призванные продемонстрировать мощь государства.

Исаакиевский собор – «одно из самых замечательных монументальных зданий в Европе, как по размерам архитектуры, так и по богатству отделки. Из церковных сооружений это третье по высоте здание в мире. Выше Исаакиевского собора только собор святого Петра в Риме и шпиль Петропавловского собора в крепости»⁴. Исаакиевский собор имел «первенствующий статус» в Российской империи, т. к. столицей на тот

¹ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 244.

² Там же. С. 221.

³ Микоша В. В. Я останавливаю время. М.: Алгоритм, 2005. С. 74.

⁴ Финн Л., Лебединский Л., Трошин Н., Ростовцев А., Каменьщиков Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. Л.: ОГИЗ Прибой, 1931. С. 11.

момент был Петербург, и в основу создания храма была заложена «мощная монархическая идея», проповеди в нем до февраля 1917 г. отличались «ярким промонархическим пафосом»¹. В связи с этим «здание сооружено, за исключением некоторых деталей, в формах стиля “русской империи” <...>»². Как отмечалось в сборнике статей «Из очага мракобесия в очаг культуры», «пожалуй, ни в одном соборе, как в этом, так ярко не сказалось значение церкви, как своеобразного агитпропа российского самодержавия»³; «возникает идея создать такой собор, который по своей грандиозности и пышности не имел бы равных в мире и демонстрировал бы собой как силу и мощь империи, его построившей, так и силу и мощь православной церкви, для которой он построен»⁴. Примечательно описание строительства титанического здания в повести Л.Н. Рахманова «Базиль» (1932–1933): «Исаакиевская площадь лежала за своим забором. Сотни тысяч пудов гранита отдыхали от людей. Это были огромные, тяжкие камни. Через три часа придут люди и станут опять кромсать, бить, переваливать с боку на бок, поволокут их куда-то, опустят в глубокие ямы или поднимут на страшную высоту...»⁵.

Несмотря на материальные и политические трудности, в 1918–1928 г. Исаакиевский собор выполнял все функции православного храма, а «в марте 1928 г. “двадцатка” даже решалась просить ЛЕУ, чтобы оно обратилось к властям за разрешением зажечь светильники на крыше собора на пасхальную заутреню»⁶.

Летом 1928 г. собор был закрыт: «18 июня 1928 г. вышло постановление Президиума ВЦИК о передаче Исаакиевского собора в Ленинграде “в исключительное пользование Главнауки Наркомпроса РСФСР

¹ Яковлев В. О. Церковная жизнь Петрограда – Ленинграда в условиях исторических испытаний: Исаакиевский кафедральный собор в 1917–1928 годах / Науч. ред. Ю. В. Мудров. СПб. : Государственный музей «Исаакиевский собор», 2024. С. 40.

² Путеводитель по Ленинграду. Л. : Издание орготдела Ленинградского совета, 1929. С. 147.

³ Финн Л., Лебедевский Л., Трошин Н., Ростовцев А., Каменьщиков Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 19.

⁴ Там же. С. 13–14.

⁵ Рахманов Л. Н. Базиль. Л. : Советский писатель, 1958. С. 57.

⁶ Яковлев В. О. Церковная жизнь Петрограда – Ленинграда в условиях исторических испытаний: Исаакиевский кафедральный собор в 1917–1928 годах. С. 45–46.

в качестве музейного памятника”. Месяцем позже, 14 июля, исполком Центрального района расторгнул договор с “двадцаткой” собора, после чего храм и все его имущество были переданы Управлению уполномоченного Наркомпроса, а имущество, не представлявшее исторического художественного значения, – в Госфонд для реализации»¹. «16 июля 1928 г. двадцатка Исаакиевского собора ликвидируется, и с этого момента собор из очага мракобесия начал перестраиваться в мощный очаг социалистической культуры»². Имущество собора впоследствии упоминается, например, в дневнике И.П. Ювачева: «Ранняя обедня у Рождества на Песках, где сегодня торжественное богослужение ради Корсунской иконы, которая раньше была в Исаакиевском соборе» (9/22 октября 1930)³.

Общественности об этом было сообщено позднее – в «Красной газете» от 29 июня 1928 г. в разделе «В две строки» было сделано сообщение: «По постановлению ВЦИК’а, Исаакиевский собор передается главнауке под музей»⁴. 1 июля 1928 г. «Красная газета» дает небольшую заметку «Музей Исаакиевского собора»: «В связи с постановлением ВЦИК о передаче Исаакиевского собора в ведение главнауки, на днях начинается приемка собора от двадцатки.

В соборе будет развернут интересный музей, посвященный истории этого мирового памятника. Главнаука выпускает специальный путеводитель по собору, знакомящий с его громадными ценностями»⁵.

Безусловно, о факте закрытия собора его прихожане и общественность в целом могли узнать намного раньше. Например, в дневнике И.П. Ювачева читаем: «Вечером я пошел ко всенощной в Казанский собор. Проходя мимо ц^керкви> Воскресения на крови, я удивился, что она закрыта. Когда пришел

¹ Яковлев В. О. Церковная жизнь Петрограда – Ленинграда в условиях исторических испытаний: Исаакиевский кафедральный собор в 1917–1928 годах. С. 3.

² Финн Л., Лебедевский Л., Трошин Н., Ростовцев А., Каменьщиков Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 66.

³ Ювачев И. П. Собрание дневников в десяти книгах. Книга девятая (1922–1931) / Вступ. ст., подгот. текста, сост. и примеч. Н. М. Кавина. М. : Галеев – Галерея, 2020. С. 339.

⁴ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Пятница, 29 июня. С. 3.

⁵ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Воскресенье, 1 июля. С. 3.

в Общество политкаторжан, там сказали, что в Московском обществе возбужден вопрос об устройстве в этой церкви музея» (7/20 ноября 1930)¹.

24 июля 1928 г. в «Красной газете» выходит заметка «Передача Исаакиевского собора», где сообщается о закрытии собора для посещений: «Во исполнение постановления ВЦИК о превращении Исаакиевского собора в музей, комиссия Главнауки произвела приемку собора от двадцатки. Собор закрыт для надобностей культа.

В непродолжительном времени собор-музей будет открыт для обозрения. Вышка Исаакиевского собора открыта по-прежнему»².

На наш вопрос, сотрудники научного отдела Исаакиевского собора ответили, что «с 1928 по 1931 год в соборе шли работы, как по подготовке музея к открытию, так и реставрационные. В этот период никакие лекции не читали. Собор был закрыт» (см. рисунок 3).

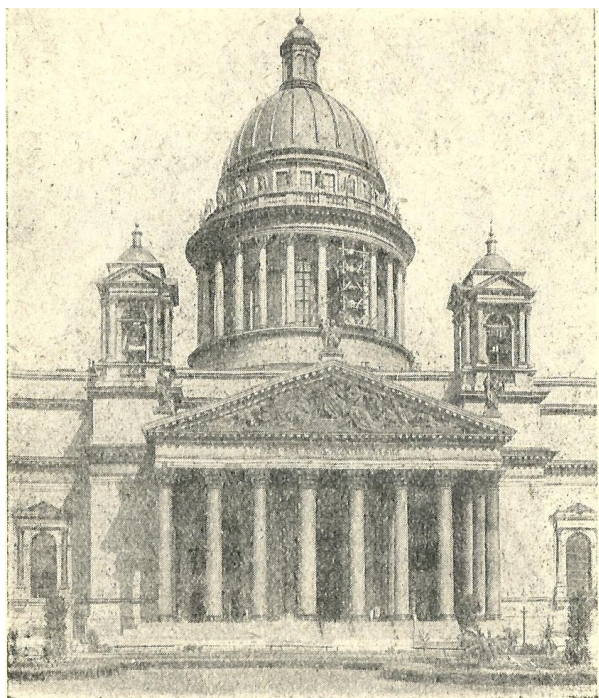


Рисунок 3. Исаакиевский собор (1929)³

Практика закрытия церквей, в том числе для создания в их помещении музея, была распространенным явлением. Но храм такого масштаба и значения, как Исаакиевский собор, был закрыт впервые. И это событие не

¹ Ювачев И. П. Собрание дневников в десяти книгах. Книга девятая (1922–1931). С. 353.

² Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Вторник, 24 июля. С. 3.

³ Путеводитель по Ленинграду. Л. : Издание орготдела Ленинградского совета, 1929. С. 148.

могло оставить Булгакова равнодушным. О факте закрытия музея он мог узнать из газет, от знакомых и непосредственно в Ленинграде. Документально подтверждаются три поездки Булгакова в Ленинград в 1928 г.

1) Весна. По всей видимости, сразу по возвращении из Ленинграда в Москву, Булгаков пишет Е.И. Замятину письмо: «Москва встретила меня кисло <...>», «В тоске покидая Ваш очаровательный город <...>» (12 апреля 1928)¹.

2) Лето или первая половина сентября. В письме к Замятину 27 сентября 1928 г. Булгаков пишет: «Старичок гостил у нас. Вспоминали поездку на взморье. Ах, Ленинград, восхитительный город!»². Старичок – это Мария Артемьевна Чимишкиан. Если учесть поездку на взморье, а также «теплый солнечный день»³ и маршруты прогулок, упоминаемые в воспоминаниях М.А. Чимишкиан, изложенных Н.В. Шапошниковой, то можно предположить, что эта поездка Булгакова в Ленинград состоялась летом.

3) Осень. В дневнике М.М. Пришвина от 21 ноября 1928 г. записано: «Прогулка по Неве. Вечер в Царском у Толстого. <...> У Толстого были: Разумники, Замятины, Булгаков и какой-то адвокат с женой (адвокат пресмешного вида, потому что нос попугайчиком на очень широком лице). Я читал рассказ “Журавлиная родина”, Толстой пьесу “Петр”. Шампанское рекой»⁴.

Возможно, осенью была еще одна поездка в связи с предполагавшейся постановкой пьесы «Бег». Так, в «Красной газете» от 16 октября 1928 г. в заметке «“Бег” Булгакова» сообщается: «Новая пьеса М. Булгакова “Бег” была предложена автором Гос. Большому драматическому театру.

¹ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах / Вступ. статья В. В. Петелина; коммент. В. И. Лосева и В. В. Петелина. М. : Современник, 1989. С. 130.

² Там же. С. 136.

³ Шапошникова Н. В. Михаил Афанасьевич Булгаков, выдуманный Курцио Малапарте / Ред. О. А. Дименко. М. : Изд-во Благотворительного фонда имени М. А. Булгакова, 2018. С. 31.

⁴ Пришвин М. М. Дневники. 1928–1929 / Подгот. текста Я. З. Гришиной, Л. А. Рязановой; статья, коммент. Я. З. Гришиной. СПб. : ООО «Изд-во “Росток”»; М. : Изд-во «Литературный музей», 2020. С. 401.

Одновременно, включения в репертуар этой постановки добивается и Гос. драма»¹. По всей видимости, поездкой Булгакова в Ленинград объясняется его отсутствие на праздновании тридцатилетнего юбилея МХАТ 27 октября 1928 г. – этот факт отметил в своем дневнике А.В. Гаврилов, дежурный милиционер в театре: «Интересно, что на юбилее вчера отсутствовал М.А. Булгаков, т. к. его не было в Москве <...>»².

Свидетельством того, что закрытие Исаакиевского собора не оставило Булгакова равнодушным, является появление этого образа в первой редакции романа в главе «Исналитуч» – в эпизоде с хористами: «– Исакиевски<й>» «<быст>ро отозвалс<я>», «Перевозят на аэр<опланах> ||», «<Ры>баковский увидал», «глыбы мрамора», «**золотых серафимов...**», «с видимым наслаждением ломали» [6.2, л. 13–13 об.]. «Прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах» сохраняется и в «разметке глав», которую Булгаков составляет в 1933 г., работая над второй редакцией романа [т. 1, с. 212].

Почему ангелы Исаакиевского собора прилетают на аэропланах?

Возможно, что с этой деталью связано еще одно знаковое событие, произошедшее в Ленинграде в июне 1928 г., – 2 и 3 июня (суббота – воскресенье) прошли воздушно-химические учения, которые были проведены впервые, причем не только на территории области, но и города – в Московско-Нарвском районе (ныне Кировский). Уже 1 июня в прессе широко освещались предстоящие учения, организованные командующим войсками Ленинградского Военного округа М.Н. Тухачевским, который отметил, что «двухстороннее учение 2 и 3 июня является первым учебным мероприятием по объединению военных и гражданских средств для борьбы с воздушным противником и его химическими средствами нападения. <...> Опыт Моск.-Нарвск. района, органов наркомпочтеля, НКПС, ОСО-Авиохима, РОКК'а и др. организаций послужат нам базисом для дальнейшего углубления и расширения учебной подготовки ПВО

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Вторник, 16 октября. С. 4.

² Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2020. С. 270.

(противовоздушной обороны)»¹. В целях подготовки населения к предстоящим учениям в «Красной газете» даются подробные инструкции: «Предполагается, что “синие” “вторглись в пределы СССР”, угрожая захватом Ленинграда. “Красные” 1 июня оказали на Н-ском участке сопротивление атаке “синих”. Флот “синих” блокирует Финский залив. Авиация “синих” получила задание произвести налет на Ленинград и “бомбардировать” Московско-Нарвский район, стремясь (условно) “разрушить” крупнейшие промышленные предприятия, вокзалы, порт, железнодорожные пути.

Ленинград защищают “красные” – зенитные части ЛВО, отряды и дружинники общественных организаций.

Силы нападающих (“синих”) – части воздушных сил ЛВО.

О начале действий город предупреждается сигналами. Необходимо их запомнить. Приближение воздушного противника – начало учения – объявляется специальными сигналами воздушной тревоги:

Сначала – общегородской сигнал, – мощная сирена на Неве. В Московско-Нарвском районе – фанфаристы пешие и на мотоциклах. Гудки заводов. Тревожные свистки паровозов. С сигналом воздушной тревоги движение на улицах останавливается, население уходит под ворота и в убежища, окна закрываются.

Синие самолеты начинают сбрасывать “бомбы”. Белая ракета изображает фугасную бомбу. На месте ее предполагаемого падения взрывается пакет, дающий черный дым. Бомба химическая изображается зеленой ракетой, сбрасываемой с аэропланов. На земле взрывается пакет, дающий зеленую вспышку. Участок “отравлен” газами. Объявляется химическая тревога:

Специальные химические наблюдатели, постовые милиционеры производят частые удары в металлические баллоны, куски рельс, колокола, доски. По этому сигналу окна и двери домов в пораженном участке должны

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Пятница, 1 июня. С. 3.

быть закрыты наглухо. Население условно уходит в бомбоубежища.

Противник скрывается. Немедленно производится дегазационная разведка и только после оцепления места заражения фанфаристы играют отбой. Всюду, за исключением “пораженных” участков, восстанавливается нормальная жизнь. <...>

В случае ночных налетов, управдомы обязаны следить за затемнением окон в ЖАКТ’ах. Лучше всего в дни налета, с наступлением вечера, повесить их по всему городу. <...>

Завтра, 2 июня, работа на предприятиях и в учреждениях Московско-Нарвского района, а также торговля будет производиться в обычном порядке. Торговые предприятия будут закрываться только на время воздушно-химической атаки»¹.

3 июня в «Красной газете» напечатано несколько заметок, описывающих ход событий.

«Первый налет.

В ожидании синих.

Накануне было объявлено, что начало учения – первый налет синих на Московско-Нарвский район произойдет между 15 и 17 часами, 2 июня. С 15 часов ожидание в Московско-Нарвском районе становится напряженным. Милиционеры-химнаблюдатели, вооруженные противогазами, санитары и санитарки, самокатчики заторопились к своим постам. Движение трамваев, автобусов, извозничьего транспорта и пешеходов – мирная жизнь, течет обычным порядком. Магазины и кооперативы торгуют бойко. Выражалось сомнение в возможности полетов самолетов из-за сильного ветра. На улице ветер достигал 9 метров в сек. На высоте 1.000 метров – 10 метров в сек. (около 6 баллов), а на высоте 1.500 метр. – 14 метр. в сек. (10 баллов).

Самолеты “синих” должны были напасть с высоты 1.500 метров.

Воздушная тревога.

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Пятница, 1 июня. С. 3.

В 16 час. 24 мин. находившиеся в 80 км. от Ленинграда наблюдательные посты заметили первые три бомбардировщика “синих”, летевших со стороны Лигово на Ленинград. Через 3 мин. штаб обороны города получил сообщение о появлении самолетов. Спустя минуту отряд истребителей красных вылетел навстречу “неприятелю”. Город завыл сиренами, загудели на все лады заводы и фабрики Московско-Нарвского района, паровозные частые-частые свистки, сирены кораблей на Неве, по улицам понеслись автомобили и мотоциклы с сигнализирующими опасность фанфаристами-пожарными.

Население встретило тревожный сигнал с видимым возбуждением. Многие заторопились по домам, боясь быть задержанными во время химической тревоги. Но общий порядок ничем не нарушился. Паники решительно никакой.

В 16 час. 55 мин. неприятельские самолеты были над городом. На пл. Урицкого разыгрался воздушный бой. Три бомбардировщика “синих” были атакованы звеном истребителей. Одного “синего” удалось отрезать от остальных.

Около 17 часов со стороны Стрельны появились еще двое синих, они сбросили на “Кр. Путиловец” несколько ракет (бомб), но тотчас были атакованы истребителями красных, после чего повернули и улетели, преследуемые зенитным огнем и истребителями. <...>

В 17 час. 10 мин. над Московско-Нарвским районом появилось еще 12 неприятельских самолетов, начавших сбрасывать ракеты в различных пунктах района, главным образом, на предприятия, вокзалы и порт».

В заметке «Ночной налет» сообщалось, что «в 11 ч. 15 мин. с постов воздушного наблюдения появились первые донесения о приближающихся с трех сторон, на расстоянии ок. 60 км. от Ленинграда 15 самолетах противника». «Последний налет» был самым масштабным: «В 10 ч. 53 мин. утра была дана воздушная тревога, в направлении к Московско-Нарвскому району показалось свыше 50 самолетов “синих”. По масштабу последний

налет является грандиозным зрелищем, т. наз. звездного налета»¹.

Несмотря на грандиозность, зрелище оказалось не таким эффектным, как многие ожидали. Так, тов. Межерауп, «нач. воздушных сил ЛВО и командующий “красной” стороной» отметил: «Гражданское население выражает разочарование по поводу незначительности слуховых и световых эффектов во время учения. Считаю должным ответить, что эффекты эти были уменьшены для спокойствия самих же граждан. Большие ракеты могли бы долететь до земли и даже упасть кому-нибудь на голову – мы применяли малые ракеты, быстро потухающие в воздухе. Зенитная артиллерия была расположена за городом, но во вчерашнем учении была применена орудийная стрельба и в городской черте» (4 июня 1928)². Несмотря на отсутствие эффектов, гражданских все-таки поразило действие в небе. Приведем фрагменты статьи журналиста, подписывавшегося МАК, «“Враг” над городом»: «Сирены завывали, заорали фанфары, заревели гудки. Неприятельские самолеты над городом. Через секунду на горизонте показалась стая черных птиц: идут неприятельские, синие аэропланы. Но вот издали появился наш истребитель. Один, а затем несколько. Он с разбега кидается, как рыцарь на сказочном коне, на неприятельские бомбовозы. Те отклоняются от боя, забирают в сторону. Но им дорогу преграждает подоспевшая группа истребителей. Завязывается бой. То есть, истребители, описывая круги, несутся прямо на бомбовозы. <...> Неприятельские аэропланы налетают непрерывно. Завязывается воздушный бой, в котором участвует несколько десятков самолетов. <...> После упорной борьбы и “красные” и “синие” разлетаются по домам»³.

В 1928 г. учения повторялись. Так, 15 июля состоялся «общегородской парад ОСО-Авиохима, с участием корпуса РОКК и физкультурников гор.

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Воскресенье, 3 июня. С. 1.

² Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Понедельник, 4 июня. С. 3.

³ Там же. С. 1.

Ленинграда»¹. Но это мероприятие проходило на аэродроме: «Уже с десяти часов утра к аэродрому потянулись массы трудящихся со всех концов города, так как далеко не всем удавалось попасть на трамвай»². С 5 по 10 августа прошли «маневры военно-учебных заведений ЛВО», но в области – «в районе Красногородского лагеря» для отработки «боевых действий на лесисто-болотистой местности»³. «Общевойсковые маневры частей Ленинградского военного округа» проходили также в период с 1 по 30 сентября⁴ в Петергофе, Луге и Красном селе⁵.

«Маневры с аэропланами» в черте города повторялись в Ленинграде и в последующие годы. В дневнике И.П. Ювачева читаем: «В 2 ч<аса> ночи погасили электричество во всем городе. Дворник Ибрагим пришел к нам и просил загасить мою лампу, которую было видно с улицы. Должны быть маневры с аэропланами» (28 января/10 февраля 1931)⁶. Но воздушно-химические учения, прошедшие 2–3 июня, были первым такого рода мероприятием, а потому, должно быть, произвели сильное впечатление.

Таким образом, два крупных события, произошедших в Ленинграде в июне 1928 г., – закрытие Исаакиевского собора и воздушные учения – могли соединиться в творческом сознании Булгакова в один образ – ангелов Исаакиевского собора на аэропланах. Примечательно, что оба события произошли в июне 1928 г.

В путеводителе по Ленинграду 1929 г. сообщается: «В настоящее время б. Исаакиевский собор превращен в музей»⁷. Собор был «превращен» не в просто музей, а в антирелигиозный. Таким образом, «бывший» Исаакиевский собор оказался связанным с Антирелигиозным музеем Ленинграда.

Центральный антирелигиозный музей в Ленинграде был основан в

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Суббота, 9 июня. С. 3.

² Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Понедельник, 16 июля. С. 3.

³ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Воскресенье, 5 августа. С. 3.

⁴ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Понедельник, 13 августа. С. 3.

⁵ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Четверг, 30 августа. С. 3.

⁶ Ювачев И. П. Собрание дневников в десяти книгах. Книга девятая (1922–1931). С. 394.

⁷ Путеводитель по Ленинграду. Л. : Издание орготдела Ленинградского совета, 1929. С. 148.

1924 г. и имел «специальные отделы» «Церковь и государство» и «Религия и марксизм»¹. Антирелигиозные мероприятия в Ленинграде проходили также и в Музее революции в Зимнем дворце. Так, И.П. Ювачев пишет в дневнике о выставке: «В 10½ ч<асов> у<тра> пошел пешком в Зимний дворец на Антирелигиозную выставку. <...> Нам объясняла служащая, во всем видя классовую борьбу» (12/25 июня 1930)².

Безусловно, с таким явлением, как антирелигиозный музей, Булгаков мог познакомиться и в Москве. Но Центральный антирелигиозный музей в Москве был открыт в 1929 г. Путеводитель по Москве 1929 г. обещал открытие антирелигиозного музея на Страстной площади в «бывшем» Страстном монастыре в июне³, но музей открылся в мае: «антипасхальная кампания 1929 г. была ознаменована открытием в самом центре Москвы в б. очаге религиозного дурмана боевого безбожного музея»⁴. Но истоки этого музея были сформированы в Москве намного ранее. Как отмечает Ю. Коган, «зародышем ЦАМ'а следует считать большую выставку на тему "Церковь и революция", которая была организована еще в 1926 г. в Московском военно-инженерном училище. <...> Через 2 года (1928 г.) мы имеем в Москве уже Антирелигиозный музей, правда, в прескверном полуподвальном помещении, но зато сразу ставший популярным и посещаемым»⁵.

Но о следе ленинградского музея в романе Булгакова говорят не столько даты, сколько содержание. Московский музей был нацелен на политический аспект проблемы. Ю. Коган отмечает: «<...> наш московский музей сразу взял четкую политическую линию, стал острым орудием разоблачения классовой эксплуататорской сущности религии. Связь религии с царской властью, контрреволюционная деятельность религиозных организаций в 1905 г., поддержка ими империалистической войны, выступления их против Октябрьской революции и связь с интервентами, —

¹ Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932. Сборник / Под ред. М. Енишерлова, А. Лукачевского, М. Митина. М. : ОГИЗ Государственное антирелигиозное издательство, 1932. С. 463.

² Ювачев И. П. Собрание дневников в десяти книгах. Книга девятая (1922–1931). С. 279.

³ Общедоступный путеводитель по Москве. М. : Мосрекламсправиздат, 1929. С. 56.

⁴ Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932. Сборник. С. 464.

⁵ Там же. С. 463–464.

все это впервые, на подлинных документах, выявлялось перед широкими массами»¹. В 1930 г. была опубликована первая методическая разработка «сквозной» экскурсии московского Центрального антирелигиозного музея на тему «Происхождение религии и ее классовая сущность». Идея экскурсии: «Религия – орудие угнетения трудящихся в руках эксплуататорских классов»². План экскурсии включал в себя две части.

«Часть I.

Происхождение религии и христианства.

Раздел 1. Происхождение человека.

Раздел 2. Анимизм.

Раздел 3. Религия древнего Египта.

Раздел 4. Религия древней Греции.

Раздел 5. Христианство.

Часть II.

Религия на службе у эксплуататорских классов.

Раздел 1. Появление христианства на Руси.

Раздел 2. Православие на службе монархии.

Раздел 3. Церковь в борьбе с революционным движением.

Раздел 4. Классовая роль иудейской религии.

Раздел 5. Политическая роль религиозных организаций в СССР»³.

Помимо ярко выраженной политической составляющей, в данной экскурсии обращается внимание на «заимствование христианством языческих сказаний об умирающем и воскресающем боге», для демонстрации этой мысли использовались «изображения Озириса, Адониса и Христа»⁴. (Имя Христа действительно дается со строчной буквы. – Е. К.) Это положение присутствовало уже в экскурсиях первых музеев такого рода,

¹ Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932. Сборник. С. 464.

² Семенова А. А. Происхождение религии и ее классовая сущность. Методическая разработка экскурсии в Центральный антирелигиозный музей / Под ред. зав. музеем В. Летунова. М. : Издательство «Безбожник», 1930. С. 5.

³ Там же. С. 8.

⁴ Семенова А. А. Происхождение религии и ее классовая сущность. Методическая разработка экскурсии в Центральный антирелигиозный музей. С. 13.

которые «<...> имели оттенок культурничества. Построенные главным образом из материалов Ленинградских художественно-репродукционных мастерских по сравнительной мифологии и древним восточным религиям, они (по крайней мере большинство) были в стороне от актуальных вопросов современности, от показа контрреволюционной роли религии, от показа антирелигиозного движения»¹. И, собственно, именно это положение экскурсии антирелигиозного музея является содержанием речи Берлиоза, произнесенной им для Ивана Бездомного.

В первой редакции в обоих вариантах главы Берлиоз и Иванушка разговаривают о Иисусе Христе: 1) как показала впоследствии «нянька», разговаривали «об Иисусе Христе» [6.1, л. 8 об.], 2) «писатели разго<варивали>» о «Христе» [6.2, л. 5]. В обоих вариантах главы речь Берлиоза включала в себя и политическую составляющую, т. к. Иван, слушая его, на пыльной дорожке рядом с Христом рисует «разбойничью рожу капиталиста».

В обоих вариантах главы речь Берлиоза строится по такой же модели, как и в окончательном тексте, – она содержит отсылки к трудам ученых и к мифологии. Но здесь, в отличие от последующих редакций, есть отсылки и к Ветхому завету, т. к. фигурируют Моисей, Ной и Иона.

Первая редакция: первый вариант главы	Первая редакция: второй вариант главы
«в при<чудли>вом узоре <сплета>лись имена Моисея», «<ка>кого-то англича<нина>», «если не ошибаюсь», «<которы>й построил ковчег», «китом, богини» [6.1, л. 15 об.] Речь Берлиоза лилась «как	«В речи Влад<имира Мироновича>» «[причудливым] затейлив<ым узором>» переплетались «теперь имен<a>» «Введенского», «Робертсона», «Ноя, пос<троившего ковчег>», «<Ионы, ко>торого кит» «Озири» «Выходи<ло>», «выплюнутых Иоана и

¹ Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932. Сборник. С. 463.

ручей и [<i><нрзб.></i>]] «<i><на></i> воде вскакивали <i><как пузыри [Иванушки]>ны реплики [Иван>ушкины ответы.</i> <i>< – Если Бог вездесущи>й, – [сердился Ан<тоша>] громко сообщил <Иванушка>», – «[то спрашивается]], «<для че>го лез Моисей <на гору>», если «<так>им образом мог <поговорить с ним> внизу?» [6.1, л. 15 об.]</i>	Ози<риса>» «свидетельству<ет>», «<что> Бога нет и о том, какая у <Владимира Миронович>а [большая] солидная эру<диция>» Речь Берлиоза «<лил>ась как ручей» и «<на> нем вскак<вали как пузыри Иван>ушкины репли<ки>» «<г>ромко сообщил» < – Если> Бог вездесущ,» «<то для> какой надоб<ности>» потребовалось «<Моисею лезть на гор>у? Великолеп<но>» он мог «поговорить» с ним «<внизу>» [6.2, л. 10–10 об.].

В отличие от московского, в ленинградском антирелигиозном музее акцент был сделан на научной стороне вопроса. В период 1928 г. «Антирелигиозный музей Ленинградского Политпросвета – 1» представлял «материалы по выяснению возникновения развития религиозных верований, классовой роли религий, происхождения мира, жизни и человека»¹. Эта тенденция сохранилась и в 1931 г., когда Исаакиевский собор открылся как антирелигиозный музей, главным экспонатом которого стал маятник Фуко. В экспозиции 1931 г. «на третьей колонне – происхождение мира, показана эволюционная теория развития миров. Здесь, на фактическом материале, полученном при помощи, главным образом, небесной фотографии, перед нашими глазами протекает эволюция мира. Темная метеоритная туманность, постепенно уплотняясь и разгораясь, делается сперва громадной, самосветящейся, затем она распадается на части. Эти части, вначале имеющие неправильную форму, принимают затем форму сфероидов и обращаются в звезды-гиганты. Эти звезды-гиганты, постепенно уплотняясь, превращаются в звезды-карлики и отделяют от себя планеты»².

¹ Путеводитель по Ленинграду. Л. : Издание орготдела Ленинградского совета, 1929. С. 108.

² Финн Л., Лебединский Л., Трошин Н., Ростовцев А., Каменьщиков Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 81.

В первой редакции романа Булгакова в обоих вариантах главы на вопрос неизвестного о том, кто же сотворил мир, Берлиоз отвечал именно таким образом – опровергая существование Бога с научной точки зрения.

Незнакомец обращается к литераторам с вопросом: «кто же [тогда] в таком случае» сотворил мир?

«– Помилуйте, – <отозвал>ся Берлиоз, – это <каждому извест>но. При чем <тут Бог?>

<– Но, все-таки, как мир сотвори>лся?

<– У нас в СССР ка>ждому школь<нику это известно>.

<– Просветите и меня>, – завопил [ста] **статный иностранец** <и даже руки сложил>» «ладошка к ладош-||ке.

Берлиоз пожал <плечами.>

– Под влиянием <центробеж>ной силы, образ<овались ту>манские кольца, <уплотнились,> раскалились, затем <остыли и> пр<евратились> в планеты, кот[кот<орые> остыли] и на <них зародилась> жизнь, – с любопытством <глядя на иностранца,> объяснил Берлиоз.

– Так, так, так, <– как дятел клювом> закивал головой <неизвестный. – Но возникает вопрос,> кто же распоря<жается в мире?>

– Человек, – горд<о вставил [<Ан>тоша.]> Иванушка» [6.1, л. 19 об.– 20].

Впоследствии Булгаков уберет этот фрагмент – останется только лекция Берлиоза Ивану Бездомному по христианству и мифологии. Но первая редакция хранит связь с событием, по всей видимости, послужившим толчком для создания романа, – «превращение» Исаакиевского собора в антирелигиозный музей в июне 1928 г. Примечательно, что тетрадь, в которой Булгаков начал писать роман, выпущена ленинградской переплетно-картонажной фабрикой «Светоч».

И здесь был написан эпизод о закрытии храма: «– <...> Храм закрыт, аукционная камера здесь!», – заявляет отец Иван буфетчику, пришедшему отслужить молебен от нечистой силы. «На куполе креста не было. Вместо

креста сидел человек, курил» [т. 1, с. 45]. Это не фантастическая деталь, передающая внутреннее состояние обезумевшего от страха буфетчика, – это реальный штрих на полотне эпохи. Луиза Брайант, американская журналистка, приехавшая в Россию в 1917 г., в книге «Шесть красных месяцев в России» (1918) пишет: «В моем представлении Россия всегда была “святой”, и было удивительно приехать сюда и обнаружить ее столь “порочной”. Вдоль улиц виднелись темные, забытые и неосвещенные контуры храмов. Церкви в большинстве своем были безмолвны и пустынные»¹.

Примечательно, что в 1931 г., по всей видимости, Булгаков вновь откликнулся своим романом на крупное событие, связанное с храмом, – уничтожение Храма Христа Спасителя. После долгого перерыва в 1931 г. писатель возвращается к работе над романом и пишет два варианта главы «Дело было в Грибоедове». Напомним, время действия здесь – 14 июня 1943/1945 г.: «В [ту] **вечер той** страш[ую]ой суббот[у]ы 14-го июня **1943 года** <...>» / «В вечер той страшной субботы 14 июня **1945 года** <...>» [т. 1, с. 106]. Именно 14 июня 1931 г. (воскресенье) обществу было объявлено о сносе храма. Так, в газете «Известия» в рубрике «Хроника» появляется заметка: «Совнаркомом СССР принято решение о постройке дворца Советов, в котором должны происходить съезды советов, партии, профсоюзов и др., а также массовые рабочие собрания. Местом постройки избрана площадь храма христа спасителя. К подготовительным работам уже приступлено»².

Эта новость настолько шокировала, что никто не мог поверить в возможность происходящего. И.И. Шитц записывает в дневнике 14 июня 1931 г.: «Известие само по себе столь дикое, что по Москве не верят и говорят, что здание будет воздвигнуто *напротив* Храма Христа Спасителя, для чего снесут ц. Похвалы Богородицы и весь прилегающий квартал, а между новым зданием и уже построенным Домом Правительства, с той

¹ Брайант Л. Красная Россия: записки американской журналистки / Пер. с англ. В.В. Найденова. М.: ООО «ИРК», 2025. С. 244.

² Известия: газета: федеральный выпуск. 1931. № 162. 14 июня. Москва, 1931. С. 4.

стороны реки, протянут висячий мост!»¹. В.В. Микоша в воспоминаниях приводит реакцию своей матери на известие об уничтожении храма: «– Этого не может быть! Во-первых, это произведение искусства, он украшает нашу Москву – сияет над ней, как солнышко. Какой красоты в нем мраморные скульптуры, золотые оклады, иконы, фрески на стенах. Их же писали лучшие художники – Суриков, Крамской, Верещагин, Семирадский, Маковский... И скульптуры Клодта... В галереях под храмом находится мраморная летопись побед в Отечественной войне. Там же все имена героев написаны – каждого! Ведь в честь победы русского оружия и был воздвигнут храм Христа Спасителя. Мы все на него деньги жертвовали – по всей Руси – от нищих до господ...»². Эти слова выражают мысли и чувства многих (см. рисунок 4).



Рисунок 4. «Последние дни храма Христа Спасителя. До трагического финала – чуть больше шести месяцев. Москва, 1931 г.»³

Поэтому, возможно, именно в этот период Булгаков пытался

¹ Шитц И. И. Дневник «Великого перелома» (март 1928 – август 1931). URL: https://royallib.com/book/shitts_ivan/dnevnik_velikogo_pereloma_mart_1928__avgust_1931.html.

² Микоша В. В. Я останавливаю время. С. 74.

³ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 219.

возобновить работу над романом в 1931 г. и перенес его действие на 14 июня.

Безусловно, проблема безбожия волновала Булгаков и до 1928 г. Так, 5 января 1925 г. Булгаков «специально» отправляется в редакцию газеты «Безбожник», где получает одиннадцать номеров за 1924 г. В этот день он пишет в дневнике: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера “Безбожника”, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены»¹.

Но в июне 1928 г., как отмечает Е.И. Кириченко, началась «эпоха гонений на церковь» – было проведено «совещание в агитационно-пропагандистском отделе ЦК ВКП(б) по вопросам антирелигиозной пропаганды»². В 1928 г. в Москве были снесены церкви: Параскевы Пятницы в Охотном ряду, колокольня Казанского собора на Красной площади, церковь Трех святителей на площади Красных ворот, Ладожская (Ирининская) церковь, стены Сретенского и Страстного монастырей, колокольня церкви Благовещения на Тверской, Иоанна Предтечи на Пятницкой, церковь Константина и Елена в Тайницком саду Кремля, Панкратия в Панкратьевском переулке и Николы в Мясниках³. Но события, связанные с двумя знаковыми для русской культуры храмами – Исаакиевским собором и храмом Христа Спасителя, по всей видимости, оказывались толчком для работы Булгакова над романом.

Исследователи отмечали связь романа с антирелигиозной пропагандой. Так, Л.М. Яновская полагает, что «замысел “романа о дьяволе”, по крайней мере одной своей стороной, был связан с феноменом 20-х гг.: крушением в России религии – религии как целого пласта культурной, духовной,

¹ Булгаков М. А., Булгакова Е. С. Дневник Мастера и Маргариты / Сост., предисл., коммент. В. И. Лосева. М. : ПРОЗАиК, 2012. С. 65–66.

² Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 225.

³ Там же.

нравственной жизни, с закрытием и запустением церквей»¹. А. Зеркалов пишет, что ершалаимские главы полемизируют «<...> не с каким-то единичным противником, а с целым институтом – атеистической пропагандой 20–30-х годов, которая “преимущественно, а иногда и исключительно вращалась вокруг... вопроса об историчности Иисуса”. Само по себе это очень интересно и свидетельствует о незаурядном интеллекте и мужестве Михаила Булгакова <...>»².

Начиная с первой редакции, Берлиоз не только председатель литературной организации, но и редактор журнала.

Первая редакция: первый вариант главы	Первая редакция: второй вариант главы
«знаменитый» «<Владимир Миро>нович Берлиоз» [1 л. 7 об.] «<дол>жен сверстать [специальный а] очередной» «номер “антир<елигиозного журнала “Бого>борец”, редак<тором которого>» «[был] состоял Владим<ир Миронович>» [6.1, л. 8 об.–9].	«знаменитый п<председатель> <Всеобщи>са (Всесоюзного <общества писа>телей) и редактор <антирелигиозного журнала “Богоборец”> Владимир Мироно<вич Берлиоз>» [6.2, л. 4– 4 об.]

С первой по четвертую редакции Булгаков подчеркивал, что Берлиоз был редактором антирелигиозного журнала. В пятой редакции Булгаков этот акцент уводит в подтекст посредством указания на то, что редактор заказывает поэту антирелигиозную поэму.

Вторая редакция	Третья редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция
«секретарь Всемирного объединения писателей [(1(ВсеМиописа) и редактор всех московских толстых художественных журналов» [т. 1,	«секретарь Всемирного Объединения [л]Литераторов» [т. 1, с. 364]	«секретарь московской ассоциации литерато<ро>в (Массолит) и редактор двух художественных журналов» [т. 1, с. 398]	«секретарь одной из столичных литературных ассоциаций, сокращенно именуемой Массолит и редактор двух художественных журналов» [т. 1, с. 490]

¹ Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги. С. 183.

² Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 165.

с. 141]			
«Михаил Александрович заказывал Ивану Николаевичу большую антирелигиозную поэму для очередной книжки журнала» [т. 1, с. 142]	«товарищ Берлиоз заказал Ивану Николаевичу поэму об Иисусе Христе для толстого антирелигиозного журнала, который он редактировал» [т. 1, с. 366]	«Дело в том, что Берлиоз заказывал Ивану Николаевичу большую [а<н>] поэму о Христе для своего второго антирелигиозного журнала» [т. 1, с. 399]	«Дело в том, что Мирцев заказывал Поныреву большую антирели- гиозную поэму для очередной книжки журнала» [т. 1, с. 491]

В первой же редакции содержалось не только обозначение типа журнала – антирелигиозный, но и его название «Богоборец». Во втором варианте главы Булгаков подчеркивает род деятельности Берлиоза, упомянув о журнале еще один раз: «– Кстати некоторые главы из вашего евангелия я бы напечатал в моем “Богоборце”, сказал Владимир Миронович, правда, при условии некоторых исправлений» [т. 1, с. 76].

У журнала Берлиоза есть прототип. В 1923 г. были созданы газета «Безбожник» и журнал «Безбожник у станка»¹. В 1925 г. состоялся первый съезд ОДГБ (общество друзей газеты «Безбожник»), в результате чего «газета “Безбожник” превратилась в орган центрального Совета союза безбожников»². На «II всесоюзном съезде» в 1926 г. «СБ переименован в “союз воинствующих безбожников”»³. Открытие антирелигиозных музеев, в частности, – результат работы данного союза.

Таким образом, Берлиоз является воплощением союза воинствующих безбожников. И здесь важно обратиться к портрету Ивана в первой редакции. В обоих вариантах главы Булгаков подчеркивает молодость героя не только указанием на его возраст (двадцать три года), но и с помощью деталей портрета: он еще не бреется, у него над бровью прыщ.

Первая редакция: первый вариант главы	Первая редакция: второй вариант главы
«Лица второго гр<ажданина» «<не	«Лица второго» гражданина «<не

¹ Финн Л., Лебединский Л., Трошин Н., Ростовцев А., Каменьщиков Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 22.

² Там же. С. 23.

³ Там же. С. 25.

<i>ка>салась бритва», «что волосы »</i> <i>«еще не росли», «<бы>л медно-</i> <i>красным», «[рыжая] шевелюра»,</i> <i>«<над> правой бровью наме<тился></i> <i>[совершенно] [созревший]</i> <i>[налившийся] <прыщ>»,</i> <i>«<ко>торому недавно исполнилось</i> <i>23» [6.1, л. 7–7 об.].</i>	<i>касалась брит>ва по той причи<не,</i> <i>что волосы> на щеках еще не</i> <i><росли>», был «медн[ы]о-красным»,</i> <i>«даже из-под карт<уза>», «а над</i> <i>правой бров<ью>» «<гигант>ский</i> <i>прыщ.</i> <i>Первому было» [6.2, л. 4].</i>

Берлиоз стремится сбить с толку молодого человека, который «здорово» верит в Бога. Вина за безверие возлагается на Берлиоза: «сами не <верите, и> их учите || тому же» [6.2, л. 23 об.–24].

В первой редакции Воланд, призывая Ивана наступить на изображение Христа на дорожке и проверяя тем самым, называет его: «Тоже богоборец, антибожник» [т. 1, с. 80]. В первом варианте главы в этом эпизоде сохранилась только часть слова «божник» [6.1, л. 112].

Рассказ Воланда о Иешуа, выступающий в противовес экскурсионной лекции Берлиоза, оказывается адресованным именно Ивану. Если в трагедии Гете «Фауст» Мефистофель вступает в спор с Богом за человека с целью погубить его и вместе с ним Божий мир, то у Булгакова Воланд вступает в спор с безбожником ради человека с целью спасти его и вместе с ним мироздание. Таков замысел романа Булгакова уже в его первой редакции.

Важно обратить внимание, что на ранних этапах работы Булгакова над романом в системе его образов был еще один герой, связанный с «воинствующими безбожниками», – это Никанор Иванович Босой. Во второй редакции писатель сначала называет его «член кружка “Воинствующий безбожник”», затем переименовывает кружок в «Безбожник».

В сборнике «Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932» сообщается, что «1926 и 1928 годы вообще можно считать годами поворотными в смысле усиления внимания к антирелигиозной пропаганде и в смысле более углубленного использования различных методов

антирелигиозной пропаганды»¹. По всей видимости, ответом на это явление стал роман Булгакова.

Таким образом, роман был задуман с целью утверждения существования Бога в ответ на антирелигиозную политику, пик которой пришелся на 1928 г. Эта цель воплотилась в теме добра и зла, где добро – вера в Бога, а зло – Его отрицание.

По всей видимости, летом и осенью 1928 г. Булгаков не мог приступить к написанию роман, т. к. в этот период решается судьба его пьес. Так, в «Красной газете» сообщается: «Главреперткомом запрещены пьесы: Булгакова “Бег”, Третьякова “Хочу ребенка”, Ростана “Орленок”, Горелова “Оппозиция”, “Смерть Петра I”, “Дни Турбиных” (МХАТ’у разрешено ставить ее до премьеры пьесы Всеволода Иванова “Блокада”), “Братья Карамазовы”, “Зойкина квартира”» (21 июня 1928)².

9 октября 1928 г. состоялась читка пьесы «Бег» в МХАТ: «Во время спектакля в зале К.О. [Комической оперы] М.А. Булгаков читал свою пьесу “Бег”; присутствуют Максим Горький и много наркомпросцев; в зале страшно накурено», – записал в своем дневнике А.В. Гаврилов³.

10 октября 1928 г. в «Красной газете» появляется сообщение об этом чтении. «В МХАТ’е I состоялось чтение новой пьесы М. Булгакова “Бег” (тема – разложение эмиграции). После чтения состоялся обмен мнений. Мнение М. Горького:

– Это превосходнейшая комедия, с глубоко скрытым сатирическим содержанием. Твердо убежден: “Бегу” в постановке МХАТ’а предстоит триумф, анафемский успех. В том же смысле высказались т. т. Свидерский, Ю. Ганецкий и Вяч. Полонский»⁴.

Несмотря на поддержку пьесы М. Горьким и другими высокопоставленными лицами, открывается компания по запрещению ее

¹ Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932. Сборник. С. 328.

² Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Вторник, 21 июня. С. 4.

³ Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. С. 261.

⁴ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Вторник, 10 октября. С. 4.

постановки в МХАТ. Так, в докладе на партийном собрании П.М. Керженцев заявляет о «поправлении театрального фронта» и отмечает, что «особенно яркая история разыгрывается вокруг новой пьесы Булгакова “Бег”, которую будет ставить МХАТ I. Репертком запретил эту пьесу, как совершенно упадочную, являющуюся продолжением “Дней Турбиных”. Но правая часть добилась разрешения этой пьесы» («Красная газета», 19 октября 1928)¹. На заседании коллегии Главискусства Ф.Ф. Раскольников «<...> указывает, что театр как бы выполняет заказы двух групп: с одной стороны – группы, художественно-политические требования которой могут быть удовлетворены только “Бронепоездом”, “Блокадой” или им подобными пьесами, с другой стороны – группой, возделующей к “Дням Турбиных”, “Бегу” и т. п.» («Красная газета», 20 октября 1928)².

В итоге 26 октября 1928 г. Главрепертком запрещает постановку пьесы «Бег»: «Художественно-политический совет главреперткома, с участием многочисленных представителей советских, профессиональных, комсомольских и литературных организаций, а также отдельных фабрик и заводов, обсуждал вопрос о постановке пьесы Булгакова “Бег” в Московском Художественном театре.

После заслушания пьесы открылись прения. Подавляющее большинство выступавших в прениях высказалось о пьесе резко отрицательно. Не признавая за нею особых художественных качеств, ораторы главную свою критику обратили на ее политическое содержание. Пьеса характеризовалась как примиренческая; судьба белых героев, выброшенных из советской страны, дана вне всякой связи с борьбой тех социальных сил, которые решили дело контрреволюции; выведены просто “люди”, лишенные родины, беспомощные, страдающие и слепо стремящиеся вернуться “домой”, что не может не вызывать к ним известной жалости, а, следовательно, и примирения с ними, между тем, как в пьесе выведены уже

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Вторник, 19 октября. С. 4.

² Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. Вторник, 20 октября. С. 4.

не рядовые офицеры, как в “Днях Турбиных”, а генералы, главнокомандующий перекопским фронтом и пр.

В заключение совет главреперткома единогласно одобрил запрещение главреперткомом пьесы “Бег” в настоящем ее виде» («Красная газета», 26 октября 1928)¹.

По всей видимости, после окончательного запрещения пьесы «Бег» Булгаков начинает работу над воплощением замысла романа. Как в 1936 г. после снятия с репертуара пьесы «Мольер» и перехода на работу из МХАТ в Большой театр, он приступает к созданию романа «Записки покойника». Воспоминания Е.С. Булгаковой указывают именно на конец 1928 г.: «Роман же “Мастер и Маргарита”, или, как он назывался вначале “Консультант с копытом”, Михаил Афанасьевич начал писать в конце 1928 года»².

1.2. Принципы установления окончательного текста романа

М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

«Одно время у меня было впечатление, что он мучится тем, что я не понимаю его, когда он мучительно кричит “Маська!..”, и я сказала ему наугад (мне казалось, что он об этом думает) я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать! А он слушал, довольно осмысленно и внимательно, и потом сказал – “чтобы знали... чтобы знали”»³. Эта запись сделана Е.С. Булгаковой, супругой писателя, 6 марта 1940 г., за несколько дней до его смерти. Речь идет о романе «Мастер и Маргарита». Е.С. Булгакова сдержала данное ею слово и добилась публикации произведений Булгакова, в том числе и его «закатного романа», несмотря ни на какие трудности, встававшие на ее пути.

Роман «Мастер и Маргарита» впервые был опубликован в журнале

¹ Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. Вторник, 26 октября 1928. С. 4.

² Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1–1 об.

³ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Л. 44–44 об.

«Москва» – в ноябрьском номере 1966 г.¹ и январском номере 1967 г.² на основе машинописного текста, подготовленного Е.С. Булгаковой в 1963 г.

В журнальной публикации текст романа был сильно поврежден цензурой. Так, 5 сентября 1967 г. Е.С. Булгаковой становится известно, что «<...> в № 11^М (1 книга) было в Ценз. высказано пожелание – не убрать ли сон Никан. Ив. И все. Во второй книге – ничего. А все купюры сделаны в самой редакции “Москва” для того, чтобы освободить место для Б. Евгеньева “Листопад в Лондоне”. Комментарии излишни»³.

Текст, опубликованный в журнале «Москва», был издан в парижском издательстве «УМСА-press» в 1967 г.⁴, следует отметить, без ведома Е.С. Булгаковой, что становится очевидным из ее записи в дневнике от 31 июля 1967 г. (в это время Елена Сергеевна находится в Чехословакии по приглашению издательства «Свет Совету»):

«Храбровицкий: Архиепископ Иоанн из Сан-Франциско (а вовсе не Вашингтон, как говорил Эсин жилец) написал предисловие к М. и М. Я попросил выслать книгу, ее выслали, но до меня она не дошла.

Иоанн – в миру был Князь Дмитрий Шаховской, поэт, и сейчас пишет под псевдонимом “Странник”, вступает иногда в переписку с советскими (это – кажется), авторами. Родился в 1902 г. Книга М. и М. вышла в Париже 11 июля этого года – сказал Храбровицкий»⁵.

В этом отношении примечательно также письмо Е.С. Булгаковой к К.А. Булгаковой, супруге Н.А. Булгакова, живущей в Париже, от 29 сентября 1967 г.: «Мне рассказали в Ленинской библиотеке, что в Париже в издательстве УМСА-Пресс вышел Мишин роман “Мастер и Маргарита” на русском языке. Я бы очень хотела иметь для архива такое издание. Но не

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130. Далее ссылки на это издание непосредственно в тексте: Москва 1966.

² Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1967. № 1. С. 56–144. Далее ссылки на это издание непосредственно в тексте: Москва 1967.

³ Булгакова Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Автограф карандашом и чернилами. 248 лл. (77 чист. + 25 печ. и илл.). Отдельные записи за 1968 г. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 30. Ед. хр. 1. Л. 149.

⁴ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Париж: УМСА-press, 1967. 219 с. Далее ссылки на это издание непосредственно в тексте с указанием места и года издания: Париж 1967.

⁵ Булгакова Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Л. 128 об.

знаю, сможете ли Вы достать его?»¹.

В 1968 г. “YMCA-press” переиздает роман². Книга 1968 г. отличается от издания 1967 г. только отсутствием предисловия, написанного Иоанном, архиепископом Сан-Францисским.

В 1967 г. выходит так называемое Бернское издание, в котором были опубликованы «неизданные отрывки и эпизоды»³.

В 1969 г. издательство Франкфурта-на-Майне «Посев» издает текст, представляющий собой соединение текста, опубликованного в журнале «Москва», и текста «Купюр из романа “Мастер и Маргарита” (1929–1940)»⁴, подготовленных Е.С. Булгаковой в достаточно большом количестве для друзей, знакомых и иностранных издательств, готовивших публикации романа на иностранных языках. В издательстве «Посев» в тексте «<...> выделили все выброшенные цензурой места курсивом, а цензорские “связки” взяли в квадратные скобки» [Посев, с. 3].

Полный текст романа при жизни Е.С. Булгаковой был опубликован только за рубежом на иностранных языках официально через отдел «Международной книги» и Союз писателей. «Миша признан сейчас, как замечательный писатель, его переводят в десятках стран: во Франции, в Англии, Италии, Испании, Венгрии, Чехословакии, Польше, Финляндии и т. д. и т. д.», – пишет Е.С. Булгакова к К.А. Булгаковой 5 апреля 1967 г.⁵ Но, несмотря на такой успех, самым важным для Е.С. Булгаковой оставалось издание романа без купюр в СССР, которое при ее жизни так и не осуществилось: «<...> для меня самое важное, это издание полное в СССР» (запись в дневнике от 25 октября 1967)⁶.

На данный момент роман «Мастер и Маргарита» публикуется в двух

¹ Булгакова Е. С. Письма к Булгаковой, Ксении Александровне. 1967–1968. 11 п. 19 лл. Автограф и машинописный отпуск. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 2. Л. 13.

² Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Париж : YMCA-press, 1968. 215 с. *Далее ссылки на это издание непосредственно в тексте с указанием места и года издания: Париж 1968.*

³ Булгаков М. Мастер и Маргарита. Неизданные отрывки и эпизоды. Scherz Verlag Bern, 1967. 69 с.

⁴ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Frankfurt/Main : Посев, 1969. 498 с. *Далее ссылки на это издание непосредственно в тексте: Посев.*

⁵ Булгакова Е. С. Письма к Булгаковой, Ксении Александровне. 1967–1968. Л. 1.

⁶ Булгакова Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Л. 176.

вариантах в соответствии с текстами, подготовленными А.А. Саакянц («Художественная литература», 1973)¹ и Л.М. Яновской («Художественная литература», 1990)². Отличия между этими текстами становятся очевидными с первых строк:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц	Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской
«Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» [с. 423].	«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан» [с. 7].

Издание романа до настоящего времени осуществляется по указанным текстам, следовательно, читатели и исследователи пользуются разными его вариантами, что говорит о давно назревшей необходимости пересмотреть вопрос об установлении окончательного текста романа.

Текст, подготовленный В.И. Лосевым и Б.В. Соколовым и опубликованный в «Полном собрании редакций и вариантов романа»³ является перепечаткой текста, подготовленного Л.М. Яновской.

В 2019 г. М.О. Чудакова высказала точку зрения о том, что «издание романа в пятитомном собрании сочинений Булгакова (М., 1989–1990) текстологически гораздо более доброкачественно (подготовка текста Л. Яновской). Однако научно подготовленного печатного текста романа (как в академических изданиях) нет до сих пор»⁴.

На протяжении многих лет высказывается скептическая мысль о том, что окончательный текст романа установить невозможно, т. к. писатель не завершил работу над романом, например: «<...> из-за незавершенности романа предлагаемый к изданию текст всегда будет представлять собой контаминацию вариантов последних и предпоследних. Поэтому каждый

¹ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М. : «Худож. лит.», 1973. 816 с. *Далее при цитировании романа по этому изданию ссылки непосредственно в тексте: Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц.*

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. М. : Худож. лит., 1990. 734 с. *Далее при цитировании романа по этому изданию ссылки непосредственно в тексте: Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской.*

³ Булгаков М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Издание подготовил В. И. Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. М. : Вагриус, 2006. С. 645–934.

⁴ Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». С. 98.

исследователь неизбежно будет реконструировать текст индивидуально, сообразуясь со своим прочтением и интерпретацией “темных” в текстологическом отношении мест. Дело в том, что оставшийся после Булгакова текст последней редакции еще требовал определенной творческой работы для подготовки к публикации, а сам писатель эту работу выполнить не успел. Выполнить же за него эту работу так, как выполнил бы ее он один, естественно, не в состоянии никто из исследователей»¹. Правка романа писателем действительно не была завершена, но текстолог не просто не должен делать правку такого рода за писателя, это было бы грубым нарушением – это простое правило, подобное правилу «дважды два – четыре» в математике, можно найти в любом учебнике по текстологии: «Текстолог обязан исправлять все погрешности текста, которые возникли в нем в результате постороннего вмешательства и даже автоцензуры, но не может соединять в одну две разных редакции или дописывать за автора неоконченное произведение <...>»². Обещание, данное Е.С. Булгаковой умирающему писателю, о том, что его роман будет опубликован, говорит о том, что писатель уходил из жизни с мыслями о том, что он успел завершить роман, – на протяжении многих лет это было важной целью для него, поэтому не случайно появление таких помет на страницах черновиков романа: «Помоги, Господи, кончить роман. 1931 г.» [т. 1, с. 127], «Дописать раньше, чем умереть!» [т. 1, с. 303]. И заявление о том, что роман не завершен, является по меньшей мере не этичным по отношению к писателю, который до последнего, преодолевая нечеловеческие физические муки, правил текст своего произведения. П.С. Попов написал в первой биографии Булгакова: «В продолжение почти десяти лет он работает над новым романом, который ему удалось закончить до начала роковой болезни: “Мастер и Маргарита”»³.

В плане установления окончательного текста роман «Мастер и

¹ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 73–74.

² Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. С. 13–14.

³ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 541.

«Маргарита» находится в прекрасных условиях: 1) сохранился архив писателя, который позволяет изучить историю текста романа, 2) в наличии все источники последней редакции романа, 3) все эти материалы находятся в свободном доступе. Незавершенность писателем правки, приведшая к наличию неточностей, присуща многим произведениям, даже опубликованным при жизни своих создателей, – на эту «эстопсихологическую» особенность обратил внимание Н.К. Пиксанов при исследовании творческой истории комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: «Таких несообразностей немало найдется у величайших мастеров поэзии. У Шекспира их легко собирать десятками, найдутся они у Л.Н. Толстого, как у многих других»¹.

Как отмечает Л.А. Спиридонова, «в необходимости индивидуального подхода к решению вопроса об источнике основного текста текстологи убеждаются постоянно»². Так, источником установления окончательного текста романа «Мастер и Маргарита» следует считать его шестую (последнюю) редакцию, которую составляют тексты следующих единиц, хранящихся в архиве писателя в НИОР РГБ:

1) машинописный текст, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. (три экземпляра одной машинописи) [8.2, 8.3; 9.2³; 10.2];

2) один из экземпляров машинописного текста 1938 г. с правкой 1938–1940 г., имеющей несколько слоев [10.2];

3) тетрадь с записью Булгакова на титульном листе «Мастер и Маргарита. Роман. Отделка», содержащая варианты начала первой главы и первый вариант эпилога [9.1];

4) тетрадь с новыми вариантами фрагментов романа, написанными Е.С. Булгаковой под диктовку Булгакова, начиная с 4 октября 1939 г. [10.1].

Одним из источников шестой редакции романа следует также считать

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 259.

² Спиридонова Л. А. Текстология: теория и практика. С. 73.

³ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть I и II. 1938 (мая 29) – июня 24. Машинопись с немногими позднейшими и рукописными (неуст. лица) поправками и вставками. 495 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 9. Ед. хр. 2. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 9.2.*

машинописный текст, который напечатан Е.С. Булгаковой в 1939–1940 г. И роль его для установления окончательного текста романа велика и недооценена другими исследователями.

Нам известны три экземпляра данной машинописи:

- 1) экземпляр машинописи, принадлежавший Н.А. Земской-Булгаковой, а затем Е.А. Земской;
- 2) экземпляр машинописи, принадлежавший Е.А. Светлаевой (его копия была нам любезно предоставлена В.Ф. Дименко);
- 3) экземпляр машинописи, принадлежавший П.С. Попову и хранящийся в его архиве в НИОР РГБ¹.

Это экземпляры одного машинописного текста. Исправление ряда опечаток, соединение слов, напечатанных вразбивку из-за проблем с печатной машинкой (начиная со с. 187; возможно, связано с записью Е.С. Булгаковой в дневнике от 18 октября 1939 г.: «Вчера привезла домой пишущую машину (из Америки получена). Прекрасная машина, но – увы – писать не могу на ней. Какой-то непонятный замок, что ли, на ней? Надо позвать мастера»²), пометы во всех экземплярах сделаны разными лицами и орудиями письма: П.С. Попов делал обозначенную правку светлым простым карандашом, Е.А. Светлаева – темным простым карандашом и синими чернилами, Н.А. Земская-Булгакова – простым карандашом и синими чернилами. Правка не идентична, например: «Обнаруживая солидную эрудицию, Михаил Александрович сообщил поэту, между прочим, и о том, что то место в пятн<a>дцатой книге, а главе 44-й знаменитых тацитовых “Анналов”, где говорится о казни Иисуса, – ничто иное, как позднейшая поддельная вставка» [с. 4]. В экземпляре Е.А. Светлаевой союз «а» выправлен в предлог «в» синими чернилами. В экземпляре Н.А. Земской синими чернилами союз «а» выправлен в предлог «в», вставлена пропущенная при печати буква «а» в слове «пятнадцатой», сделана правка в

¹ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита» – роман, ч. I. 1939–1940. Машинопись. 279 лл. НИОР РГБ. Ф. 547. К. 11. Ед. хр. 2; Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита» – роман, ч. II. 1939–1940. Машинопись. 215 лл. НИОР РГБ. Ф. 547. К. 11. Ед. хр. 3. *Далее в тексте эта архивная единица обозначается: Машинопись 1939–1940.*

² Булгакова Е. С. Дневник. 1939, июля 3 – 1940, марта 10. Л. 30.

сочетании «не что иное, как». В экземпляре П.С. Попова правка здесь отсутствует.

На основе данного машинописного текста был создан еще один текст. В настоящее время он хранится в Государственном литературном музее¹. Это машинопись из собрания Е.Ф. Никитиной. Данный текст был перепечатан Н.А. Земской-Булгаковой с машинописного текста 1939–1940 г. В качестве примера рассмотрим фрагменты, в которых в машинописи 1939–1940 г. присутствуют серьезные разночтения с текстом машинописи 1938 г. с правкой:

Машинопись 1938 с правкой 1938–1940	Машинопись 1939–1940 [с. 38]; машинопись из собрания Е.Ф. Никитиной [127.2.8, с. 25]
«Затем перед прокуратором предстал стройный, светлорылый красавец [с семью золотыми горящими] со сверкающими на груди львиными мордами, с орлиными перьями на гребне шлема, с золотыми бляшками на португее меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве, [с] в наброшенно[й]м на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат» [10.2, л. 37 об.].	«Затем перед прокуратором предстал светлорылый красавец с орлиными перьями в гребне шлема, со сверкающими на груди золотыми львиными мордами, с золотыми же бляшками на португее меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве и в наброшенном на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат».
«По этой дороге, мастер, по этой. Прощайте[.]! Мне пора» [10.2, с. 495].	Машинопись 1939–1940 [с. 478]; машинопись из собрания Е.Ф. Никитиной [127.2.9, с. 354]
	«По этой дороге, мастер, по этой! Прощайте, мне пора!»

Н.А. Земской-Булгаковой сделаны изменения в точке орфографии, пунктуации и грамматики, например: «не кто иной, как», склонение сочетания «Москва-река», написание слов через дефис, написание наречий. В машинописи присутствуют опечатки, а также ошибки печати, например: «Он вдруг вытер неожиданно слезу правым рукавом» [127.2.8, с. 126]. В машинописи 1939–1940 г. [с. 188], как и в тетради 10.1, где данный фрагмент был написан, в этом предложении используется прилагательное:

¹ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Роман. Ч. I. Оглавление написано рукой Н. А. Земской-Булгаковой. 1929–1940 гг. Машинопись. Ч. I. 195 лл. Из собрания Никитиной Е.Ф. Государственный литературный музей. ОРФ. Ф. 127. Оп. 2. Д. 8; Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Роман. Ч. II. Оглавление написано рукой Земской-Булгаковой Н. А. 1929–1940 гг. Машинопись, автограф. 171 лл. Фонд Никитиной Е.Ф. Государственный литературный музей. ОРФ. Ф. 127. Оп. 2. Д. 9. Далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру: 127.2.8, 127.2.9.

«Он вдруг вытер неожиданную слезу правым рукавом» [10.1, с. 36]. О том, что была осуществлена перепечатка машинописного текста 1939–1940 г., а не 1963 г. (об этом тексте более подробно далее), говорит тот факт, что в машинописи из собрания Е.Ф. Никитиной, как и в машинописи 1939–1940 г., глава 32 завершается предложением: «Беречь твой сон буду я» [127.2.9, с. 354], далее следует эпилог [с. 355], последнее предложение которого завершается словами: «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат» [с. 366].

В результате сопоставления текста, установленного с учетом всей системы правки (машинопись 1938 г. с правкой 1938–1940 г. [10.2] и тетради 9.1, 10.1), и текста машинописи 1939–1940 г. мы выявили большое количество разночтений. Исследование данных разночтений позволило прийти к выводу о том, что часть машинописного текста, напечатанного Е.С. Булгаковой, была создана при жизни Булгакова под его диктовку. В этот период были осуществлены стилистическая правка и создание новых вариантов некоторых фрагментов первой части романа: начало главы 1, глава 4 «Погоня» (фрагмент текста, начиная с эпизода в ванной до конца главы), глава 5 «Было дело в Грибоедове» (от начала главы до реплики Загрюмова, от сцены с прозектором до слов «– Готово дело. Белая горячка»), глава 6 «Шизофрения, как и было сказно» (начало главы, эпизод возвращения Рюхина в ресторан Дома Грибоедова, включающий его мысли о зависти у памятника Пушкину), глава 7 «Нехорошая квартира» (мысли Степы при виде печати на двери Берлиоза о возможных причинах его исчезновения), глава 13 (фрагменты эпизода встречи мастера и Маргариты и начала их отношений, повествование мастера о газетной травле и начале своего заболевания).

В дневнике, «записях болезни» и настольном календаре представлены записи Е.С. Булгаковой о регулярной работе над романом. Одна из них (25 декабря 1939) напрямую указывает на работу над машинописным

текстом: «С 7–8 печатание романа»¹. Запись в дневнике от 15 января 1940 г., скорее всего, также указывает на печать машинописи: «Миша, сколько хватает сил, правит роман, я переписываю»².

О том, что в данный период Е.С. Булгакова действительно переписывала роман на машинке, есть два документальных свидетельства.

Во-первых, в первой биографии Булгакова, написанной П.С. Поповым: «В дни сильнейшего недомогания он продолжал править свой роман, который ему заботливо перепечатывала и читала вслух его жена, Елена Сергеевна, окружавшая его неизменным вниманием»³.

Во-вторых, в воспоминаниях С.А. Ермолинского, самого близкого друга семьи: «Кажется, именно с этого времени [речь идет о периоде после случившейся трагедии, связанной с пьесой “Батум”. – *Е. К.*] он стал носить темные очки, надевая их, когда выходил на улицу. Ему казалось, что все показывают на него пальцем. Старался как можно больше сидеть дома. В театр или ко мне его сопровождала Лена. Иногда я заменял ее. И теперь все дела были возложены на Лену – денежные, театральные. Кроме того, она стучала на машинке, перепечатывая очередную правку его романа (“Мои секретные мифы”, – невесело пошучивал он)»⁴.

В воспоминаниях С.А. Ермолинского зафиксировано еще одно свидетельство, касающееся создания машинописного текста, причем оно содержится в той части книги, где речь идет о феврале 1940 г.:

«Почти до самого последнего дня он беспокоился о своем романе, требовал, чтобы ему прочли то ту, то другую страницу.

Сидя у машинки, Лена читала негромко: “С ближайшего столба доносилась хриплая бессмысленная песенка. <...> В паху и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнаженное тело”.

Оставив чтение, она посмотрела на него. Он лежал неподвижно, думал.

¹ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Л. 5.

² Булгакова Е. С. Дневник. 1939, июля 3 – 1940, марта 10. Л. 32 об.

³ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 544.

⁴ Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. С. 152.

Потом, не повернув головы в ее сторону, попросил:

– Переверни четыре-пять страниц назад. Как там? “Солнце склоняется...”

– Я нашла: “Солнце склоняется, а смерти нет”.

– А дальше? Через строчку?

– “Бог! За что гневаешься на него? Пошли ему смерть”.

– Да, так, – сказал он. – Я посплю, Лена. Который час?

Это были дни молчаливого и ничем не снимаемого страдания. Слова медленно умирали в нем...»¹.

С.А. Ермолинский здесь фиксирует характер работы над романом в эти последние дни: печать текста Еленой Сергеевной, чтение отдельных страниц и правка в них.

В 1939–1940 г. текст романа был перепечатан до главы 19 включительно. Е.С. Булгакова в устном рассказе М.О. Чудаковой отметила: «В 1940 году он сделал еще вставки в первую часть – я читала ему. Но когда перешли ко второй и я стала читать про похороны Берлиоза, он начал было править, а потом вдруг сказал: – Ну, ладно, хватит, пожалуй. – И больше уже не просил меня читать»². М.О. Чудакова рассматривает данное воспоминание в контексте рукописной правки, выполненной Еленой Сергеевной под диктовку Булгакова в машинописи 1938 г., которая действительно завершается на указанной сцене. Но практически параллельно с рукописной правкой в экземпляре машинописи 1938 г. [10.2] шла печать новой машинописи, о чем свидетельствует характер изменения текста, который после главы 19 меняется: выполнена существенная правка отдельных слов, новые же варианты фрагментов, появлением которых характеризуется первая часть романа в машинописи 1939–1940 г., отсутствуют. Существенное изменение текста сделано в главе 26, но данная правка принадлежит Е.С. Булгаковой (см. далее наши наблюдения над предложением «Иуда

¹ Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. С. 185.

² Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 140.

слышал уже журчание воды»)). Печать машинописи 1939–1940 г. осуществлялась не по каким-либо дополнительным источникам, не поступавшим в архив НИОР РГБ¹ или пропавшим², а по машинописному тексту 1938 г. с правкой 1938–1940 г. и под диктовку писателя. Между тем миф об исчезнувшей тетради продолжает эксплуатироваться в булгаковедении: «Существовала еще одна тетрадь с такими же записями, использованная Е.С. Булгаковой для подготовки изданий романа 1966–1969 гг. Следы этой тетради ныне потеряны»³.

О том, что дополнительной тетради не существовало, говорит следующий факт. 15 июля 1941 г. часть архива Булгакова была отдана Еленой Сергеевной на хранение в Ленинскую библиотеку. Приведем заявление, написанное Е.С. Булгаковой, и фрагмент описи оставленных на хранение архивных единиц, касающийся романа «Мастер и Маргарита»⁴.

В ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ ЛЕНИНСКОЙ БИБЛИОТЕКИ.

От вдовы драматурга М.А. Булгакова,

Елены Сергеевны БУЛГАКОВОЙ,

(Москва, 19, ул. Фурманова 3, кв. 44).

В виду участвовавших налетов и угрозы потери рукописей, – прошу Отдел рукописей Ленинской Библиотеки принять от меня на временное хранение автографы моего покойного мужа, писателя Михаила Афанасьевича Булгакова.

Список автографов при этом прилагаю.

Кроме того, прошу принять от меня на сохранение посмертную маску М.А. Булгакова и его три фотографии.

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 143, сноска № 197.

² Яновская Л. М. Записки о Михаиле Булгакове. М. : Текст, 2007. С. 363.

³ Соколов Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 58.

⁴ Булгакова Е. С. Заявление в отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина о принятии на временное хранение автографов М. А. Булгакова, его посмертной маски и фотографий. 1941, июля 15. Москва. Маш. отпуск с подписями Е. С. Булгаковой и Л. В. Сафроновой. 1 л. Приложен список рукописей, [1941], машинопись, с карандашными пометами Е. С. Булгаковой, 2 лл. Присоединен акт о передаче рукописи «Александр Пушкин» во временное пользование Е. С. Булгаковой, 1943, июль, маш. отпуск, 1 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 14. Л. 1–3.

Елена Булгакова¹Приняла Сафронова²

Москва, 15 июля 1941 года. ||

Список, – кот. был передан в начале войны вместе с указ. в нем рукописями, а также маской М.А. и фотографиями его, – в Ленинскую библиотеку на временное хранение³.

Литературный архив писателя Михаила Афанасьевича Булгакова

№ по порядку	Название произведения	Описание тетради	Количество пронумерованных страниц	Количество заполненных страниц
40.	Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. I.	Коричневая тетрадь	1–186	185
41.	Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. II.	То же	187–390.	199
42.	Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. III.	Голубая бумажн. тетр.	391–582	191
43.	Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. IV.	Серая общая тетрадь.	583–766	181
44.	Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. V.	Зеленая тетрадь.	767–932	165
45.	Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. VI.	Голубая бумажн. тетр.	933–1057	121
46.	Мастер и Маргарита. Роман. Отделка	Коричневая тетрадь	37	36
47.	Мастер и Маргарита. Роман. Материалы	Коричневая тетрадь	68	61
48.	Мастер и Маргарита.	Голубая общая тетрадь	37	35
49.	Мастер и Маргарита.	Машинный экземпляр с правкой рукой М.А. Булгакова или правкой жены его Е.С. Булгаковой, под диктовку М.А. Булгакова, в период его болезни, кончившейся смертью.	512 Экземпляр в двух частях: в 1-й – 271 стр. машинописи и 4 стр. рукописи, во 2-й части – от 271–512 стр. машинописи	512

Приведем соответствие архивным единицам, хранящимся в архиве

¹ Подпись фиолетовыми чернилами.

² Предложение написано фиолетовыми чернилами.

³ Помета Е. С. Булгаковой на верхнем поле страницы синими чернилами.

писателя в НИОР РГБ (Ф. 562).

Название произведения по описи 1941 г.	Архивным единицы по описи архива М.А. Булгакова (НИОР РГБ. Ф. 562)
Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. I.	Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7
Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. II.	Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 8
Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. III.	Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 9
Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. IV.	Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 10
Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. V.	Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 11
Мастер и Маргарита. Роман. Тетр. VI.	Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 12
Мастер и Маргарита. Роман. Отделка	Ф. 562. К. 9. Ед. хр. 1
Мастер и Маргарита. Роман. Материалы	Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 1
Мастер и Маргарита. Голубая общая тетрадь. 37 л.	Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 1
Мастер и Маргарита. Машинный экземпляр с правкой рукой М.А. Булгакова или правкой жены его Е.С. Булгаковой, под диктовку М.А. Булгакова, в период его болезни, кончившейся смертью	Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2

Из всех материалов романа «Мастер и Маргарита» Е.С. Булгакова оставила на хранение только те, которые важны для окончательного текста романа, – это тетради с последней рукописной редакцией, машинопись 1938 г. с правкой и три тетради с вариантами фрагментов глав и материалами к роману, в которых Булгаков работал в период создания пятой и шестой редакций. Если бы существовала еще одна такого рода тетрадь, Е.С. Булгакова также оставила бы ее на хранение как один из источников для установления окончательного текста. С собой в эвакуацию в Ташкент Е.С. Булгакова брала машинописный текст 1939–1940 г. Таким образом, никакой другой тетради не было.

Если следовать логике о дополнительном источнике, то в таком случае следует заявить о пропаже относительно рукописей каждого произведения Булгакова, т. к. при сопоставлении последней рукописной редакции и машинописного текста любого из его произведений, мы обнаружим серьезные отличия. Приведем небольшой пример изменения текста в процессе аналогичной работы Булгакова над романом о Мольере – изменение

текста в процессе диктовки по рукописной редакции при создании машинописного текста:

Первая редакция	Вторая редакция
«В то время, как Мольер улучшал свою пьесу, в парке Во разыгралась другая далеко не веселая пьеса» [3.7, л. 51 об.] ¹ .	«А тем временем, пока драматург улучшал свою пьесу, в парках Во начиналась другая пьеса, но не комедия, а драма» [4.1, л. 115] ² .

Нередко машинопись хранит следы изменения Булгаковым текста в процессе диктовки – приведем пример правки в процессе печати:

Первая редакция	Вторая редакция
«Что вынес из нее мой герой? Болезнь. Он стал кашлять. Усталость. Горечь» [3.7, л. 69].	«Мой герой вынес из нее болезнь[,] – он стал подозрительно кашлять[. <i>Он стал подозрительно кашлять, усталость</i>] – усталость и странное состояние духа <...>» [4.1, л. 134].

Такие же следы изменения текста в процессе диктовки хранит и машинопись романа «Мастер и Маргарита» 1938 г. – приведем несколько примеров правки, выполненной в процессе печати:

Пятая (последняя рукописная) редакция	Шестая редакция (машинопись 1938)
«От реки отделялись ручейки кепок и вливались в огненные пасти универмагов, [<i><I буква нрзб.></i>] и выливались из них» [т. 1, с. 700].	«От этих рек отделялись ручейки и вливались в огненные пасти [универмагов] ночных магазинов» [т. 2, с. 372].
«– Ах, теперь я тебе домработница?» [т. 1, с. 704]	«– Ах, так я [<i>теперь</i>] тебе теперь домработница?» [т. 2, с. 379]
«Маргарита же пронзительно	«Маргарита же пронзительно

¹ Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. гл. 11–30 первоначальной редакции романа [1932] Автограф; частично рукою Л. Е. Белозерской и Е. С. Булгаковой. 92 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 7. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 3.7.*

² Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер» – роман. Вторая редакция. [1933] Машинопись с авторской правкой и подписью-автографом. 202 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 4. Ед. хр. 1. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 4.1.*

свистнула и, вскочив на подлетевшую щетку, перенеслась на водной гладью на островок» [т. 1, с. 714].	свистнула и, оседлав подлетевшую щетку, перенеслась над рекой на [остров] противоположный берег» [т. 2, с. 381].

Непосредственно в процессе диктовки Булгаков создавал целые фрагменты текста, примеры мы приводили выше. Еще раз обратим внимание на свидетельство О.С. Бокшанской о том, как работал Булгаков: «<...> диктует он медленно, с остановками и раздумьями» (31 мая 1938)¹; «Он ведь не только диктует, но, диктуя правит, и это берет у него сильное напряжение» (5 июня 1938)²; «Ведь он не только диктует, но тут же делает последнюю и довольно значительную правку» (7 июня 1938)³.

Булгакову было свойственно создавать произведение в устной форме в процессе диктовки не только при работе над машинописным текстом, но и рукописным – в черновиках его произведений, в том числе и романа «Мастер и Маргарита», большое количество фрагментов, написанных Е.С. Булгаковой, Л.Е. Белозерской под диктовку писателя (при публикации черновиков романа «Мастер и Маргарита» мы отметили и прокомментировали все эти фрагменты). Таким же образом работал, например, А.С. Грибоедов – Н.К. Пиксанов пишет: «Но от многих других поэтов Грибоедов отличался тем, что его творчество было уверенным, стремительным, сразу зрелым. Если иные не могли и мыслить поэтически иначе, как с пером в руке (ср. Юр. Олеша), то Грибоедов, очевидно, прибегал к письму, когда мысль уже созревала и оформлялась в его сознании»⁴.

И об этой особенности творчества Булгакова прекрасно знали оба исследователя, работавшие с архивом писателя. Так, М.О. Чудакова пишет: «Отметим, что, перепечатывая, Булгаков неизменно диктовал – поэтому ни один из его автографов не имеет прямого назначения беловика. В процессе

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., май, 31. Л. 1 об.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 5. Л. 2 об.

³ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 7. Л. 2.

⁴ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 346.

диктовки Булгаков делал множество перемен текста, в результате чего чаще всего являлась новая (по сравнению с автографом) редакция»¹. Л.М. Яновская рисует красивые картины, повествующие о том, как «Булгаков диктует, лежа на диване, закинув руки за голову и всматриваясь в одному ему видимый текст... А может быть, ходит по комнате, держа в руках тетрадь со сделанными ранее набросками...»². Зная это, оба исследователя, вместо внимательной работы с текстом, предпочли ввести в научный оборот миф о пропавшей архивной единице.

Таким образом, дополнительной тетради с новыми вариантами фрагментов романа «Мастер и Маргарита» не существовало – Булгаков создал их в процессе диктовки машинописного текста в 1939–1940 г. Поэтому роль машинописи 1939–1940 г. велика и недооценена исследователями, работавшими над установлением окончательного текста романа.

Начало работы над этой машинописью следует отнести к периоду после 4 октября 1939 г.: в этот день начинается работа над новыми вариантами фрагментов и эпизодов романа в отдельной тетради [10.1]. Эти варианты учтены в машинописи 1939–1940 г., более того, на них наслаивается еще один слой правки. Возможно, перепечатка текста началась не ранее 18 декабря 1939 г.: в этот день Булгаков и Елена Сергеевна возвращаются из Барвихи: «Вернулись из Барвихи 18^{го}/XII – 39 в 12 ч. дня»³. В «записях болезни» от 25 декабря 1939 г. содержится прямое указание на печать машинописи: «С 7–8 печатание романа»⁴.

После смерти Булгакова Елена Сергеевна начинает заниматься другими его произведениями – «Бег», роман о Мольере, «Дон-Кихот». В дневнике она делает записи: «Работа – переписка последней картины Бега» (19 марта

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 30.

² Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 422.

³ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М.А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Л. 2.

⁴ Там же. Л. 5.

1940)¹; «Передала Файко “Бег” с новым концом» (20 марта)²; «С Марикой сверяем “Мольера”» (23 марта)³; «Леля – биография Мольера» (4 апреля)⁴; «Леля – работа над биографией Мольера» (5 апреля)⁵; «Фадееву – отправила Бег и Мольера» (6 апреля)⁶; «Марика – считывали Дон-Кихота» (10 апреля)⁷. апреля)⁷.

В дневнике 26 марта 1940 г. Е.С. Булгакова отмечает: «Фадеев (у меня) – о том, что надо сберечь все литер. наслед. М.А. Обещание помощи и в этом и в отношении кварт. Настойч. уговоры ехать в Ялту, забрав с собой роман и машину»⁸. В период после 16 апреля – в мае 1940 г. Е.С. Булгакова находится находится в Ялте, но роман и машинку с собой не берет в связи с тяжелым душевным и физическим состоянием. Приведем фрагмент из ее письма О.С. Бокшанской от 23 мая 1940 г.: «Не обращай внимания, если пишу нескладно. Голова работает с трудом. Сплю несколько лучше – беру на ночь душ теплый. Встаю в приличном настроении – с 16 числа у нас солнце и даже бывает тепло. Держусь кое-как в продолжение || дня. То есть тоска подстерегает на каждом повороте, но отгоняешь ее каким-нибудь внешним пустяком. Но зато с приближением вечера она вступает в свои права. Я брожу по улицам. <...> Надо бродить и думать. Но думать о прошлом нельзя. Этого я еще себе позволить не могу. Отгоняю всячески. О будущем – нечего. В настоящем нет ничего. Пожалуй, жаль, что не взяла работы. Но с другой стороны, тогда бы я не отдохнула || физически»⁹.

Вероятно, после возвращения из Ялты Е.С. Булгакова также не могла работать над романом, т. к. находилась в очень тяжелом душевном состоянии. 11 июня 1940 г. состоялось захоронение урны с прахом писателя.

¹ Булгакова Е. С. Дневник. 1940, марта 10 – апр. 16. Автограф карандашом и чернилами. 47 лл. (9 чист.). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 9. Л. 13 об.

² Там же. Л. 14.

³ Там же. Л. 15 об.

⁴ Там же. Л. 23.

⁵ Там же. Л. 23 об.

⁶ Булгакова Е. С. Дневник. 1940, марта 10 – апр. 16. Л. 24.

⁷ Там же. Л. 27.

⁸ Там же. Л. 18.

⁹ Булгакова Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1940–1943. Карандашом и чернилами, машинопись. 22 п. 35 лл.+8 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 34. Л. 9–10.

О.С. Бокшанская, описывая этот день в письме к Е.В. Калужскому, конечно, пишет и о состоянии сестры: «У Люси состояние ужасное, тяжело смотреть на нее, и самой мне тяжело от своих мыслей и печали по Мише»; «написать не умею, как было тяжело» (12 июня 1940)¹. О тяжелом состоянии Е.С. Булгаковой, даже думавшей о самоубийстве, О.С. Бокшанская регулярно сообщает в этот период своему мужу Е.В. Калужскому:

«Одна у меня беда – отчаянный приступ тоски у Люси, и как с этим совладать – не знаю. Я не умею, вероятно, подойти, или уж у нее такое состояние, что как ни подходи, не вы[р]нуть из нее тоски. Толь<ко> что звонил Женюша – он кончил школу, слава богу, но как – пока неизвестно, и вот он сказал, что вечером зайдет ко мне поговорить, как он выразился, о маме и его просьба помочь ему устроить вечеринку по случаю окончания. Раз “о маме”, вероятно, об ее состоянии. И Витя тут провел с нею вечер и на след. день мы обсуждали, как же быть с нею. Я стала ее уговаривать переехать ко мне – говорит, Марфуша не согласится. Тогда говорю: перевези свою машинку ко мне, я буду по вечерам стучать роман [«Белая гвардия». – Е. К.], а ты будешь у меня сидеть. Говорит: может быть. Понимаешь, ее гложет мысль о самоубийстве, она только в нем видит для себя выход, останавливает мысль о ребятах. Высказывает она ее редко, раз мне проронила по телефону, я на нее напустилась, но потом сказала, что откладываю разговор до свидания. И я не знаю: идти ли к ней с напором, даже, когда ощущаешь, что ты ей не нужна, что она тебя не хочет видеть. Или оставить ее – тогда страшно, чтоб она чего не надумала себе. Она сама говорит, что ей и отвлеченные, пустые разговоры нехороши, и ноты сочувствия неприятны. Надо будет что-то с ней делать, а что ума не приложу. Только бы дотянуть ей до Пестова, а там, надеюсь, она отойдет, дни и вечера будет с кем-то. А то тут она, конечно, неминуемо остается одна – и тут ее начинает сжирать тоска» (15 июня 1940)².

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1940 г., июнь, 12. М. – Л. Маш. 33x21. 1 п. 1 л. Музей МХАТ. А № 19568. Л. 1.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1940 г., июнь, 15. М. – Киев. Маш. 34x21.

«Дуся, в начале того абзаца позвонила Люся, и в таком она ужасном состоянии, что конечно я тотчас же согласилась на все ее предложения о сегодняшнем вечере. А предложила она так: придти мне к ней на вечер с ночевкой, пот. что она совсем одна – Марфуша отпущена на 2 дня, у Женюши вечеринка. А сама она говорит со мной и плачет, и весь день нынче, видимо, в слезах и душевной муке, даже при том, что как раз сейчас у нее сидели Ермол<инские>» (18 июня 1940)¹.

О.С. Бокшанская в это время занималась перепечаткой романа «Белая гвардия»: «<...> вот только вчера вечером уж уселась за Бел. гвард. и немного подвинула перепечатку» (18 июня 1940)². Затем она должна была перепечатать роман о Мольере: «<...> тогда останется только в июне перепечатать для Люси биографию Мольера <...>» (30 мая 1940)³.

Когда Е.С. Булгакова вернулась к работе над машинописью романа «Мастер и Маргарита», установить сложно. Но завершается перепечатка романа не позднее июня 1941 г., т. к. данный текст был закончен до начала войны. Во-первых, об этом говорит свидетельство Е.А. Земской:

«В конце 1941 г. перед отъездом в эвакуацию мама дала мне три переплетенные тома – машинописный текст “Мастера и Маргариты”.

Я, не вставая с дивана, залпом прочла роман. Позже поняла: мама решила меня познакомить с этим романом, так как мы уезжали в неизвестность, а булгаковский архив оставался в нашей ростокинской квартире. Брат давал сестре на прочтение и хранение все свои произведения. У нас стоял целый “булгаковский” шкаф. Везти его с собой в теплушке в эвакуацию было невозможно. К счастью, это сокровище уцелело»⁴.

Как мы уже отмечали, Н.А. Земской принадлежал один из экземпляров рассматриваемой машинописи.

1 п. 1 л. Музей МХАТ. А № 19570. Л. 1 об.

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1940 г., июнь, 18. М. – Л. Маш. 30x21. 1 п.

2 л. Музей МХАТ. А № 19571. Л. 1 об.

² Там же. Л. 2.

³ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1940 г., май, 30. М. – Л. Маш. 14x19. 1 п.

2 л. Музей МХАТ. А № 19567. Л. 1 об.

⁴ Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 243.

Во-вторых, об этом говорят свидетельства о чтении романа во время эвакуации в Ташкенте в 1941–1943 г.: «В Ташкенте Елена Сергеевна многим давала читать роман “Мастер и Маргарита”. М. Алигер, со слов Фаины Раневской, писала о том, как Ахматова читала вслух куски из романа Булгакова и повторяла: “Фаина, это гениально, он гений!”»¹. Факт чтения романа А.А. Ахматовой зафиксирован в воспоминаниях Г.Л. Козловской: «<...> в Ташкенте, вместе с Фаиной Георгиевной Раневской, она читала роман “Мастер и Маргарита” Булгакова»². Как отмечает Н.А. Громова, «”Мастера и Маргариту” читали в эвакуации очень многие, а уж Луговской и Ахматова, достоверно известно, неоднократно. В письмах Елены Сергеевны Татьяне Луговской в Алма-Ату встречаются порой приписки: “Как идет жизнь в Алма-Ате? Видите ли Вы Эйзенштейна и Пудовкина? Говорили ли с ними о романе М.А.?” Булгаковский роман незаметно входит в литературные тексты, оживает в них, подмигивает тем читателям, которые понимают»³.

В воспоминаниях С.А. Ермолинского, в тот момент находившегося в ссылке в Алма-Ате, читаем: «Лена писала мне, что в Ташкенте она дает читать “Мастера и Маргариту” очень многим писателям. Я советовал ей быть поосторожнее, потому что народ там был разный»⁴; «– Вы знаете, – продолжала она [С. Магарилл. – *Е. К.*], – Таня [Т.А. Луговская. – *Е. К.*] рассказывала мне, что Елена Сергеевна, вдова Булгакова, давала ей роман “Мастер и Маргарита”, который Булгаков писал десять лет и исправлял уже слепой, умирающий»⁵.

Далее приведем фрагмент из письма Н.Я. Мандельштам Е.С. Булгаковой от 3 июля 1962 г., в котором содержится свидетельство чтения ею романа в эвакуации в Ташкенте: «Хочу напомнить вам о нашем знакомстве, чтобы вы не удивились этому письму. Вы жили наверху на

¹ Громова Н. А. Эвакуация идет... 1941–1944. Писательская колония: Чистополь. Елабуга. Ташкент. Алма-Ата. М. : Совпадение, 2008. С. 93.

² Козловская Г. Л. Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание. М. : Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 107.

³ Громова Н. А. Эвакуация идет... 1941–1944. Писательская колония: Чистополь. Елабуга. Ташкент. Алма-Ата. С. 252–253.

⁴ Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. С. 310.

⁵ Там же. С. 322.

Жуковской улице в Ташкенте (“В этой комнате колдунья до меня жила одна”), а я приходила к брату [Е. Я. Хазин. – Е. К.], который жил под вами. Тогда-то я и прочла “Мастера”, которого мне очень давно хочется перечитать. Я запомнила огромное впечатление от этой книги, а вас – очень красивую – как вы спускаетесь со своей балаханы озорной походкой, надев на голову чью-то кэпку. Мы с Таней Луговской стояли внизу и смотрели на вас»¹.

В этом ключе целесообразно также обратиться к фрагменту воспоминаний В.И. Уборевич, в период эвакуации в Ташкенте жившей у Е.С. Булгаковой: «Комната Елены Сергеевны была маленькая. Самое замечательное, что в ней было, – это угловые полки, справа от двери, на которых стояли переплетенные произведения Михаила Афанасьевича»².

Исследование истории текста романа позволило нам сделать вывод о том, что, несмотря на свое удивительно ответственное и трепетное отношение к текстам Мастера, Елена Сергеевна все же допустила в этом колоссальном, подвижническом труде ряд погрешностей при работе над машинописным текстом в 1939–1940 г.

Мы руководствовались следующими принципами установления окончательного текста романа.

Во-первых, специфика печати машинописи О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г.

Напомним, что основным источником шестой (последней) редакции романа является машинописный текст, напечатанный О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г.

Характер печати О.С. Бокшанской отличается точность, строгое следование за диктовкой Булгакова. В качестве примера приведем следующий отрывок из машинописного текста: «– Законы бального съезда одинаковы, королева, – шептал Коровьев[.], – [С]сейчас волна начнет

¹ Мандельштам Н. Я. Письмо к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1962, июля 3. Таруса. 1 л.+1 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 36. Ед. хр. 2. Л. 1.

² Уборевич Владимира. 14 писем Елене Сергеевне Булгаковой / Сост. Ю. Кантор. М. : Время, 2008. С. 60.

спадать» [т. 2, с. 405]. В этом же ключе можно рассмотреть постановку в машинописи ударения в словах типа «мúка». Большое значение для понимания авторского замысла, таким образом, имеет поставленное О.С. Бокшанской ударение в имени *Банга́* [т. 2, с. 25], печать буквы «ё», что особенно важно относительно фамилии *Понырёв* [т. 2, с. 184]. Следует отметить, что в машинописных текстах романа 1939–1940 г. и 1963 г., а также во всех опубликованных текстах данная фамилия передается без буквы «ё», что приводит к ее неверному произнесению. В этом отношении примечательны слова Е.С. Булгаковой: «Оленька, голубчик мой, очень жду от тебя письма. Люблю твои письма за их толковое изложение всех дней и событий. Что значит привычка – секретарства!» (20 апреля 1940)¹.

Однако, несмотря на высокий профессионализм О.С. Бокшанской, в машинописи 1938 г. все-таки присутствует ряд погрешностей.

1) Ошибки, допущенные при печати и обусловленные сложностью восприятия диктуемого текста на слух, например: «За ним по три в ряд полетели всадники, в туче пыли, запрыгали кончики легких пик, мимо прокуратора понеслись казавшиеся особенно смуглыми под белыми тюрбанами лица с весело оскаленными сверкающими зубами» [т. 2, с. 145–146]. Следует обратить внимание на запятую, поставленную после словосочетания «в туче пыли». По-видимому, в процессе диктовки Булгаковым была сделана пауза, и поэтому здесь поставлена запятая. Между тем обстоятельство «в туче пыли» относится к «кончикам пик». См. в тексте пятой редакции: «За ним по три в ряд, полетели всадники в чалмах, запрыгали в туче мгновенно поднявшейся **до самого неба** белой едкой пыли, кончики легких пик, пронеслись **повернутые к прокуратору** смуглые лица с **весело** оскаленными сверкающими зубами» [т. 1, с. 518]. В обоих опубликованных текстах тучи пыли отнесены к всадникам: «За ним по три в ряд полетели всадники в туче пыли, запрыгали кончики легких бамбуковых

¹ Булгакова Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1940–1943. Карандашом и чернилами, машинопись. 22 п. 35 лл.+8 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 34. Л. 3.

пик <...>» [текст, подготовленный Л.М. Яновской, с. 43], [текст, подготовленный А.А. Саакянц, с. 458].

Сюда также следует отнести погрешности печати восклицательных и вопросительных знаков, например: «– Огонь, – страшно прокричала Маргарита» [т. 2, с. 503]. При этом в последней рукописной (пятой) редакции в данном фрагменте предложения такого типа являются восклицательными [т. 1, с. 827]. А также абзацных отступов, например: «– Сядьте-ка, – вдруг повелительно сказал Воланд. Маргарита изменилась в лице и села. – Может быть, что-нибудь хотите сказать на прощанье? – спросил Воланд» [т. 2, с. 416]. По всей видимости, Булгаков при диктовке не обозначал абзацные отступы в тех случаях, когда они очевидны, как в приведенном примере. Обратим внимание на оформление данного фрагмента в пятой (последней рукописной) редакции романа:

«– Сядьте! – повелительно сказал Воланд.

Маргарита села.

– Что-нибудь хотите сказать на прощание? – спросил Воланд» [т. 1, с. 754].

Если же взглянуть на данный фрагмент как на единый абзац, то сочетание «спросил Воланд» действительно является лишним, что было учтено при подготовке машинописного текста Е.С. Булгаковой в 1940 г. При работе над текстом в 1963 г. было возвращено деление на абзацы, но слова автора «спросил Воланд» так и не были восстановлены, в том числе и в последующих изданиях романа:

Машинопись 1939–1940 [с. 358]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 697]	Машинопись 1963 [с. 84]; Париж 1967 [с. 163]; Париж 1968 [с. 159]; Посев [с. 356]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 273]
«– Сядьте-ка, – вдруг повелительно сказал Воланд. Маргарита изменилась в лице и села. – Может быть, что-нибудь хотите сказать на прощанье?»	«– Сядьте-ка, – вдруг повелительно сказал Воланд. Маргарита изменилась в лице и села. – Может быть, что-нибудь хотите сказать на прощанье?»

2) Опечатки, например: «[о] *Обнаруживая солидную эрудицию, Борис Григорьевич* сообщил поэту *между прочим и о поддельной вставке в*

пятнадцатой книге, а главе 44-й знаменитых тацитовых «Анналов», там, где говорится о Понтии Пилате и о казни [Христа] **Иисуса**, [и о многих других важных и интересных вещах.] {и которой на самом деле никогда не бывало.}» [т. 2, с. 94–95]. Следует обратить внимание на союз «а» – «в пятнадцатой книге, а главе 44-й». В машинописи 8.2 союз «а» выправлен в предлог «в» синими чернилами, в машинописи 9.2 – простым карандашом. В машинописи 10.2 правки здесь нет, но данный фрагмент переписан, и в новом варианте использован предлог «в» [10.2, л. 3 об.]. На наш взгляд, здесь действительно опечатка, происхождение которой связано с тем, что буквы «в» и «а» находятся на клавиатуре рядом. В новом варианте начала главы, куда попадает и рассматриваемый фрагмент, изначально написан предлог «в», но затем выправлен в союз «а», скорее всего, после сверки с текстом машинописи 10.2 [10.1, с. 7].

Опечатки в работе О.С. Бокшанской объясняются ее недомоганием в определенные дни. Она пишет об этом в письмах мужу Е.В. Калужскому: «Из Барвихи поехала к Маке работать, но писала там тят-ляп, не было долго настоящего рабочего настроения. Это было 3-го <...>» (5 июня 1938)¹; «к тому же <sic> обнаружилась, что я перешла в фарфоровое состояние, и тогда мне стали понятны нервы, начиная с 3-го и отчаянно дурное писание у Маки 3-го и 4-го. Я тогда даже сама себя спросила, что это я так ошибаюсь, будто фарфор близко, а по времени еще рановато. Но, вероятно, ванны, души, жара, утомление – все сказалось» (7 июня 1938)². По всей видимости, она пожаловалась на свое состояние и сестре, т. к. Е.С. Булгакова в ответном письме пеняет ей в шутливой форме: «Теперь насчет переписки. Значит, коли машинистка нездорова, то работодатель должен терпеть все эти перебивки, подчистки и прочую дрянь? Ах, ах, я больна, раньше срока, теперь все объясняется. Позвольте, ведь от того, что все объяснилось, красивее работа не стала. Ну, да ладно, я просто за эти страницы вычту. Подумаешь! Ах, я

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 5. Л. 2.

² Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 7. Л. 1.

волосы вымыла, ах, я душ приняла! Это, небось, несмотря на нездоровье, без всяких подчисток! И платья тоже фасон выбирала без перебивок! Ну, ничего, ничего, надо по карману бить, это самая правильная метода» (11 июня 1938)¹.

Во-вторых, ошибки, допущенные самим Булгаковым в процессе изменения текста при диктовке романа в 1938 г.

1) По инерции.

«Она была такова: игемон[,] разобрал дело бродячего философа Иешуа по кличке Га-Ноцри и состава преступления в нем не нашел» [т. 2, с. 129]. Такая же точно запятая стоит в тексте пятой редакции: «Она была такова: игемон, _разобрал дело бродячего философа Ешуа Га-Ноцри и состава преступления в нем не нашел» [т. 1, с. 508]. Во всех трех экземплярах машинописи [8.2, 9.1, 10.2] запятая зачеркнута простым карандашом.

«Он || втянул живот, ногтями вцепился в концы перекладин, голову держал повернутой к столбу Иешуа, злоба пылала в глазах Дисмаса» [т. 2, с. 315]. Наше знание о соответствующих реалиях (т. е. о форме креста, используемого для казни), а также контекст фрагмента подсказывают, что слово «перекладин» должно стоять в форме единственного числа, ср. в том же фрагменте: «Дисмас напрягся, но шевельнуться не смог, руки его в трех местах на перекладине держали веревочные кольца» [т. 2, с. 315]; «Первый из палачей поднял копье и постучал им сперва по одной, потом по другой руке Иешуа, вытянутым и привязанным веревками к поперечной перекладине столба» [т. 2, с. 315]. Такая же картина и в пятой редакции. Таким образом, ошибка имеет механический характер и вкралась в машинопись при диктовке текста пятой редакции по инерции: «Десмас [*хотел*] напрягся, но шевельнуться не смог, руки его в трех местах на перекладине держали веревочные кольца. || Он втянул живот, ногтями вцепился в концы перекладин, голову держал повернутой к столбу Иешуа, злоба пылала в его глазах» [т. 1, с. 646]. В обоих опубликованных текстах используется форма

¹ Булгакова Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1936–1939. Лебедянь, Москва, Барвиха. Чернилами и карандашом. 16 п. 25 лл. (1 чист.) + 3 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 33. Л. 9.

множественного числа: «Он втянул живот, ногтями вцепился в концы перекладин <...>» [текст, подготовленный Л.М. Яновской, с. 177], [текст, подготовленный А.А. Саакянц, с. 598].

2) В процессе изменения текста при диктовке.

«Ведь я же сам не далее, как ночью позавчера, доказывал Ивану о том, что тот встретил на Патриарших именно сатану, а теперь почему-то испугался этой мысли и начал что-то болтать о гипнотизерах и галлюцинациях» [т. 2, с. 499]. Ср. в пятой редакции: «Да, ведь я же сам не далее как ночью позавчера говорил Ивану Бездомному о том, что встреченный им именно дьявол» [т. 1, с. 823]. В процессе диктовки данного предложения слово «говорил» было заменено на более экспрессивное «доказывал», а продолжение конструкции «о том» продиктовано по инерции.

«Какой-то шорох как бы крыльев по стенам доносился теперь сзади из зал, и было понятно, что там танцуют неслыханные полчища гостей, и Маргарите казалось, что даже массивные мраморные мозаичные и хрустальные полы в этом диковинном зале ритмично пульсируют» [т. 2, с. 404]. При перепечатке машинописи в 1939–1940 г. подчеркнутое нами слово «зал» используется Е.С. Булгаковой в форме единственного числа – «из залы» [с. 343]. Следует отметить, что в машинописи 1938 г. данное предложение основано на почти таком же предложении пятой редакции: «Какой-то шорох как бы крыльев по стенам теперь доносился из зал сзади и было понятно, что там танцуют неслыханные полчища и, даже показалось, будто массивные мраморные мозаичные, хрустальные полы в этом диковинном здании ритмично пульсируют» [т. 1, с. 741]. И, собственно, неверное исправление формы слова обусловлено тем, что данное предложение преобразовывалось Булгаковым непосредственно в процессе диктовки, в результате чего, вместо «в этом диковинном здании», возникает «в этом диковинном зале», что повлекло правку в машинописи в 1940 г. («из зал – из залы»). Между тем логика контекста (три типа полов – мраморные, мозаичные и хрустальные – в этом предложении и в целом

описание пространства на великом балу у сатаны) говорит о необходимости использования существительного в форме множественного числа («из зал») и слова «здании», что упущено во всех изданиях романа (Париж 1967, с. 157; Париж 1968, с. 153; Посев, с. 341; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц, с. 685; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской, с. 261).

В-третьих, характер правки Е.С. Булгаковой, не всегда отвечающей замыслу писателя.

1) Несоблюдение абзацных отступов, например: «Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится». В машинописи 1938 г. и тетради 10.1 [т. 2, с. 96, 109], а также в пятой редакции [т. 1, с. 492] данное предложение представлено отдельным абзацем. В машинописи 1939–1940 г. – отнесено к предыдущему абзацу [с. 5].

2) Нарушение границ предложения:

- Разделение предложения на два или более, например:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец; <u>на</u> лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная мазью; <u>запавший</u> беззубый рот с отвисшей нижней капризною губой» [т. 2, с. 130].	«На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец. <u>На</u> лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная мазью. <u>Запавший</u> беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой» [с. 33].

Здесь следует обратить внимание на предыдущее предложение в машинописи 1938 г.: «Так померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая» [т. 2, с. 130]. Рассматриваемое в сопоставлении предложение мыслилось как одно целое, служащее описанием того, о чем говорится в предыдущей части. Такое же соотношение двух предложений находим и в пятой редакции [т. 1, с. 508–509]. То, что эта часть текста мыслилась как описание, ярко демонстрирует оформление данного предложения в третьей редакции романа: «<...> только ему померещилось, что лицо арестанта исчезло и заменилось другим – на лысой голове, криво надетый, сидел редкозубый венец; на лбу – смазанная свиным салом с какой-то специей разъедала кожу и кость круглая язва; рот беззубый, нижняя губа отвисла» [т. 1, с. 380]. Вторая часть синтаксической конструкции служит

описанием обозначенного в первой и отделена от нее тире, которое Булгаков, как правило, использовал в таких случаях.

- Соединение предложений в одно, например:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«Да нечего на меня так смотреть! Верно говорю!» [т. 2, с. 187]	«Да нечего на меня так смотреть, верно говорю!» [с. 90]

3) Излишнее использование восклицательных знаков. Например, в машинописи 1938 г. отсутствует восклицательный знак в предложении «И повесил трубку, подлец» [т. 2, с. 224]. Аналогично предложение строилось в четвертой [т. 1, с. 453] и пятой [т. 1, с. 569] редакциях. В машинописи 1939–1940 г. в конце предложения, вместо точки, поставлен восклицательный знак [с. 134].

При этом отмечается большое количество случаев обратной замены. Например, в машинописи 1938 г. и тетради 10.1 используется восклицательный знак в предложении: «– И мне жаль! – подтвердил неизвестный, – сверкая глазом, и продолжал <...>» [т. 2, с. 100, 113]. Такая же картина в четвертой [т. 1, с. 403] и пятой редакциях [т. 1, с. 495]. В машинописи 1939–1940 г., вместо восклицательного знака, здесь поставлена запятая [с. 10].

4) Пунктуация, не свойственная Булгакову, например, постановка тире в следующем случае: «А еще через час, неизвестный гражданин явился на квартиру № 11, как раз в то время, когда Тимофей Кондратьевич рассказывал другим жильцам, захлебываясь от удовольствия, о том, как замели председателя, – пальцем выманил из кухни Тимофея Кондратьевича в переднюю, что-то ему сказал и вместе с ним пропал» [машинопись 1939–1940 г., с. 137].

Иногда случаи правки в области пунктуации влияют на смысл и структуру предложения. Например, в машинописи 1938 г. после слова «душу» стоит запятая: «Быть может, у вас есть какая-нибудь печаль, отравляющая душу, тоска?» [т. 2, с. 393]. В машинописи 1939–1940 г. запятая здесь отсутствует [с. 330], отчего меняется соотнесенность причастного

оборота. Между тем определяемым для причастного оборота является слово «печаль». Ср. в пятой редакции: «Кстати: не страдаете ли вы чем-нибудь? Быть может, у вас есть какая-нибудь печаль, отравляющая душу, – спрашивал Воланд, глядя на огни свечей, – тоска?» [т. 1, с. 726]. В опубликованных текстах это предложение дается по-разному: «Быть может, у вас есть какая-нибудь печаль, отравляющая душу_тоска?» [текст романа, подготовленный Л.М. Яновской, с. 251]; «Быть может, у вас есть какая-нибудь печаль, отравляющая душу,___тоска?» [текст романа, подготовленный А.А. Саакянц, с. 674].

5) Правка повторов.

- Замена другой лексической единицей.

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«– Отдайте обратно, – в злобе <u>зашипел</u> Азazelло, – отдайте, и к чорту всё это. Пусть посылают Бегемота» [т. 2, с. 366].	«– Отдайте обратно, – в злобе <u>закричал</u> Азazelло, – отдайте, и к чорту всё это! Пусть посылают Бегемота!» [с. 294]

В машинописи 1939–1940 г. правка обусловлена тем, что в предложении, стоящем в этом фрагменте чуть ранее, также используется глагол «зашипел»: «– Это что же такое, – почти зашипел Азazelло, – вы опять?» [т. 2, с. 365], [машинопись 1939–1940, с. 294]. Но в этом предложении следует обратить внимание на наречие «почти», которое вносит дополнительный оттенок: в первом предложении Азazelло лишь собирался зашипеть, а во втором – действительно зашипел; таким образом, получается более тонкая градация эмоционального состояния персонажа, при которой нарастание его раздражения показано не за счет увеличения громкости речи (зашипел – закричал), а при помощи наречия и обстоятельства образа действия, по-разному характеризующих то же речевое действие (почти зашипел – в злобе зашипел).

Правка повторов посредством замены их другой лексической единицей носит частотный характер, рассмотрим еще один пример.

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«То, о чем <u>рассказывал</u> больной на ухо, по-видимому, очень волновало его» [т. 2, с. 283]. <i>При печати, возможно, пропущено слово «Ивану» –</i>	«То, о чем <u>шептал</u> больной на ухо Ивану, по-видимому, очень волновало его» [с. 198].

«на ухо Ивану». Вставка данного имени сделана здесь простым карандашом в одном из экземпляров машинописи 1938 г. [9.2], что было учтено при перепечатке машинописного текста в 1939–1940 г.	

В машинописи 1939–1940 г. правка обусловлена тем, что в предложении, стоящем в этом фрагменте чуть ранее, также используется глагол «рассказать»: «Голоса еще слышались в коридоре, и гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, стало известно только одному поэту<...>». Следует обратить внимание, что данные глаголы стоят в разной форме – совершенного и несовершенного вида. Кроме того, в результате правки в данном фрагменте происходит замена действия героя – действия «тихо говорить» и «шептать» равнозначными не являются. Эта необоснованная правка переходит в машинописный текст 1963 г. и сохраняется во всех изданиях, кроме текста, подготовленного А.А. Саакянц:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 565]	Машинопись 1963 [с. 184]; Париж 1967 [с. 96]; Париж 1968 [с. 92]; Посев [с. 188]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 145]
«То, о чем <u>рассказывал</u> больной на ухо Ивану, по-видимому, очень волновало его».	«То, о чем <u>шептал</u> больной на ухо Ивану, по-видимому, очень волновало его».

- Исключение из текста.

В машинописи 1938 г.: «– А ты бы меня лучше отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить» [т. 2, с. 133]. В машинописи 1939–1940 г. в данном предложении отсутствует слово «лучше» [с. 37]. Правка, по-видимому, обусловлена тем, что в предшествующем предложении также используется это слово: «<...> если бы тебя зарезали перед твоим свиданием с Иудой из Кириафа, право, это было бы лучше» [т. 2, с. 133], [машинопись 1939–1940, с. 36]. Следует отметить, что и в пятой редакции есть такой же повтор [т. 1, с. 511], как, собственно, и во всех других случаях разночтений, но мы не берем это за основу доказательства в данном исследовании. Суть заключается в том, что этот повтор здесь нужен: Иешуа подхватывает фразу Пилата через это слово.

Рассмотрим еще один пример. В главе 26 машинописи 1938 г. читаем:

«Цель Иуды была близка. Он знал, что направо в темноте сейчас начнет слышать тихий шепот падающей в гроте воды. Так и случилось, он услышал его. Становилось всё прохладнее. Иуда слышал уже журчание воды.

Тогда он замедлил шаг и негромко крикнул:

– Низа!» [т. 2, с. 450].

В машинописи 1939–1940 г. отсутствует предложение: «Иуда слышал уже журчание воды» [с. 400]. Данная правка объясняется стремлением избежать повтора, которого, по сути, здесь нет. Если сначала Иуда находится в ожидании того, что услышит «тихий шепот» воды, а затем слышит его, то далее он подходит ближе к цели, и это передается тем, что он уже слышит «журчание воды». В нескольких предложениях через нарастающие звуки воды, ее становящуюся сильнее прохладу описывается движение и состояние персонажа. Кроме того, если убрать данное предложение, то слово «тогда», открывающее следующее предложение, потеряет смысл, т. к. будет утрачен референт в предшествующей части текста, к которому отсылает данное местоимение. В рассматриваемом фрагменте предложение «Иуда слышал уже журчание воды» представляет собой «точку отсчета» для дальнейших действий Иуды. Нельзя не согласиться с тем, что предложение «Становилось всё прохладнее» в роли антецедента для местоимения «тогда» выступать никак не может, ибо описывает постепенный процесс, никак не соотнесенный во времени с какими-либо однократными действиями персонажа, в то время как слово «уже» именно указывает на начало действия в определенный момент времени, к которому и отсылает слово «тогда». Эта потеря антецедента, произошедшая при правке Е.С. Булгаковой, особенно отчетливо заметна, если мы трансформируем последние два предложения процитированного отрывка в одно сложное предложение: «Иуда замедлил шаг, когда уже слышал журчание воды» – грамматически и семантически валидное предложение, чего нельзя сказать о предложении «Иуда замедлил шаг, когда становилось прохладнее». Рассматриваемое предложение отсутствует в машинописи 1963 г. и всех последующих изданиях, кроме того

вносится правка, касающаяся абзацных отступов:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 732]	Машинопись 1963 [с. 127]; Париж 1967 [с. 182]; Париж 1968 [с. 178]; Посев [с. 399]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 307]
«Цель Иуды была близка. Он знал, что направо в темноте сейчас начнет слышать тихий шепот падающей в гроте воды. Так и случилось, он услышал его. Становилось прохладнее. Тогда он замедлил шаг и негромко крикнул: – Низа!»	«Цель Иуды была близка. Он знал, что направо в темноте сейчас начнет слышать тихий шепот падающей в гроте воды. Так и случилось, он услышал его. Становилось всё прохладнее. Тогда он замедлил шаг и негромко крикнул: – Низа!»

б) Правка этического характера.

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«– Как я счастлива, <u>черная</u> королева, что мне выпала высокая честь, – монашески шептала Тофана, пытаюсь опуститься на колено. <u>Испанский сапог мешал ей</u>» [т. 2, с. 401].	«– Как я счастлива, <u>о, добрейшая</u> королева, что мне выпала высокая честь... – монашески шептала Тофана, пытаюсь опуститься на колено – <u>испанский сапог мешал ей</u>» [с. 340].

Замена «о, добрейшая» основана на возврате к тексту пятой редакции, где данное обращение присутствует в другом предложении: «– О, добрейшая королева!» [т. 1, с. 737].

7) Изменение порядка слов.

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«– Братья во литературе! – <u>осипший его голос</u> окреп и стал горячий, – слушайте меня все!» [т. 2, с. 179]	«осипший голос его» [с. 81]

Ср. похожие случаи в машинописи 1938 г.: «Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками и на желтоватом его {бритом} лице выразился ужас» [т. 2, с. 126]; «Тогда Пилат набрал, сколько мог, горячего воздуха в грудь и закричал, и сорванный его голос понесло над тысячами голов» [т. 2, с. 143]. В машинописи 1939–1940 г. порядок слов здесь сохранен [с. 27, с. 48].

Приведем еще несколько примеров необоснованного изменения порядка слов.

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«Метнув на нее взгляд, Никанор Иванович густо покраснел и <u>стал ее отпихивать</u> от себя» [т. 2, с. 223].	«и <u>стал отпихивать ее от себя</u>» [с. 132]
«После этого она кину- лась к мастеру,	«и <u>стала целовать его</u>» [с. 459]

обхватила его шею и <u>стала его целовать</u> в губы, в нос, в щеки» [т. 2, с. 496].	

Иногда изменение порядка слов нарушает авторский замысел:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«– Вчера в кабинете у вас /я/ видел [его] /этого индивидуума/ мельком, но достаточно одного беглого взгляда на его лицо, чтобы понять, что он – сволочь, склочник, приспособленец и подхалим» [т. 2, с. 200].	«я видел <u>мельком</u> этого индивидуума» [с. 104]. <i>Наречие «мельком» здесь тесным образом связано со второй частью предложения, поэтому подчеркнуто поставлено в непосредственной с ним близости, т. е. хоть и мельком, но все равно все ясно</i>

8) Правка, касающаяся логики текста.

В машинописи 1938 г.: «– Нет, присядьте еще, – сказал Пилат, жестом останавливая своего гостя, – есть еще два вопроса. Второй: ваши громадные заслуги на труднейшей работе в должности заведующего тайной службой при прокураторе Иудеи дают мне приятную возможность доложить об этом в Риме» [т. 2, с. 440]. И далее: «– Мне это очень приятно. Итак, третий вопрос» [т. 2, с. 441].

В машинописи 1939–1940 г. в этих предложениях порядковые числительные «второй» и «третий» заменены на «первый» и «второй» соответственно [с. 388]. Несомненно, Е.С. Булгакова исходила из фразы Пилата «Есть еще два вопроса». Между тем, если рассмотреть данные реплики в контексте целого эпизода первой встречи Пилата и Афрания, становится очевидным, что нарушение логики здесь лишь мнимое: точкой отсчета является первая просьба-поручение Пилата – похоронить казненных; после того как первый вопрос решен, Пилат переходит к еще двум вопросам (обратим внимание на наречие «еще», которое совсем не случайно использовано здесь Булгаковым).

Сравним аналогичное построение речи Пилата в эпизоде его встречи с Левием Матвеем в машинописи 1938 г.: «Я призвал тебя, чтобы ты показал мне нож, который был у тебя» [т. 2, с. 462]. Не нумеруя фактически первую цель, Пилат четко обозначает вторую: «А теперь мне нужно второе: покажи хартию, которую ты носишь с собой, и где записаны слова Иешуа» [т. 2, с. 462]. Военный, чиновник, не терпящий ни малейшего отклонения от

системы, требующий четкости исполнения приказа, неукоснительно следующий букве закона, Пилат и свою жизнь и свою природу подчиняет той же строгости, что отражается и в модели его поведения и, следовательно, в оформлении его речи, которое во втором случае сохранено, в первом же нарушено.

Рассмотрим еще один пример.

Машинопись 1938 [т. 2, с. 142]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 455]	Машинопись 1939–1940 [с. 46]; машинопись 1963 [с. 42]; Париж 1967 [с. 31]; Париж 1968 [с. 27]; Посев [с. 50]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 39]
«Там ожидавшему его секретарю он велел пригласить в сад легата легиона, трибуна когорты, а также двух членов Синедриона и начальника храмовой стражи, ожидавших вызова на <u>следующей</u> нижней террасе сада в круглой беседке с фонтаном».	«Там ожидавшему его секретарю он велел пригласить в сад легата легиона, трибуна когорты, а также двух членов Синедриона и начальника храмовой стражи, ожидавших вызова на нижней террасе сада в круглой беседке с фонтаном».

Наличие здесь прилагательного «следующей» обусловлено контекстом эпизода. В машинописных текстах 1938 и 1939–1940 г. читаем: «<...> там, где каменная стена отделяла нижние террасы дворцового сада от городской площади<...>» [т. 2, с. 136], [с. 39]. Кроме того, о необходимости слова «следующей» в рассматриваемом фрагменте, на наш взгляд, свидетельствуют рисунки, выполненные Булгаковым в одной из тетрадей черновиков романа и демонстрирующие его видение структуры дворца и сада (см. рисунки 5, 6).

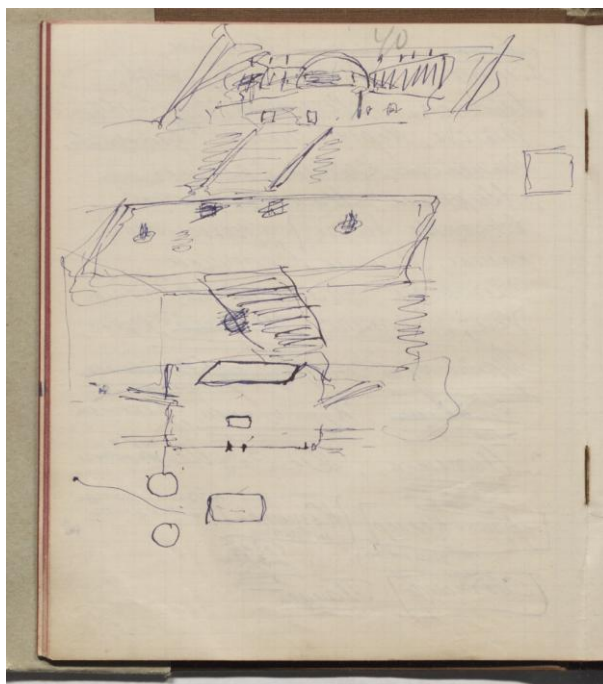


Рисунок 5. Рисунок М.А. Булгакова [8.1, с. 40]

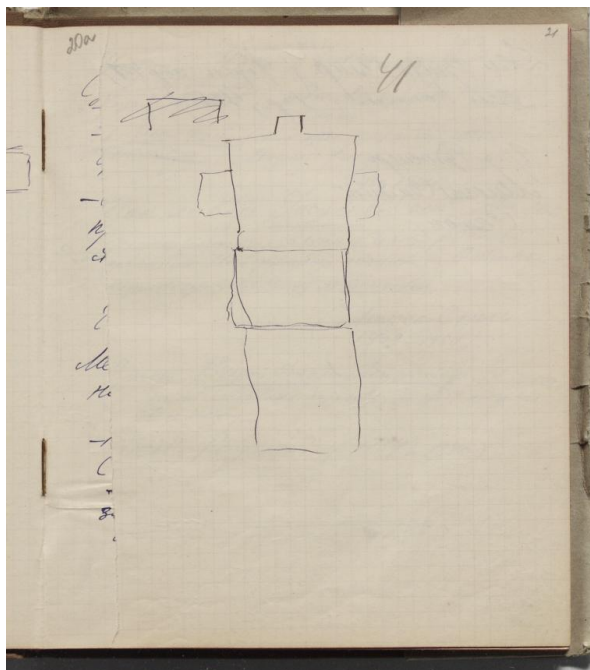


Рисунок 6. Рисунок М.А. Булгакова [8.1, с. 41]

Булгаков точен в изображении действительности, «<...> не только графика, но и обозначения Булгакова совпадают с современными наиболее достоверными картами, спутниковыми снимками и археологическими данными, а его “воображаемый Ершалаим” оказался вполне реальным городом», – отмечает Л.К. Паршин¹. Булгаков стремился к реалистичности изображения мира древнего города и произошедших в нем событий, ставших стержнем в организации сюжета ершалаимских глав.

9) Введение дополнений, обстоятельств и т. п. для уточнения значения слова, например: «лафитничек водки» (глава 9), «колода карт» (глава 12), «приковался взглядом», «ножки кресла», «спинка кресла» (глава 14). В некоторых случаях такие вставки серьезно влияют на смысл текста. Приведем несколько примеров.

В машинописи 1938 г.: «– Ну, да, иконка... – Иван покраснел, – иконка-то больше всего их и испугала, – он опять ткнул пальцем в сторону [Понырёва] {Рюхина}, – но дело в том, что он, консультант, он, будем говорить прямо... с нечистой силой знается... и так его не поймает [т. 2,

¹ Паршин Л. К. Баллада о Ершалаиме. URL: <https://sites.google.com/site/leonidparsin/Home/bulgakov/ballada-o-ersalaime1>.

с. 186–187]. В машинописи 1939–1940 г. после слова «так» добавлено наречие «просто» [с. 90]. Между тем слово «так» в данном предложении не призвано обозначить степень сложности выполняемого дела; это местоименное наречие, референтом которого выступает целая ситуация: «так» в контексте высказывания эвфемистически обозначает «без помощи высших сил» – именно поэтому пламенный атеист Иван захватил с собой иконку, что он и пытается объяснить доктору. Отметим, что конструкция «так его не поймашь» в черновиках романа отличается постоянной структурой и фигурирует еще в период работы над ним в 1928–1930 г.:

«– Каналья, каналья, – ответил ей Иванушка и выбежал на Каланчевскую площадь. Воланд нырнул в подъезд **оригинального дома**.

“Так его не поймашь”, сообразил Иванушка, нахватал из кучи камней и стал садить ими в подъезд» [т. 1, с. 91].

Рассмотрим другой пример. В машинописи 1938 г.: «– Так ты собирался разрушить здание храма, и призывал к этому народ?» [т. 2, с. 122]. В машинописи 1939–1940 г. перед словом «ты» добавлено «это» [с. 23]. Правка обусловлена наличием слова «это» в предложении в самом начале допроса Иешуа: «– Так это ты подговаривал народ разрушить ершалаимский храм?» [т. 2, с. 120], [машинопись 1939–1940, с. 20]. Однако, несмотря на внешнее сходство этих двух предложений, их тема-рематическая структура совершенно различна. Здесь следует обратить внимание на то, что второе из процитированных предложений – первая фраза Пилата, обращенная к Иешуа. В контексте начала допроса этот вопрос направлен на установление соотношения личности обвиняемого (рема) и совершенного преступления (тема). В рассматриваемом же предложении с правкой личность Иешуа уже известна, и акцент переходит на уточнение состава преступления: ремой становятся «собирался разрушить здание храма» и «призывал к этому народ»; очевидно, что вопрос к грамматическому и логическому сказуемому, выраженному глаголами, не требует использования слова «это».

10) Правка союзов.

В машинописи 1938 г.: «<...> острым слухом уловил прокуратор далеко и внизу, там, где каменная стена отделяла нижние террасы дворцового сада от городской площади, низкое ворчание <...>» [т. 2, с. 135–136]. В машинописи 1939–1940 г. союз «и» заменен запятой [с. 39]. Однако следует отметить, что союз «и» в подобных конструкциях Булгаковым используется последовательно, ср. во второй редакции: «В это время откуда <то> снизу и издалека донесся слабый звон часов» [т. 1, с. 292]; в машинописи 1938 г.: «Но тут вдалеке и вверху замигал [*<нрзб.>*] огонек какой-то лампадки и начал приближаться» [т. 2, с. 384].

Рассмотрим еще один случай подобной правки. В машинописи 1938 г.: «За столом покойного сидел неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджачке, в жокейской шапочке и в пенсне... ну, словом, тот самый» [т. 2, с. 219]. В машинописи 1939–1940 г. союз «и» заменен на запятую [с. 127], несмотря на то, что для Булгакова характерно соединение союзом «и» прилагательных, описывающих внешность человека, ср. в машинописи 1938 г.: «Вместо Афрания на балкон вступил неизвестный маленький и тощий человек рядом с гигантом кентурионом» [т. 2, с. 461].

11) Правка предлогов.

В машинописи 1938 г.: «Маленький человек в дырявом желтом котелке и с грушевидным малиновым носом, в клетчатых брюках и лакированных ботинках выехал на сцену Варьетэ на обыкновенном двухколесном велосипеде» [т. 2, с. 242]. Таким же образом предложение строится в пятой редакции [т. 1, с. 587]. В машинописи 1939–1940 г. перед словосочетанием «лакированных ботинках» добавлен предлог «в» [с. 157].

12) Правка частиц.

Машинопись 1938 [т. 2, с. 179–180]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 480]	Машинопись 1939–1940 [с. 82]; машинопись 1963 г. [с. 75]; Париж 1967 [с. 47]; Париж 1968 [с. 43]; Посев [с. 82]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 64]
«Ну, вот что, граждане: звоните <u>сейчас</u> в милицию, чтобы выслали пять мотоциклов с пулеметами, профессора ловить».	«Ну вот что, граждане: звоните <u>сейчас же</u> в милицию, чтобы выслали пять мотоциклов с пулеметами, профессора ловить». <i>В машинопись 1939–1940 г. после слова «Ну»</i>

В машинописи 1939–1940 г. после слова «сейчас» добавлена частица «же», т. е. наречие приобретает значение «немедленно». Между тем суть слов Ивана заключается в распределении и планировании действий, о чем свидетельствует предложение, непосредственно следующее за процитированным выше: «А я пока что общу Грибоедова...».

13) Правка в области грамматики. Чаще всего правке подвергалось следующее:

А. Грамматическая принадлежность слова, ср. выправление наречия в прилагательное в таком предложении: «Тут литераторы подумали разно» (машинопись 1938 г. [т. 2, с. 102], тетрадь 10.1 [т. 2, с. 114]; пятая редакция [т. 1, с. 496]). В машинописи 1939–1940 г., вместо «разно», напечатано «разное» [с. 12].

Б. Грамматическая форма слова, в частности:

- Падежные окончания существительных, например, в машинописи 1938 г.: «Тут кот выпил водки, и степина рука поползла по притолоке вниз» [т. 2, с. 205]. В машинописи 1939–1940 г. используется форма винительного падежа – «водку» [с. 109].

- Форма числа существительных и прилагательных, например, в машинописи 1938 г.: «А вы один приехали или с супругой?» [т. 2, с. 148], см. также в пятой редакции [т. 1, с. 520]. В машинописи 1939–1940 г. здесь используется форма слова «одни» [с. 54]. Рассмотрим другой пример, в машинописи 1938 г.: «Разве можно посылать письма, имея такой адрес?» [т. 2, с. 284]. В машинописи 1939–1940 г. используется форма единственного числа – «письмо», причем окончание «о» выправлено из «а» в процессе печати [с. 199]. Скорее всего, правка объясняется попыткой привести форму слова «письмо» в соответствие с предшествующим предложением, где сказано: «<...> легло бы письмо из сумасшедшего дома». Но если в первом случае говорится о конкретном письме, то во втором речь идет о письмах вообще, поэтому использование множественного числа здесь оправдано.

- **Время причастия.**

В машинописи 1938 г.: «На третий же день страдавшая всё это время бессонницей Анна Францевна опять-таки спешно уехала на дачу.//..//» [т. 2, с. 197]. В машинописи 1939–1940 г. используется форма настоящего времени «страдающая» [с. 99]. Отметим, что использование Булгаковым причастия именно в прошедшем времени может быть объяснено тем фактом, что действие, описываемое причастием, имело место (или по крайней мере началось) до того, как произошло действие, описываемое глаголом «уехала» (Анна Францевна сначала некоторое время прострадала бессонницей, а потом уехала на дачу).

Приведем другой пример. В машинописи 1938 г.: «Старые туфли брюнетки были выброшены за занавеску, и туда же проследовала и сама она в сопровождении рыжей девицы и Фагота, несущего на плечиках несколько модельных платьев» [т. 2, с. 253]. В машинописи 1939–1940 г. причастие используется в форме прошедшего времени – «несшего» [с. 171]. При этом здесь, наоборот, закономерным является использование причастия в настоящем времени, т. к. описываемое причастием действие Фагота происходит одновременно с действием брюнетки (Фагот с платьями на плечиках сопровождает ее, когда она уходит за занавеску).

- **Использование глагола вместо деепричастия.**

В машинописи 1938 г.: «Тут женщина уступила Ивана мужчине, и тот взялся за него по-иному и ни о чем уже не расспрашивая» [т. 2, с. 211]. В машинописи 1939–1940 г. напечатано «не расспрашивал» [с. 116]. Тем самым отсутствию расспросов со стороны мужчины неоправданно придается характер основного действия, в то время как до правки деепричастный оборот «ни о чем уже не расспрашивая» лишь характеризовал основное действие («взялся») вкупе с наречием «по-иному».

- **Вариативные формы слов:** «наверно/наверное», «уж/уже», «хотя/хоть», «нет/нету», «же/ж», «бы/б», «чтобы/чтоб», форма местоимения «ей – ею», окончания «-ой/-ою», «-ей/-ею», существительные на «-ие/-ье»

типа «улюлюкание/улюлюканье», «до свидания/до свиданья». Оформление такого рода слов в машинописных текстах 1939–1940 г. и 1963 г. носит произвольный характер, например:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940	Машинопись 1963
«Он <u>холодною</u> , <u>влажною</u> <u>рукой</u> рванул пряжку с ворота плаща» [т. 2, с. 138].	«Он <u>холодною</u> , <u>влажною</u> <u>рукою</u> рванул пряжку с ворота плаща» [с. 42].	«Он <u>холодной</u> , <u>влажной</u> <u>рукой</u> рванул пряжку с ворота плаща» [с. 39].

14) Правка приставок.

- Изъятие приставок в словах типа «поближе», «помедленнее», «поосторожнее». В машинописи 1938 г.: «Увернувшись от него, Маргарита покрепче сжала щетку и полетела помедленнее, вглядываясь в электрические провода и вывески, висящие поперек тротуара» [т. 2, с. 371]. В машинописи 1939–1940 г. используется слово «медленнее» без приставки «по» [с. 301]. В этом контексте примечателен следующий случай – в машинописи 1938 г.: «– Пришлось вас побеспокоить, Маргарита Николаевна и мастер» [т. 2, с. 507]. В машинописи 1939–1940 г. в слове «побеспокоить» пропущенная приставка «по» напечатана над строкой в процессе печати [с. 470].

• Добавление приставок.

В машинописи 1938 г.: «– Бал! – пронзительно визгнул кот» [т. 2, с. 397]. В машинописи 1939–1940 г. добавлена приставка «вз» – «взвизгнул» [с. 334].

В-четвертых, при перепечатке текста в 1940 г. была учтена не вся правка Булгакова.

Особое внимание в этом случае следует обратить на способ введения фрагмента романа мастера в главе 19 в контексте цитирования Азазелло. Так, первоначально в машинописи 1938 г. читаем: «– Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла громадный город. Исчезли висячие мосты у храма, гипподром, асмонеийский дворец... Так пропадите вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой! Сидите здесь на скамейке одна и умоляйте его, чтобы он отпустил вас на свободу, дал дышать воздухом, ушел бы из памяти!» [т. 2, с. 362].

В период правки в 1938–1940 г. рукою Е.С. Булгаковой под диктовку

писателя первые два предложения в приводимом фрагменте были вычеркнуты и была сделана помета: «Перенести со стр. 277» [т. 2, с. 362].

При перепечатке романа в 1940 г. Е.С. Булгакова перенесла текст со страницы 277 в соответствии с данной пометой и с учетом выполненной там правки, в результате получилось следующее: «— Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустила с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, хасмонецкий дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете... Так пропадите вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой!» [машинопись 1939–1940, с. 290–291], [т. 2, с. 362].

При перепечатке романа в 1963 г. во фрагменте, цитируемом Азazelло, Е.С. Булгакова убрала часть предложения: «<...> опустила с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, хасмонецкий дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды...» [с. 13]. Происхождение данной правки, на наш взгляд, объясняется громоздкостью цитаты, встроенной в речь персонажа. Но при всей целесообразности этой правки логика создания текста обуславливает отсутствие здесь другого предложения.

На наш взгляд, во фрагменте из романа мастера, цитируемом Азazelло, необходимо убрать завершающее предложение: «Пропал Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете...». Данное положение основано на установлении соотношения введения фрагмента из романа мастера в главе 19 машинописи 1938 г. до правки:

Глава 19 (чтение фрагмента романа мастера Маргаритой)	Глава 19 (цитирование фрагмента романа мастера Азazelло)
«... тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла громадный город. Исчезли висячие мосты у храма, гипподром, асмонейский дворец... Всё пропало, как будто этого никогда не было на свете...» [т. 2, с. 355]	«— Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла громадный город. Исчезли висячие мосты у храма, гипподром, асмонейский дворец... Так пропадите вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой!» [т. 2, с. 362]

Введение цитаты в речи Азazelло основано на эффекте внезапности:

1) внезапно и неожиданно возникает цитата в целом, 2) использование того же глагола, что и во фрагменте из романа мастера, – «пропадите», возникающего внезапно, вместо ожидаемого продолжения «Всё пропало...».

Следует отметить, что таким же способом строится речь Азazelло и в пятой (последней рукописной) редакции романа:

Чтение фрагмента романа мастера Маргаритой	Цитирование фрагмента романа мастера Азazelло
«[Гроза ломала и гнула] Гроза гнула и ломала гранатовые деревья в саду, трепала розовые кусты и в колоннаду [вход] [вгоняла] {влетали} тучи водяной пыли. Фонтана не было слышно[.], [Слышен был рев воды, низвергавшейся] все звуки сожрала гроза, обрушившаяся на Ершалаим... [В <нрзб>] [Сумрак в колон...]» Дальше не было ничего. Огонь добрался до верху почти последней страницы и сожрал слова» [т. 1, с. 683].	«– Гроза гнула и ломала гранатовые деревья, трепала розовые кусты и в колоннаду [вгоняла] влетали тучи водяной пыли!... Так пропадите вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой! Сидите здесь одна на скамейке и умоляйте его отпустить вас на свободу, дать жить, дышать!...» [т. 1, с. 690]

Примечательно, что аналогично построена речь персонажа во второй редакции романа, где данный эпизод появляется впервые: «– И, вот, когда туча накрыла половину Ершалаима и пальмы тревожно закачали... Так пропадите же вы пропадом в кладовке над вашими обгоревшими листками и засохшей розой. Мечтайте о том, как вы его унесете на аэроплане. Пропадайте пропадом!» [т. 1, с. 238].

В машинописном тексте 1963 г. это предложение присутствует, что сохраняется во всех последующих изданиях романа: «– Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней... Пропап Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете... Так пропадите же вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой!» (машинопись 1963 г. [с. 13], Париж 1967 [с. 136], Париж 1968 [с. 132], Посев, [с. 286], текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 641], текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 219]).

В-пятых, машинопись 1963 г. нельзя использовать как единственный или главный источник для установления окончательного текста романа.

В 1963 г. Е.С. Булгакова перепечатывает роман. «Последний месяц был

у меня очень заполнен, я подготовила и сдала Мишины рассказы для двух издательств. <...> Кроме того, переписала большой роман Миши», – сообщает Елена Сергеевна Ксении Александровне и Николаю Афанасьевичу Булгаковым в письме от 8 марта 1963 г.¹ Нам известен экземпляр машинописного текста 1963 г., принадлежавший А.Ш. Мелик-Пашаеву и в настоящий момент хранящийся в ГБУК г. Москвы «Музей М.А. Булгакова»².

В этом экземпляре есть надписи синими чернилами, сделанные рукой Е.С. Булгаковой.

1) На каждой странице первой части машинописного текста романа поставлена подпись: «Елена Булгакова».

2) На с. 270 напечатано оглавление первой части, с обратной стороны этого листа сделана запись по центру страницы: «В этой рукописи романа “Мастер и Маргарита” 269 страниц (двести шестьдесят девять стр.) и оглавление. Елена Булгакова. Москва. I. IV. 1963».

3) К первой части относится папка-скоросшиватель, на которой сделаны надписи: «Рукопись романа Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита” (I часть) 269 страниц Елена Булгакова [подпись. – Е. К.]». «Москва Г–19, Суворовский бульвар, 25, кв. 23 Б–1–86–20. Рукопись принадлежит Елене Сергеевне Булгаковой».

Машинопись 1963 г. создана на основе машинописного текста 1939–1940 г., при этом имеет ряд серьезных разночтений с ним (в нашей работе мы составили свод разночтений между этими двумя текстами [т. 2, с. 32–84]; данный материал позволит также продемонстрировать характер печати и правки Е.С. Булгаковой), например:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 387]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 667]	Машинопись 1939–1940 [с. 322]; машинопись 1963 г. [с. 46]; Париж 1967 [с. 149]; Париж 1968 [с. 145]; Посев [с. 320]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 244]

¹ Булгакова Е. С. Письма к Булгакову, Николаю Афанасьевичу. 1960–1965. 31 п. 42 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 1. Л. 44.

² Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Ч. 1, гл. 1–18. [1963 г.] МБ. КП ОФ-190. Д-116; Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Ч. 2, гл. 19–32. [1963 г.] МБ. КП ОФ-191. Д-118. В тексте работы ссылка на эту архивную единицу: Машинопись 1963.

«Они пошли между колоннами и, наконец, выбрались в какой-то другой зал, в котором почему-то сильно пахло лимоном <...>». <i>В опубликованных текстах слово «наконец» не обособлено запятыми</i>	«Они пошли между колоннами и, наконец, выбрались в какой-то другой зал, в котором почему-то сильно пахло лимонами <...>».

В качестве комментария к соотношению формы числа существительного «лимон» в данном контексте приведем слова Лауры из «Каменного гостя» А.С. Пушкина:

Приди – открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!...»¹

Можно было бы предположить, что работа по установлению окончательного текста романа была проделана заново на основе машинописного текста 1938 г. со всеми слоями правки в нем. Но доказательством того, что печать текста осуществлялась именно по машинописи 1939–1940 г., являются опечатки, допущенные Е.С. Булгаковой при печати машинописи в 1939–1940 г. и повторенные ей по инерции при работе над машинописным текстом романа в 1963 г., например:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940	Машинопись 1963
«– Видали вы что-нибудь подобное? – вскричал он огорченно. Да ведь они ж там заплесневеют, отсыреют!» [т. 2, с. 303]	«– Видали вы что-нибудь подобное? – вскричал он огорченно. – Да ведь они же там заплесневеют, отсыреют!» [с. 222] <i>Слово «заплесневеют» с опечаткой – «заплесневеают»</i>	«– Видали вы что-нибудь подобное? – вскричал он огорченно, – да ведь они же там заплеснев[а]еют, отсыреют!» [с. 209] <i>Правка выполнена в процессе печати</i>

В машинописи 1963 г. были допущены пропуски фрагментов текста, но исправлены Е.С. Булгаковой на более позднем этапе при проверке текста (пропущенные фрагменты текста напечатаны над строкой), например:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940	Машинопись 1963
«<...> будучи совершенно свободной и невидимой, всё же <u>и</u> в наслаждении нужно	«<...> будучи совершенно свободной и невидимой, все же <u>и</u> в наслаждении нужно	«<...> будучи совершенно свободной и невидимой, все же <u>и</u> в наслаждении нужно

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 11: Драматические произведения. История Петра: Подготовительные тексты. М. : ТЕРРА, 1998. С. 43.

быть хоть немного благоразумной» [т. 2, с. 371].	быть хоть немного благоразумной» [с. 301].	быть хоть немного благоразумной» [с. 24].
«Этот анализ он начал производить довольно странным способом, именно стал кроить какие-то <u>рожи</u> и подмигивать своему королю» [т. 2, с. 392].	«Этот анализ он начал производить довольно странным способом, именно стал кроить какие-то <u>рожи</u> и подмигивать своему королю» [с. 328].	«Этот анализ он начал производить довольно странным способом, именно стал кроить какие-то рожи и подмигивать своему королю» [с. 53].

В машинописи 1963 г. присутствует случайная правка и при этом возврат к предыдущему варианту после сверки с текстом, например:

Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940	Машинопись 1963
«Он не хотел почему-то видеть группу осужденных, которых, как он это <u>прекрасно</u> знал, сейчас вслед за ним возводят на помост» [т. 2, с. 143].	«Он не хотел почему-то видеть группу осужденных, которых, как он это <u>прекрасно</u> знал, сейчас вслед за ним возводят на помост» [с. 47].	«Он не хотел почему-то видеть группу осужденных, которых, как он [<i>отлично</i>] это прекрасно знал, сейчас вслед за ним возводят на помост» [с. 43]. <i>Правка сделана позже, напечатано над строкой</i>

Некоторые досадные пропуски остались незамеченными, но были устранены при установлении окончательного текста романа А.А. Саакянц и Л.М. Яновской, например:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 455]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 737]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 312]	Машинопись 1939–1940 [с. 407]	Машинопись 1963 [с. 134]; Париж 1967 [с. 185]; Париж 1968 [с. 181]; Посев [с. 405]
«Мне не обязательно видеть труп для того, чтобы сказать, что человек убит, и вот я вам докладываю, что тот, кого именовали Иуда из <u>города</u> Кириафа, несколько часов тому назад зарезан».	«Мне не обязательно видеть труп для того, чтобы сказать, что человек убит, и вот я вам докладываю, что тот, кого именовали Иудой из <u>города</u> Кириафа, несколько часов тому назад зарезан».	«Мне не обязательно видеть труп для того, чтобы сказать, что человек убит, и вот я вам докладываю, что тот, кого именовали Иудой из <u>Кириафа</u> , несколько часов тому назад зарезан».

Машинопись 1938 [т. 2, с. 491]; машинопись 1939–1940 [с. 453]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 775]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 349]	Машинопись 1963 [с. 181]; Париж 1967 [с. 202]; Париж 1968 [с. 198]; Посев [с. 452]
«Ты с чем пожаловал, незваный, <u>но</u> <u>предвиденный</u> гость?»	«Ты с чем пожаловал, незваный гость?»

Но в некоторых случаях утраченный текст восстановлен не был,

например:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 140]; машинопись 1939–1940 [с. 43]	Машинопись 1963 г. [с. 40]; Париж 1967 [с. 30]; Париж 1968 [с. 26]; Посев [с. 49]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 453]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 38]
«– О, нет! – воскликнул Пилат, и с каждым словом ему становилось <u>всё</u> легче и легче<...>»	«– О, нет! – воскликнул Пилат, и с каждым словом ему <u>становилось легче</u> и легче<...>»

Машинопись 1963 г. имеет ряд серьезных разночтений с текстом 1939–1940 г.

1) Добавился еще один слой правки, повторяя ее типы, характерные для работы Е.С. Булгаковой над машинописным текстом романа в 1939–1940 г. и обозначенные нами выше, например:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 346]; машинопись 1939–1940 [с. 276]	Машинопись 1963 [с. 266]; Париж 1967 [с. 130]; Париж 1968 [с. 126]; Посев [с. 269]
«На тихий и жалобный крик профессора прибежала Ксения Никитишна и совершенно его успокоила <u>сразу</u> , сказав, что это, конечно, кто-нибудь из пациентов подбросил котенка<...>» <i>Первоначальное имя героини «Екатерина Михайловна»</i>	«На тихий и жалобный крик профессора прибежала Ксения Никитишна и сразу же совершенно его успокоила, сказав, что это, конечно, кто-нибудь из пациентов подбросил котенка<...>» <i>Сочетание «сразу же» напечатано над строкой позднее</i>

В данном предложении изменен порядок слов и добавлена частица «же» после наречия «сразу». В связи с этим акцент высказывания переносится на немедленную смену действий героини – «прибежала» и «успокоила». Между тем как у Булгакова главный акцент сделан на процессе, в результате которого герой успокаивается совершенно, на свойствах, присущих героине.

В текстах, подготовленных А.А. Саакянц [с. 630] и Л.М. Яновской [с. 208], здесь присутствует соответствие текстам 1938 и 1939–1940 г., но перенесена запятая: «На тихий и жалобный крик профессора прибежала Ксения Никитишна и совершенно его успокоила, сразу сказав, что это, конечно, кто-нибудь из пациентов подбросил котенка<...>». Тем самым акцент переносится на временную характеристику действия героини.

2) Осуществлена правка формы слов, например:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 296]; машинопись 1939–1940 [с. 213]	Машинопись 1963 [с. 200]; Париж 1967 [с. 103]; Париж 1968 [с. 99]; Посев [с. 204];

	текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 577]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 157]
«Там он повел себя настолько беспокойно, что ему пришлось сделать <u>вспрыскивание</u> по рецепту Стравинского<...>»	<i>Буква «с» в слове «вспрыскивание» позднее зачеркнута косой чертой, в соответствии с чем в опубликованных текстах используется слово «впрыскивание»</i>
Машинопись 1938 [т. 2, с. 460]; машинопись 1939–1940 [с. 413]	Машинопись 1963 [с. 140]; Париж 1967 [с. 187]; Париж 1968 [с. 183]; Посев [с. 412]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 742]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 317]
«Опознательный знак Толмаю известен».	«Опозна <u>в</u> ательный знак Толмаю известен».

Между тем как такая форма слов возможна и была распространена в то время. Например, в дневнике Л.В. Шапориной читаем: «<...> потом его сменила докторша, которая вспрыскивание сделала совсем не туда, куда надо, испортила вену, боль была мучительная» (5 <февраля> 1932)¹. По словарю В.И. Даля, опознательный – «примета, признак, условный знак, для опознания»².

При сопоставлении машинописных текстов 1939–1940 г. и 1963 г. становится очевидным, что правка вариативных форм слов («наверно/наверное», «уж/уже», «хотя/хоть», «нет/нету», «же/ж», «бы/б», «чтобы/чтоб», форма местоимения «ей – ею», окончания «-ой/-ою», «-ей/-ею», существительные на «-ие/-ье» типа «улюлюкание/улюлюканье», «до свидания/до свиданья») носит непоследовательный характер, например:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 138]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 452]	Машинопись 1939–1940 [с. 42]	Машинопись 1963 [с. 39]; Париж 1967 [с. 30]; Париж 1968 [с. 26]; Посев [с. 47]	Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 37]
«Он <u>холодную</u> , <u>влажную</u> рукой рванул пряжку с ворот плаща <...>» <i>В опубликованных текстах убрана запятая после слова «холодную»</i>	«Он <u>холодную</u> , <u>влажную</u> рукою рванул пряжку с ворот плаща <...>»	«Он <u>холодной</u> <u>влажной</u> рукой рванул пряжку с ворота плаща <...>»	«Он <u>холодную</u> <u>влажной</u> рукой рванул пряжку с ворот плаща <...>»

¹ Шапорина Л. В. Дневник / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста, коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М. : Новое литературное обозрение, 2012. Т. I. С. 112.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И–О. М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. С. 681.

3) Самой значительной правкой 1963 г. является возврат последнего абзаца главы 32 [с. 210]. Он совпадает с текстом машинописи 1938 г., кроме формы слова «воскресе~~нье~~»: «Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскре~~сение~~ сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [т. 2, с. 516–517].

Булгаков отказывается от данного фрагмента в период создания эпилога в мае 1939 г. По замыслу Булгакова, вложенному им в уста мастера, последними словами романа должны были быть слова о жестоком пятом прокураторе Иудеи. В период работы над текстом машинописи в 1938 г. роман завершался именно так. Но в 1939 г. Булгаков продолжил его, написав эпилог. И теперь в конце эпилога и, следовательно, всего романа звучат слова о прокураторе. Если бы воля автора, изъятая в устной или письменной форме, требовала возвращения рассматриваемого абзаца, то он был бы представлен в машинописи 1939–1940 г.

Данный финал был изменен Булгаковым не случайно, т. к. противоречит его концепции мироздания. В убранном писателем финале Пилат уходит в бездну, между тем как в эпизоде прощения в этой главе Пилат поднимается по лунной дороге, что подчеркивается затем в эпилоге – во втором сне Ивана Николаевича Понырёва, в котором он видит Пилата и Иешуа, подымавшихся все выше и выше к луне.

Кроме того, возвращение последнего абзаца главы 32 в машинописи 1963 г. повлекло за собой правку, нарушающую замысел Булгакова еще в одном аспекте. Так как в финальном предложении главы 32 машинописи 1938 г. использовалось наименование прокуратора Иудеи Понтий Пилат, то оно, следовательно, переходит в текст машинописи 1963 г. В соответствии с

этим здесь осуществляется правка наименования героя.

1. В главе 13 в контексте слов мастера.

Машинопись 1938 [т. 2, с. 267]	Машинопись 1939–1940 [с. 186]	Машинопись 1963 [с. 171]; Париж 1967 [с. 90]; Париж 1968 [с. 86]; Посев [с. 176]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 554]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 136]
«<...> последними словами романа будут = пятый прокуратор Иудеи <u>Понтийский</u> Пилат».	«<...> последними словами романа будут: ...пятый прокуратор Иудеи <u>Понтийский</u> Пилат».	«Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: “...пятый прокуратор Иудеи, <u>всадник Понтий Пилат</u> ”». <i>В опубликованных текстах слово «пятый» с заглавной буквы. В издательстве «Посев» сочетание «к концу» используется один раз. В тексте, подготовленном Л.М. Яновской, перед словом «всадник» убрана запятая</i>

2. В финальном предложении эпилога.

Машинопись 1938 [т. 2, с. 539]; машинопись 1939–1940 [с. 493]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 812]	Машинопись 1963 [с. 225–226]; Париж 1967 [с. 219]; Париж 1968 [с. 215]; Посев [с. 498]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 384]
«Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто. <u>Ни</u> безносый убийца Г<е>стаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник <u>Понтийский</u> Пилат».	«Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто: <u>ни</u> безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник <u>Понтий</u> Пилат». <i>В издательстве «Посев» перед словом «всадник» добавлена запятая</i>

Основным наименованием прокуратора Иудеи в романе является имя *Понтий Пилат*. Но в торжественных случаях имя принимает форму *Понтийский Пилат*. Таких случаев в романе три. Помимо уже приведенных, сюда относится также следующий, оставшийся неизменным в машинописи 1963 г. и опубликованных текстах:

Машинопись 1938 [т. 2, с. 139]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 453]	Машинопись 1939–1940 [с. 43]; Машинопись 1963 [с. 40]; Париж 1967 [с. 30]; Париж 1968 [с. 26]; Посев [с. 48]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 38]
«<...> это я [вам] {тебе} говорю – Пилат <u>Понтийский</u> , всадник Золотое Копье!»	«<...> это я <u>говорю тебе</u> , Пилат <u>Понтийский</u> , всадник Золотое Копье!» <i>В машинописи 1939–1940 г., вместо первой запятой, здесь используется тире</i>

О том, что возврат последнего абзаца главы 32 нарушает

архитектонику романа, писали Л.М. Яновская¹, а также И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс². Л.М. Яновская подчеркивает, что «вместо этого абзаца» был написан эпилог и восстановление текста абзаца было осуществлено «против воли автора», но, понимая это, исследователь «не посмела нарушить уже сложившуюся традицию и снять эти любимые читателями строки»³. В работе «Последняя книга, или Треугольник Воланда» исследователь добавляет – «чего, конечно, делать нельзя было...»⁴.

Публикация романа в журнале «Москва» (1966–1967), в парижских изданиях “YMCA-press” (1967, 1968) и в издании Франкфурта-на-Майне «Посев» (1969) была осуществлена на основе машинописного текста 1963 г.

Как уже отмечалось выше, текст, опубликованный издательством «Посев», представляет собой соединение текста, опубликованного в журнале «Москва», и текста «Купюр из романа “Мастер и Маргарита” (1929–1940)», подготовленных Е.С. Булгаковой. При восстановлении текста в издательстве были допущены пропуски фрагментов текста, например:

Москва 1966 [с. 50]; Париж 1967 [с. 54]; Париж 1968 [с. 50]	Машинопись 1938 [т. 2, с. 197]; машинопись 1939–1940 [с. 99– 100]; машинопись 1963 [с. 91]	Посев [с. 98]
«Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды, затем в нее вселились покойный Берлиоз с супругой и этот самый Степа тоже с супругой».	«Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды, вроде того, например, что эта сухонькая и набожная Анфиса, будто бы, носила на своей иссохшей груди в замшевом мешочке двадцать пять крупных бриллиантов, принадлежащих Анне Францевне. Что, будто бы, в дровяном сарае на той самой даче, куда спешно ездила Анна Францевна, обнаружили сами собой какие-то несметные сокровища в виде тех же бриллиантов, а также золотых денег царской чеканки... И прочее в этом же роде. Ну, чего не знаем, за то не ручаемся.	«Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды, <i>вроде того, например, что эта сухонькая и набожная Анфиса, будто бы, носила на своей иссохшей груди в замшевом мешочке двадцать пять крупных бриллиантов, принадлежащих Анне Францевне. Что, будто бы, в дровяном сарае на той самой даче, куда спешно ездила Анна Францевна, обнаружили сами собой какие-то несметные сокровища в виде тех же бриллиантов, а также золотых денег царской</i>

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 667.

² Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 379.

³ Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги. С. 190.

⁴ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 109.

	Как бы <u>то</u> ни было, квартира простояла пустой и запечатанной только неделю, <u>а</u> затем в нее вселились покойный Берлиоз с супругой и этот самый Степа тоже с супругой». <i>В машинописи 1938 г. перед словом «вроде» нет запятой, после слова «вселились» тире. В машинописи 1939–1940 г. после слова «вселились» двоеточие. В машинописи 1963 г. используется форма слова «бриллиантов»</i>	чеканки... <i>И прочее в этом же роде. Ну, чего не знаем, за то не ручаемся.</i> <i>Как бы ни было, квартира простояла пустой и запечатанной только неделю, затем в нее вселились покойный Берлиоз с супругой и этот самый Степа тоже с супругой».</i>

Иногда такие пропуски более значительны, например:

Москва 1967 [с. 130]; Париж 1967 [с. 205]; Париж 1968 [с. 201]; Посев [с. 464]	Машинопись 1938 [т. 2, с. 501]; машинопись 1939–1940 [с. 463]; машинопись 1963 [с. 193]
«Вино нюхали, налили в стаканы, глядели сквозь него на исчезающий перед грозой свет в окне. – Здоровье Воланда! – воскликнула Маргарита, поднимая свой стакан».	«Вино нюхали, налили в стаканы, глядели сквозь него на исчезающий перед грозой свет в окне. <u>Видели, как все окрашивается в цвет крови.</u> – Здоровье Воланда! – воскликнула Маргарита, поднимая свой стакан». <i>В машинописи 1938 г. слово «все» с буквой «ё»</i>

Происхождение таких пропусков в издательстве «Посев» может объясняться либо невнимательностью при вставках вырезанного цензурой текста, либо использованием некачественной перепечатки «Купюр из романа “Мастер и Маргарита” (1929–1940)». Относительно рассматриваемого примера в «Купюрах...» Е.С. Булгаковой сделано следующее примечание:

«стр. 130

После слов: “перед грозой свет в окне” – нужно

Видели, как все окрашивается в цвет крови»¹.

Эта купюра присутствует, например, в «самодельном» издании романа «Мастер и Маргарита» А.И. Солженицына, «объединяющем страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом», подготовленном Н.Д. Солженицыной на основе текстов, предоставленных ей Е.С. Булгаковой:

«№ 126

¹ Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита». Отрывки из романа, не вошедшие в журнальную публикацию. «Купюры из романа “Мастер и Маргарита” (1929–1940)». НИОР РГБ. Ф. 562. К. 58. Ед. хр. 8. Л. 55.

Видели, как все окрашивается в цвет крови»¹.

В Бернском издании это предложение отсутствует².

Е.С. Булгаковой приходилось часто и много печатать «Купюры...» для друзей, знакомых и иностранных издательств, стремившихся опубликовать полный текст романа. Об этом в ее дневнике 1967 г. сохранились записи, например, от 18 октября: «Сидела до часу ночи над перепиской купюр к первой части. Устала, чертыхалась, ненавидела этих дураков и трусов из редакции “Москва” – их работа»³. Иногда Елена Сергеевна отдавала эту работу машинистке: «Вечером я позвонила машинистке и предложила заработать за одну ночь 30 рублей – переписать около 70 страниц текста в одном экз. с машинописи. Услышав цену, она согласилась, а сначала отказалась. Прибежала за работой сама, хотя я и предложила, что принесу» (запись в дневнике от 24 октября 1967)⁴; «А я отослала сегодня машинистке сделать 4 копии с этих купюр – для Междун. Книги» (28 октября)⁵. Елена Сергеевна очень серьезно и ответственно относилась к подготовке «Купюр...», например: «Вечером поехала к Ц. Кин – считать итал. и русск. купюры. Точно совпадают все!» (16 октября)⁶. Поэтому некачественная перепечатка «Купюр...», попавших в издательство «Посев», скорее всего, была выполнена посторонним лицом. М.В. Мишуровская и М.Э. Савранская на основе сопоставительного анализа пришли к выводу о том, что «<...> при подготовке к изданию романа в “Посеве” были использованы не только публикации купированного текста и отдельное издание самих купюр, вышедшее в 1967 г. в Берне, но и немецкий перевод полного текста романа, выполненный Т. Решке и Г. Дролой»⁷. В связи с этим текст, опубликованный

¹ Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита // Москва. 1967. № 1. С. 56–144. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А.И. Солженицына. С. 68.

² Булгаков М. Мастер и Маргарита. Неизданные отрывки и эпизоды. Scherz Verlag Bern, 1967. С. 63.

³ Булгакова Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Л. 172.

⁴ Там же. Л. 175.

⁵ Там же. Л. 177.

⁶ Там же. Л. 171.

⁷ Мишуровская М. В., Савранская М. Э. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в репертуаре издательства «Посев»: источники, исследования, проблематика // Emigrantica. М.: ИМЛИ РАН, 2024.

издательством «Посев», не может быть использован как источник для установления окончательного текста романа и не может таковым считаться.

При установлении окончательного текста исследователи А.А. Саакянц и Л.М. Яновская опирались на машинопись 1963 г. как на основной его источник, что становится очевидным из примеров, приведенных нами выше, а также из следующего:

Пятая редакция [т. 1, с. 819]	Машинопись 1938 [т. 2, с. 496]	Машинопись 1939–1940 [с. 458]	Машинопись 1963 [с. 187]; Париж 1967 [с. 204]; Париж 1968 [с. 200]; Посев [с. 458]	Тексты, подготовленные А.А. Саакянц [с. 780], Л.М. Яновской [с. 354]
«– <u>Кончено</u> , – горестно сказал мастер, – теперь налицо вместо одного сумасшедшего о двое[:]. И муж и жена!»	«– <u>Кончено</u> , <u>кончено</u> , – иронически сказал мастер, – теперь, стало быть, налицо вместо одного сумасшедшего двое! <u>И</u> муж и жена».	«– <u>Кончено</u> , <u>кончено</u> , – иронически сказал мастер, – теперь, стало быть, налицо вместо одного сумасшедшего, двое! <u>И</u> муж и жена».	«– <u>Конечно</u> , <u>конечно</u> , – иронически сказал мастер, – теперь, стало быть, налицо вместо одного сумасшедшего – двое, <u>и</u> муж и жена!»	«– <u>Конечно</u> , <u>конечно</u> , – иронически сказал мастер, – теперь, стало быть, налицо вместо одного сумасшедшего двое! <u>И</u> муж и жена».

Следует отметить, что в процессе установления окончательного текста романа исследователи обращались и к машинописному тексту 1938 г., но правку 1939–1940 г. учитывали непоследовательно, например:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 560]	Машинопись 1939–1940 [с. 193], [т. 2, с. 279]; машинопись 1963 [с. 179]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 141–142]
«Иван как-то сконфуженно побряхтел, но ничего не сказал. – Настали совершенно безрадостные дни. Роман был написан, больше делать было нечего, и мы оба жили тем, что сидели на коврике на полу у печки и смотрели в огонь. Впрочем, теперь мы больше расставались, чем раньше. Она стала уходить гулять. А со мной случилась оригинальность, как нередко бывало в моей жизни... У меня неожиданно завелся друг. Да, да, представьте себе, я в общем не склонен сходиться с людьми, обладаю чертовой странностью: схожусь с людьми туго, недоверчив, подозрителен. И – представьте себе, при этом обязательно ко мне проникает в душу кто-нибудь	«Иван как-то сконфуженно побряхтел, но ничего не сказал. – Настали безрадостные осенние дни, – продолжал гость, – чудовищная неудача с этим романом как бы вынула у меня часть души. По существу говоря, мне больше нечего было делать, и жил я от свидания к свиданию».

непредвиденный, неожиданный и внешне-то черт его знает на что похожий, и он-то мне больше всех и понравится». Далее следует текст о знакомстве и дружбе мастера с Алоизием	<i>В опубликованном тексте добавлена подчеркнутая нами запятая</i>

А.А. Саакянц опиралась здесь на правку, выполненную рукой Е.С. Булгаковой под диктовку писателя в одном из экземпляров машинописного текста 1938 г. [10.2, л. 183, 183 об., 184 об.], [т. 2, с. 277–278]. Но Булгаковым этот эпизод (как и многие другие эпизоды в главе 13) был изменен при работе над вторым машинописным текстом в 1939–1940 г. При перепечатке романа Е.С. Булгаковой в 1963 г. эти изменения сохранены, а потому присутствуют и в тексте, подготовленном Л.М. Яновской, использовавшей машинопись 1963 г. как главный источник установления окончательного текста.

Эти изменения связаны с тем, что при работе над текстом машинописи в 1939–1940 г. был осуществлен возврат фрагмента из текста пятой редакции с небольшими изменениями, первое из которых – инициалы критика, написавшего разгромную статью о романе мастера:

Пятая редакция [т. 1, с. 610]	Машинопись 1939–1940 [с. 193], [т. 2, с. 279]; машинопись 1963 [с. 179]; текст романа, подготовленный А.А. Саакянц [с. 560]	Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 141]
«Здесь было две статьи: одна Латунского, а другая подписанная буквами « <u>М.З.</u> »»	«Здесь было две статьи: одна – Латунского, а другая, подписанная буквами « <u>Н.Э.</u> »» <i>В опубликованном тексте подчеркнутая нами запятая заменена на тире</i>	«Здесь было две статьи: одна – Латунского, а другая – подписанная буквами « <u>М.З.</u> »»

Другая часть фрагмента в тексте, подготовленном А.А. Саакянц, отсутствует, т. к. заменена приведенным выше фрагментом о знакомстве мастера с Алоизием [с. 560–561]. В тексте, подготовленном Л.М. Яновской, в отличие от приведенного выше случая с инициалами «М.З. – Н.Э.», отмечается уже несоответствие пятой редакции:

Пятая редакция	Машинопись 1939–1940 [с. 193–194], [т. 2, с. 279]; машинопись 1963 [с. 179]; текст романа, подготовленный Л.М. Яновской [с. 141–142]

«Остолбенев от этого неслыханного слова “Пилатчина”, я развернул третью газету. Здесь было две статьи: одна Латунского, а другая подписанная буквами “М.З.” Уверяю вас, что произведения Аримана и Лавровича [были] могли [быть] считаться шуткою по сравнению с написанным Латунским. Достаточно вам сказать, что называлась статья Латунского «Воинствующий [богомаз] старообрядец» [т. 1, с. 610].	<i>Предложение «Достаточно вам сказать, что называлась статья Латунского “Воинствующий старообрядец”.» соединено с текстом предшествующего абзаца</i>
«Сперва она бросилась меня целовать, затем хриплым голосом и, стуча рукою по столу, сказала, что она отравит Латунского!» [т. 1, с. 611]	«Сперва она бросилась меня целовать, затем хриплым голосом и, стуча рукою по столу, сказала, что она отравит Латунского.»
«Черт знает что, в чем Стравинский, <u>наверное</u> , давно <u>уж</u> разобрался» [т. 1, с. 611].	«Черт знает что, в чем Стравинский, <u>наверно</u> , давно <u>уже</u> разобрался». В машинописи 1963 г. слово «черт» с буквой «ё»

Таким образом, приведенные примеры свидетельствуют о том, что в процессе установления окончательного текста романа исследователи А.А. Саакянц и Л.М. Яновская работали со всеми источниками его шестой (последней) редакции и с машинописью 1963 г.

А.А. Саакянц опиралась также на машинопись 1938 г. с правкой 1939–1940 г., что обозначено в издании 1973 г.: «Текст печатается в последней прижизненной редакции (рукопись хранится в рукописном отделе Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина), а также с исправлениями и дополнениями, сделанными под диктовку писателя его женой, Е.С. Булгаковой»¹. К.М. Симонов в предисловии к данному изданию также отмечает, что роман публикуется «<...>в последней прижизненной редакции автора»². Поэтому обвинения А.А. Саакянц в том, что она «создала новый текст»³, используя материалы «не подтвержденные архивами!»⁴ не имеют основания.

Л.М. Яновская в качестве основного источника окончательного текста романа использовала машинопись 1963 г. В комментариях к роману исследователь отмечает, что «в основе настоящего издания романа текст,

¹ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М.: «Худож. лит.», 1973. С. 422.

² Там же. С. 3.

³ Белобровцева И., Кульос С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 27.

⁴ Яновская Л. М. Записки о Михаиле Булгакове. С. 362.

подготовленный Е.С. Булгаковой в 1963 г., с уточнениями и исправлениями, обусловленными сравнением с ее же машинописной редакцией 1940 г. и новой сверкой по всем доступным авторским рукописям романа; использован также опыт текстологической работы с другими произведениями прозы Михаила Булгакова»¹.

При этом работа исследователей с источниками установления окончательного текста романа и обращение к машинописи 1963 г. носили непоследовательный характер.

Таким образом, на наш взгляд, источником установления окончательного текста романа «Мастер и Маргарита» является машинописный текст 1938 г. с системой правки 1938–1940 г., включая изменения текста, сделанные в машинописи 1939–1940 г. до главы 19 включительно с учетом рассмотренных выше принципов. В связи с тем, что не вся правка была выполнена писателем и, возможно, она выявлена нами не в полной мере, мы можем говорить об установлении окончательного текста романа, но только максимально приближенного к последней творческой воле автора.

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 667.

ГЛАВА 2. «О БОГЕ» И «О ДЬЯВОЛЕ»: ТЕМА ДОБРА И ЗЛА В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

2.1. Пространство света и тьмы

в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Цель создать роман «о Боге» и «о Дьяволе» нашла отражение в образах Иешуа Га-Ноцри и Воланда. Как отмечает, М.О. Чудакова, «уже в подготовительных материалах к роману обозначились центральные его фигуры – Христос и Дьявол»¹. В соответствии с этим в картине мироздания Булгакова выделяются пространство света и пространство тьмы. История текста романа демонстрирует стремление писателя акцентировать внимание на их взаимодействии между собой.

2.1.1. Так кто же он – Воланд?

В булгаковедении существуют разные точки зрения на образ Воланда.

Во-первых, он трактуется как абсолютное зло. А.З. Вулис в послесловии к первой публикации романа в журнале «Москва» высказывает точку зрения о том, что Воланд – «бесчеловечная мощь»², «маска князя тьмы – символическое воплощение безграничного зла»³. «Нас чарует дьявольская путаница добра и зла в романе <...>», – полагает К.А. Икрамов⁴. М.М. Дунаев утверждает, что «Воланд есть несомненно центральный персонаж всего произведения, его образ – своего рода энергетический узел всей композиционной структуры романа»⁵; «<...> истинная цель Воланда (и самого Булгакова): десакрализация земного пути Бога Сына <...>»⁶. В современном булгаковедении исследователи полагают, что Воланд – провокатор (А.Н. Варламов⁷), убийца, появившийся в Москве, чтобы найти

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 64.

² Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 129.

³ Там же. С. 128.

⁴ Икрамов К. А. Трагедия затаенного стыда // М.А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. СПб. : РХГА, 2019. С. 793.

⁵ Дунаев М. М. Православие и русская литература: Учебное пособие для духовных семинарий / Под общ. ред. В. А. Шленова. Сергиев Посад : Московская духовная академия, 2009. С. 458.

⁶ Там же. С. 459.

⁷ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. С. 747.

мастера с целью уничтожить его рукопись (О.Я. Поволоцкая¹, В.В. Гудкова²). Как абсолютное зло образ Воланда трактуется и в художественном фильме М. Локшина «Мастер и Маргарита» (2024), необыкновенно популярном в современном обществе.

Во-вторых, образ Воланда рассматривается как образ судьи. Л.М. Яновская полагает, что «Воланд не сеет зла, не внушает зла. Он всего лишь вскрывает зло, разоблачая, снижая, унижая то, что действительно ничтожно»³. Исследователь отмечает: «Воланд и его свита оказываются в роли своеобразного суда, приговор которого скор, справедлив и приводится в исполнение незамедлительно»⁴. Такой же точки зрения придерживается А. Зеркалов: Воланд – судья, чей суд «при всей чертовщине и шутовских вывертах, есть суд верный»⁵. Рита Джулиани, установившая связь между романом «Мастер и Маргарита» и вертепом (одним из театральных жанров народных гуляний), отмечает, что «метафизической “дубинкой” разоблачения черти избивают персонажей-петрушек, которые, как и петрушки кукольного театра, олицетворяют в романе человеческие пороки: пошлость, донос, вошедший в привычку, развращенность, жадность»⁶. «Работа его разрушительна – но только среди совершившегося уже распада», – полагает П.В. Палиевский⁷.

В-третьих, образ Воланда рассматривается с точки зрения христианства как представитель Высшей силы. В.А. Коханова полагает, что главная идея романа «Мастер и Маргарита» – «утверждение существования Божия», что призваны продемонстрировать ершалаимское повествование и пребывание Воланда в Москве⁸.

Е.С. Булгакова в письме к Дональду Пайперу (1 ноября 1967) отмечает:

¹ Поволоцкая О. Я. Щит Персея. Личная тайна как предмет литературы. СПб. : Алетейя, 2015. С. 166.

² Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 403.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 278.

⁴ Там же. С. 281–282.

⁵ Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. С. 59.

⁶ Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 323–324.

⁷ Палиевский П. В. Последняя книга М. Булгакова // Палиевский П. В. Литература и теория. М. : «Современник», 1974. С. 190.

⁸ Коханова В. А. Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы. С. 82.

«Нет, по-моему, “Фауст” и “Мастер” не похожи. “Фауст” не служил станцией отправления, как Вы пишете. А цитата была нужна»¹. «Антифаустром» называет роман «Мастер и Маргарита» С.А. Ермолинский².

В булгаковедении давно установлены точки пересечения между образами Воланда и Мефистофеля из трагедии Гете «Фауст» – это его костюм «по форме современной», трость-шпага, угадывание марки сигарет, как в сцене «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» Мефистофель угадывает марки вин³. Такое нарочитое соотнесение двух образов Булгакову было необходимо, как отмечает Л.М. Яновская, для того, чтобы читатель сразу понял, кем является Воланд⁴, ведь «роман Булгакова – не аллегория и не детектив. Здесь ничего не нужно разгадывать и расшифровывать»⁵.

В первой редакции в обоих вариантах главы портрет Воланда в целом совпадает. Приведем фрагмент портрета Воланда во втором варианте главы, (реконструкция основана на первом варианте): «В закатный <час>» «статный, высок<ий> гражданин» «выходил из Ер<молаевского> переулка»». «Нос [<нрзб.>] у него был все-таки горбатый». «<Почему>-то правый зрачок <отличался от л>евого, так что» «<при та>ком свете казал<ся пустым>», «а при потем<нении> в нижней части <открывался небольшой д>иск, отливаю<щий немного в> красный цвет, так, <что виден был глаз гражда>нина до самого глазного дна.»

«по пер-||вому же взгля<ду можно было> уверенно сказа<ть, что> гражданин> оделся где-то <за пределами Совет>ского союза» [6.2, л. 8–9].

В первом варианте прочитывается, что у гражданина была «бородка» и что «<ро>сла она не <на подбородке, а по>д ним» [6.1, л. 13 об.].

Таким образом, в первой редакции Булгаков создает театральный портрет героя и подчеркивает необычность его костюма для СССР. Эта тенденция в разработке портрета сохранится на всех этапах работы

¹ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1 об.

² Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. С. 110.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 270–271.

⁴ Там же. С. 274.

⁵ Там же. С. 276.

(см. таблицу 18).

Таблица 18. Портрет Воланда

Вторая редакция	Третья редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Во-первых он ни на одну ногу не хромал.	«Во-первых он ни на одну ногу не хромал.	«Во-первых ни на одну ногу он не хромал <...> Он не хромал, а как бы из кокетства немного волочил левую ногу. »	«Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал	«Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал,
Росту был высокого,	Росту был высокого,	«и росту был не маленького и не громадного, а высокого	и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого.	и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого.
а коронки с правой стороны у него были платиновые, а с левой золотые.	а коронки с правой стороны у него были платиновые, с левой золотые.	и коронки у него с левой стороны были платиновые, а с правой золотые.	Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой золотые.	Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые.
Одет он был так: серый, дорогой костюм, серые туфли заграничные, на голове берет заломленный на правое ухо на руках серые перчатки.	Одет был так: серый, дорогой костюм, туфли в цвет костюма заграничные, на голове серый берет, заломленный на правое ухо, серые же перчатки,	Он был [В]в дорогом сером костюме, в заграничных в цвет костюма туфлях[.].[с]Серый [же] берет он заломил лихо на правое ухо,	Он был в дорогом сером костюме, в заграничных в цвет костюма туфлях. Серый же берет он лихо заломил на ухо,	Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо,
В руках нес трость с золотым набалдашником.	в руках нес трость с серебряным набалдашником».	под мышкой нес трость с золотым набалдашником в виде головы пуделя».	под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя».	под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя».
Гладко выбрит.	«Лицо <...> выбритое гладко».	«Лицо <...> выбритое гладко».	«Выбрит гладко».	«Выбрит гладко».
		«Лет сорока с	«По виду лет	«По виду лет

		лишним.	сорок лишним.	сорока с лишним.
Рот кривой.	«Рот кривой начисто.	Рот кривой начисто.	Рот кривой какой-то».	Рот какой-то кривой».
Лицо загоревшее.	«Лицо кирпичное»	Лицо кирпичного цвета»		
			«Брюнет.	«Брюнет.
Один глаз черный, другой зеленый.	«Один глаз черный, другой – зеленый.	«Один глаз черный, а другой зеленый.	Один глаз черный, другой почему-то зеленый.	Правый глаз черный, левый почему-то зеленый.
Один глаз выше другого.	Брови черные, одна выше другой» [т. 1, с. 367].	Брови черные, но одна выше другой» [т. 1, с. 400].	Брови черные, но одна выше другой» [т. 1, с. 492].	Брови черные, но одна выше другой» [т. 2, с. 96–97].
Брови черные» [т. 1, с. 143].				

Таким образом, разработка портрета героя во взаимосвязи с Мефистофелем, причем не только из трагедии Гете, но и оперы Шарля Гуно¹, началась с первой редакции. Примечательно, что в первом варианте главы в контексте портрета Воланда фигурирует слово «грим» [6.1, л. 13]. «Уцелевшие куски романа позволяют предполагать, что с первых же страницы появлялось сравнение Воланда с Мефистофелем в оперном гриме <...>», – пишет М.О. Чудакова². По всей видимости, чтобы избежать излишней нарочитости, в дальнейшем Булгаков убирает «бородку» героя, а также его превращение в черного пуделя (именно в таком виде Мефистофель появляется перед Фаустом и его учеником Вагнером). В дальнейшем образ пуделя в романе Булгакова сохранится в двух деталях – набалдашник на трости Воланда и медальон на шее Маргариты.

При всем сходстве между Воландом и Мефистофелем больше отличий. «У Гете Мефистофель выступает то как сатана, то всего лишь как один их могущественных духов тьмы», – отмечает Л.М. Яновская³. Мефистофель Гете в споре с Господом стремится причинить человеку вред и в его лице, созданном по образу и подобию Божьему, посрамить самого Бога: «Поспорим. Вот моя рука, / И скоро будем мы в расчете. / Вы торжество мое

¹ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 265–266.

² Чудакова М. О. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова // Новый мир. 1987. № 8. С. 192.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 277.

поймете, / Когда он, ползая в помете, / Жрать будет прах от башмака, / Как пресмыкается века / Змея, моя родная тетя»¹. Динамика становления образа Воланда демонстрирует, что Булгаков прямо противоположным образом трактовал роль ведомства тьмы в картине мироздания его романа.

Уже в первой редакции романа события начинаются с появления двух литераторов на Патриарших прудах и их встречи с таинственным иностранцем, который, услышав их разговор, констатирует факт отсутствия у них веры в Бога.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«[– <i>Из вашей беседы Как я вижу,</i> <вы не изволите верить> в Бога? – спрос<ил иностранец>» и «сделал громадны<е глаза>», «и любопытство и д<аже>». «– Не изволим», – «ответил Ант<оша>» [6.1, л. 17].	«расслышал», «<вы не изволите> верить в Бога? – <спросил>» «<иностранец> и при <этом>» «<сделал гро>мадные гла<за>», «азлились и» «даже как бы» [6.2, л. 12 об.]

В связи с этим иностранец совершает действия, направленные на то, чтобы явить двум литераторам доказательства существования Бога.

1) Приводит доказательства Канта.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«– Но, позвольте <спросить> вас, глубокоува<жаемый> Владимир Мир<онович>, – про>должал незнакомец, – как> же быть с <до>казательствами <бытия Бо>жия, коих, <как хорошо> известно, сущ<ествует> ровно пять» [6.1, л. 18].	«– Но позвольте <спросить вас> [глубочай] глубоко<коуважаемый Вла>димир Мироно<вич>, – продолжал> незнакомец, – ка<к же в этом слу>чае отнести <к доказательствам> бытия Божия<, коих, как> хорошо извес<тно,> ровно пять?» [6.2, л. 14]
«– Неужели вы забыли? Кант, –	«– Неужели вы <забыли?> Кант! – »

¹ Гете И. В. Стихотворения. Фауст. М. : «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. С. 298.

вежливо пояснил незнакомец, не догадываясь, очевидно, что Иванушка никогда этого и не знал» (т. к. это вставка, написанная на левом поле страницы, текст сохранился полностью) [6.1, л. 19].	<пояснил незнакомец> «или из вежливо<сти,> что не догадыва<ется о том, что Иван>ушка о Канте» «<не с>лыхал» [6.2, л. 15–15 об.].

2) Ставит под сомнение ситуацию отрицания Бога.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«кто же [тогда] в таком случае» сотворил мир?	«Кто же, все т<аки, сотворил мир?»
«<– Помил>уйте...» «отозвался Берлиоз, – <это каждому извест>но. При чем <тут Бог?»	– Помилуйте, – с» «<отозвал>ся Берлиоз, – это <каждому известно. При> чем тут Бог к»
<– Но, все-таки, как мир сотвори>лся?	«– Но, все-таки, <как мир сотво>рился?
<– У нас в СССР ка>ждому школь<нику это известно.	– У нас в ССС<P> каждому школь<нику это известно>» «ни...
– Просветите и меня>, – завопил [ста] статный иностранец <и даже руки сложил>» «манжетах» «ладошка к ладош- ке.	– Просветите и <меня>» «даже руки сложил» «<манже>тами, при чем» сверкнули «<брилли>антовые запонки».
Берлиоз пожал <плечами.>	«<Берлиоз пожал п>лечами.
– Под влиянием <центробеж>ной силы, образ<овались ту>манные кольца, <уплотнились,> раскалились, затем <остыли и> пр<евратились> в планеты, [кот<орые> остыли] и на <них зародилась> жизнь, – с любопытством <глядя на иностранца,> объяснил Берлиоз.	<– Под влиянием ц>ентробежной си<лы образовались ту>манные кольца , уплот<нились, раскалились>, потом остыли <и превратились в п>ланеты, и на них <зародилась жизнь.>..
	<– Так, так, так, – > как дятел клювом <закивал> головой

– Так, так, так, < – как дятел клювом,> закивал головой <неизвестный. – Но возникает вопрос,> кто же распоряжается в мире?» – Человек, – гордо <i>вставил</i> [<i>«Ан>тоша.»</i>] Иванушка» [6.1, л. 19 об. –20].	неизвест<ный. – Я поня>л... Но возникает <вопрос, кто же распоря>жается в мире? <– Человек, – гордо <i>вс>тавил</i> Иванушка, же<лая>» показать «<инос>транцу, что и он» [6.2, л. 16–16 об.].

3) Демонстрирует слабость человека и одновременно предсказывает болезнь/гибель Берлиоза.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«<– Одно мне> непонятно, – про<должал допытываться> неизвестный гражданин, – <как может> человек распоря<жаться> д>аже таким пустя<ком, как т>уманное кольцо, при <наличии> рака желудка? <– Не пони>маю, – с удивлением» произнес «Берлиоз, – при чем здесь <рак желуд>ка?» [6.1, л. 20 об.]	«– Одно мне непон<ятно, – продолжал> допытываться» «<инже>нер, – как може<т человек распоряжаться> даже таким пус<тяком, как туманное> кольцо при налич<ии рака>желудка? – Не понимаю, – » Берлиоз, – при чем <здесь рак желудка?>» [6.2, л. 17]
«возьмем <к при>меру хоть бы вас. Ка<к вы> можете чем-нибудь <распоряжаться, если вы не> имеете возмож<ности составить сколь>ко-нибудь толковый <план> не только на пустя<ковый срок>, но даже на се<годняшний вечер>» [6.1, л. 21 об.].	«<возь>мем к примеру хот<ь бы вас. Как вы мо>жете чем-нибудь в» своей жизни «<распоряжаться>, если вы не имеете <возможности составить> сколько-нибудь толков<ый план не только> на какой-нибудь пустяк<овый срок на> столетие хотя бы<, но даже на> сегодняшний вечер» [6.2, л. 18].

4) Демонстрирует свою осведомленность.

Называет имя Владимира Мироновича. Тот объясняет его осведомленность тем, что «знаменит», это «простительно» [6.1, л. 18 об.].

В контексте предсказания болезни демонстрирует знание о семейном положении Берлиоза: «<в то вре>мя как ваша у<важаемая> супруга... [mille] <pardon...> вы не женаты». «Откуда он знает<, что я> не женат, – поду<мал Бер>лиоз, – он далеко не дур<ак>», «странен» [6.1, л. 21].

5) Предсказывает.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
После сообщения Берлиоза о «заседании в Бюро» незнакомец «[улыбну] рассмеялся» и спросил: «а постное <масло вы упустили> из виду? <– Постное масло>? – ответил Берлиоз, – <какое постное ма>сло?[/!] <– [Аннушка] Палагеюшка> купила уже постное <масло, – с>ообщил инженер, – и не только куп<ила, но даже и разли>ла его. Минута в м<минуту>. О каком <заседании может> идти речь?» [6.1, л. 21 об.–22].	«По<тому ч>то вы упустили из <виду постное мас>ло. <– Не пони>маю! Какое постное <масло? – Аннушка> купила уже пост<ное масло, – гру>стно сообщил инже<нер, – и не только> купила, но даже и» «у разлила его. О ка<ком заседани>и может идти <речь?>» [6.2, л. 18]

Сюда же следует отнести осведомленность, которую неизвестный демонстрирует относительно судьбы поэта. В ответ на его вопрос «– Извиняюсь, вы не <бывали в сумасшедшем> доме?» [6.1, л. 22] инженер сообщает, что бывал «только очень <давно>» и что поэт сам окажется в сумасшедшем доме сегодня ночью: «– Впрочем, это м<ожет>» «важнее [то что] для вас, и» «ночью!» [6.1, л. 22–23], а во втором варианте главы обещает навестить его: «– уважаемый И<ван>», «<се>годня ночью я» навещу вас «<в> сумасшедшем доме обязатель<ьно>» [6.2, л. 19 об.–20].

6) Рассказывает, что видел Иисуса Христа.

При виде изображения Христа, выполненного Иванушкой на пыльной дорожке, инженер заводит разговор о Христе: «– Ба!.. – вскри<чал>» инженер, – «<что> я вижу?» [6.1, л. 23] Неизвестный удивляется, почему Иисус изображен в «пенсне», и отмечает, что «нужно» обладать «смелостью», чтобы так изобразить Христа [6.1, л. 23 об.].

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«<– А если он ра>згневается?.. <– Не разгневается, от>ветил Берлиоз, – <потому что его не сущест>вует вовсе». «! – воскликнул» инженер. – «Ведь он же» изгнал торговцев «<из> храма!» [6.1, л. 23 об.].	«– Чего же бояться<я?>» – спросил Берлиоз, «изучая своего соб<еседника.> – Да как же, – игр<иво>» ответил «тот, – ведь это» «сверьестествен» «А если он разгнева<ется? Или вы> не верите, что <он может разневаться?> – Не в том дел<о, разгневается он или> не разгневается, <а в том, что его> не было не свет<е.>» [6.2, л. 21]

В первом варианте главы невозможно восстановить продолжение беседы незнакомца и Берлиоза, но слова «крыла» и «стоял?» дают основание предположить – как и во втором варианте главы, инженер заявляет, что на закате 6 июня Иисус стоял на крыле храма:

«– Ну что вы та<кое говорите? – восклик>нул неизвестный. – «на закате» «По меньшей мере

– Когда стоял

– 6-го июня

Берлиоз криво у<смехнулся.>

– Вы так говор<ите, как будто> видели на этом <крыле>» [6.2, л. 21].

После высказанного Берлиозом сомнения незнакомец утверждает, что был свидетелем этой сцены.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«– Уверяю вас<, – ответил> собеседник», «он, [сделал] и явное бе<зумие сверкнуло в глазах> его. Он зах<лопал ладонями,> точно крыл<ьями>», «<под>няли его», «Разобьется или нет» [6.1, л. 24]	– «<стоял на> этом крыле <в> [<дра>ном] голубом драном [хито<не>] таллифе», – «кричал неизвестн<ный, и явн>ое безумие сверк<ало в глазах его, и> захлопал ладо<нями, точно к>рыльями и за<кричал: – Закат дог>орает! Ласточки <летают> да-алеко! И» «тянет нырнуть <вниз>», «<и>ептали ему на <ухо: “Пры>гни с крыла! Риску <нет, пот>ому что в двух <шагах во> фронт уже стоят» «жд[у]ет [правка в этом слове выполнена позднее красными чернилами. – Е. К.], чтобы» «экспериментатор» [6.2, л. 21 об.].

7) Рассказывает историю о Иешуа и Пилате, подчеркивая, что присутствовал при их встрече.

8) Воланд предлагает Иванушке растоптать изображение Иисуса Христа, нарисованное поэтом на песке. Воланд констатирует то, что Иванушка верит в Бога и боится растоптать изображение Иисуса.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«<у>важаемый Иван Си<дорович>», – «сказал Вельяр Велья<рович>», – <как я> «<у>гадал из разговора, – <вы здорово вери>те в Бога. «– Началась белая> магия, – не» «<пробормотал> Иванушка, – здесь «– Необходимо быть по>следовательным, – отоз<вался на это Волан>д, – докажите мне», «<Во>ланд говорил <вкрадчиво, –	«<поч>теннейший Иван Николаевич здорово верите в Христа. – Тон его [был] стал суров, [<был>] акцент уменьшился. – Началась белая магия, – пробормотал Иванушка. – Необходимо быть последовательным, – отозвался на это консультант. – Будьте добры, – он говорил вкрадчиво, – наступите ногой на этот портрет, – он указал

наступите ногой> на этот <портрет, – он указал острым пальцем на изображение>» [6.1, л. 44 об.].	острым пальцем на изображение Христа на песке» [т. 1, с. 79].
«– Боитесь, – кор<коротко сказал Воланд.> – И не думаю. – Боитесь» [6.1, л. 45].	«– Боитесь, – коротко сказал Воланд. – И не думаю! – Боитесь!» [т. 1, с. 80]

В первом варианте главы Воланд призывает Берлиоза остановить Иванушку: «<оста>новите его!» «к Вла<димиру Мироновичу>». «– Я вообще против», – «<отоз>вался Берлиоз», «<чтобы> останавливать» «– Подумайте,» «обожаемейший <Владимир Миронович>» [6.1, л. 45 об.–46]. Во втором варианте главы добавляется обращение Воланда к Богу: «– После моего евангелия, после того, что я рассказал о Иешуа вы, Владимир Миронович, неужто **вы** не остановите юного безумца?! А вы, – и инженер || обратился к небу, – вы слышали, что я честно рассказал?! Да! – и острый палец инженера вонзился в небо. – Остановите его! Остановите!! Вы старший!» [т. 1, с. 80].

Примечательно, что от эпизода уничтожения портрета Булгаков в дальнейшем отказывается. Это связано с тем, что в первой редакции, в отличие от всех последующих, неизвестный более откровенно призывает двух литераторов поверить в бытие Бога.

9) Гибель Берлиоза под трамваем, собственно, то, что Булгаков в первой редакции называем шестым, а в последующих редакциях – седьмым доказательством. В четвертой редакции он вводит уточнение, до этого оно было только в заглавии главы: «– Позвонить? Пожалуйста, позвоните, – отозвался больной профессор, – но умоляю вас на прощание, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас не прошу! **Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство!**» [т. 1, с. 409].

Таким образом, начиная с первой редакции романа Воланд появляется на Патриарших прудах для того, чтобы доказать существование Бога.

С точки зрения В.А. Кохановой, главной идеей романа Булгакова является «утверждение существования Божия», которая «выражена автором прямо в первой главе: “И доказательств никаких не требуется. Просто Иисус существовал”», именно эту мысль призваны подтвердить ершалаимские главы, а также «сам факт пребывания Воланда в Москве. Все остальные идеи либо являются ее следствием, либо второстепенны по сравнению с ней»¹.

Заявление Воланда о том, что Иисус существовал, оформляется уже в первой редакции романа. В первом варианте главы после того, как Берлиоз и Иван говорят, что не верят в существование Иисуса, Воланд начинает свой рассказ: «<Это было в месяц>е Ниссане... <— Глаза> незнакомца приищу<рились>», «он вспоминал... — » «по... позвольте... да,» «<в поло>вину второго и по<вели его> прямо к Анне» [6.1, л. 25 об.]. Во втором варианте рассказ неизвестного предваряет его утверждающая фраза: «это было! Это» «было...» [6.2, л. 24 об.]. Начиная со второй редакции романа, Булгаков вводит фразу Воланда, смысл которой (Иисус существовал) до конца работы над романом останется неизменным.

Вторая редакция	Третья редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«— Он существовал, — строгим шепотом повторил профессор <...>» [т. 1, с. 149].	«— Не надо никаких точек зрения, — ответил профессор, — он существовал» [т. 1, с. 373].	«— А не надо никаких точек зрения, — ответил профессор, — просто он существовал!» [т. 1, с. 407]	«— А не надо никаких точек зрения! — ответил профессор, — просто он существовал и больше ничего!» [т. 1, с. 499]	«— А не надо никаких точек зрения! — ответил странный профессор, — просто он существовал, и больше ничего» [т. 2, с. 118].

Но во второй редакции незнакомец в качестве доказательства существования Иисуса сообщает о том, что встречался с Ним лично на балконе у Понтия Пилата: «— Доказательство вот какое, — зашептал профессор, взяв под руки приятелей, — я с ним лично встречался». В третьей редакции Булгаков вводит утверждение Воланда о том, что доказательства не нужно («— Не надо никаких точек зрения»; «— И доказательства никакого не надо»), после чего герой начинает рассказ о Пилате. Тем самым Булгаков

¹ Коханова В. А. Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы. С. 82.

вернулся к замыслу первой редакции, где после слов неизвестного «**это было! Это**» «, **было...**» [6.2, л. 24 об.], отмечающих необходимость каких-либо доказательств, начиналось его повествование.

Зачем Воланду понадобилось доказывать существование Бога? Если нет Бога, то нет и дьявола. Воланд – часть мироздания. Чтобы подчеркнуть эту мысль, во второй редакции Булгаков вводит вопрос Воланда Ивану: «– А дьявола тоже нет? – плаксиво спросил немец и вцепился теперь в Ивана» [т. 1, с. 150].

Мефистофель Гете, «плут и весельчак»¹, который «не вышел чином»², – один из чертей: «Однако специальный атрибут / У вас обычно явствуется из кличек: / Мушиный царь, обманщик, враг, обидчик, / Смотря как каждого из вас зовут: / Ты кто?»³. Воланд в романе Булгакова возглавляет тьму, о чем говорит уже его имя. Например, в «Чудеснейшей истории о роговом Зигфриде» читаем: «А также с превеликим трудом одолел околдованного змия и дракона, а вернее сказать самого дьявола Воланда <...>»⁴. Прямое название того, кем является Воланд, Булгаков вводит в пятой редакции: «– Ну, хорошо, – ответил гость и сказал веско и раздельно, – [вы] вчера на Патриарших Прудах **вы** встретились с [дьяволом.] **сатаной.**» [т. 1, с. 603] Здесь же он использует имя «Воланд» как главное наименование сатаны и, по сути, синоним этого слова, вместо более распространенного «Вельзевул»: «– <...> Хотя в защиту его я должен сказать, что [встретиться с] **конечно** [Вельзевул/ом/] <sic> **Воландом** может запутать кого угодно...» [т. 1, с. 604].

Если Воланд – правитель тьмы, следовательно, он должен олицетворять собой зло. Начиная с первой редакции, встречи с Воландом и его свитой являются основным механизмом в создании композиции и системы образов «московских» глав, строящихся как череда разоблачений и наказаний, подобно эпизодам фокусов на сеансе черной магии в театре

¹ Гете И. В. Стихотворения. Фауст. С. 298.

² Там же. С. 343.

³ Там же. С. 332.

⁴ Песнь о нибелунгах / В. Г. Адмони, В. М. Жирмунский, Ю. Б. Корнеев, Н. А. Сигал. Репринтное воспроизведение издания 1972 г. СПб. : «Наука», 2004. С. 277.

«Варьете» и в сновидении Никанора Ивановича Босого. Но, начиная с первой редакции романа, встречи с Воландом и его свитой не приносят гибели героям, кроме Берлиоза и в последующей работе барона Майгеля. Более того, в дальнейшем Булгаков стремится эту мысль подчеркнуть.

Так, во второй редакции романа Воланд и его свита, покидая Москву, устраивают череду пожаров. Но писатель акцентирует внимание на том, что герои стараются не причинять вред окружающим: «Азazelло, сердито покосившись, вынул парабеллум и выстрелил два раза по направлению группы подростков, целясь над головами» (эпизод на Воробьевых горах, Азazelло делает так, чтобы лишние покинули это место) [т. 1, с. 278]. Несмотря на это, пожары:

1) наносят увечья: человек с патефоном «<...> выпрыгнул из окна и патефон разбил и сломал руку» [т. 1, с. 271];

2) влекут за собой гибель: «Но поэт не успел присмотреться как под самыми ногами у него тарарахнуло и он видел как оглушительно || кричавший человек у стенки манежа упал на асфальт и тотчас же красная лужа образовалась у его лица» [т. 1, с. 283];

3) причиняют боль детям:

«– Но дети [!]? Позвольте! Дети!...

Усмешка исказила лицо Азazelло

– Я уж давно жду этого восклицания, мастер» [т. 1, с. 284].

Отрицательный характер действий нечистой силы в этой редакции романа подчеркивает реакция на них поэта (будущего мастера): в момент гибели человека «у стенки манежа» «поэт дрогнул, прижался к ногам Азazelло и плащом закрыл лицо на секунду, чтобы не видеть» [т. 1, с. 283]; «Но тут же он вспомнил убитого у манежной стены, стиснул руку нагой Маргарите и шепнул “летим!”» [т. 1, с. 291].

В последующей же работе над романом Булгаков снимает отрицательный характер действий героев. Показательным в этом отношении является становление эпизода свиста:

Черновики 1931	Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Когда я очнулся, я видел как сползает берег в реку <sic> и а в мутной пене плывут эскадронные лошади. Всадники же сидят на растрескавшейся земле группами. <...> – А вот это уже и лишнее, – сказал Воланд, – указывая на землю, и тут я разглядел, что человек с портфелем лежит, раскинувшись, и из головы у него течет кровь» [т. 1, с. 128].	«<...> пласт земли рухнул в Москву-реку, поглотив наступавшие шеренги и бронированные лодки» [т. 1, с. 287].	«Огромный пласт берега вместе с пристанью и ресторанчиком высадило в реку. Она вскипела, взметнулась и ее выплеснуло на противоположный берег, а вместе с нею высадило на зеленый берег, на траву речной трамвай с невредимыми пассажирами» [т. 1, с. 831].	«Огромный пласт берега вместе с пристанью и рестораном высадило в реку. Вода в ней вскипела, взметнулась, и на противоположный берег, зеленый и низменный, выплеснуло целый речной трамвай с совершенно невредами пассажирами» [т. 2, с. 508].

Как видим, в черновиках 1931 г. и во второй редакции свист приводит к гибели людей. На следующем же этапе работы над этим эпизодом Булгаков не просто снимает момент пагубности действий своих героев, но акцентирует внимание на том, что пассажиры речного трамвая остались «невредимыми». Вставка обозначенного прилагательного в рассматриваемом фрагменте пятой редакции связана со вставкой в предшествующей ему части:

«– Разрешите, мессир, свистнуть **перед скачкой**? – обратился Бегемот к Воланду.

– Ты можешь испугать даму, – ответил Воланд[.], – **и кроме того без членовредительства. Все {ваши} безобразия кончены.**

– **Пошутить, немного пошутить**» [т. 1, с. 831].

В шестой редакции Булгаков усиливает значение прилагательного «невредимыми», добавив наречие «совершенно», что демонстрирует стремление писателя подчеркнуть отсутствие вредоносного следа действий его героев.

Если Булгаков настойчиво акцентирует внимание на том, что Воланд и его свита не стремятся причинить вред людям, то какова роль ведомства тьмы в картине мироздания романа?

Целью Воланда является наблюдение за людьми, что он озвучивает

сам, во-первых, в прелюдии к фокусам на сеансе черной магии в театре («<...> как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?» [т. 2, с. 624], «<...> изменились ли эти горожане внутренне?» [т. 2, с. 625]), во-вторых, в эпизоде встречи с буфетчиком («Я открою вам тайну: я вовсе не артист, а просто мне хотелось повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре. Ну, вот моя свита, – он кивнул в сторону кота, – и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» [т. 2, с. 682–683]).

Особенно ярко реализация этой цели проявляется в эпизодах сеанса черной магии в театре «Варьете», построенных как череда фокусов, являющихся механизмом создания ситуаций искушения, срывающего маски и делающего зримым вечные человеческие страсти, слабости и пороки. Е.А. Миллиор отмечает, что «фокусы и Варьете – средство разоблачения нравственной сущности людей, собравшихся в зрительном зале»¹. Если в первой редакции Воланд сам показывает фокусы, то, начиная со второй, действие совершают Фагот и кот, Воланд же занимает позицию наблюдателя.

Целесообразно обратить внимание на то, как меняется изображение людей в эпизоде с денежным дождем.

В первой редакции Булгаков изображает беснующихся зрителей: «бросили», «такого воя не» было в этих стенах никогда, «<м>инути три сыпа<лись червонцы>». «И Воланд раскла<нялся>» [6.1, л. 127 об.]. По всей видимости, зрители кинулись ловить червонцы: «выпучив глаза ма» (возможно, малый или маленький человек), хватал, загребал «<ру>кой воздух на 2 четвер-||ти, но ни одного звука не было». Фокус с червонцами здесь разбивается на две части и продолжается после разоблачения человека с запиской от малограмотной женщины в кармане: «замельк<али>», «и через м<инуту>», «столпотв<орение>» [6.1, л. 129].

Во второй редакции в первом варианте главы Булгаков выстраивает в этом эпизоде «гамму чувств» зрителей с помощью приема градации – от

¹ «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор. С. 271.

удивления до поведения, безобразящего человеческую природу:

- 1) «Началось со внимания <...>».
- 2) «<...> во всех глазах ясно выразилось одно желание – понять настоящие или нет?»
- 3) «Тут зловещий блеск показался во многих очах».
- 4) «Первые движения были стыдливы, вороваты и быстры».
- 5) «Но потом публика осмелела».
- 6) «На галерке произошла суeta. Завязался узел. Послышался голос – “Да ты не толкайся. Я тебя толкану, сволочь”. И там же вдруг треснула звучная плюха. Публика заахала, глядели на галерку. Там произошла || возня и вырос внезапно милиционер. Кого-то **куда-то** повлекли».
- 7) «Недоумение от такого фокуса в кулисах и на сцене достигло наивысшей степени. Милицейский шлем замелькал у занавеса. С другой **стороны** появилась пожарная ослепительная каска» [т. 1, с. 197–198].

Во втором варианте главы в этой же редакции устанавливаются три стадии в поведении зрителей: 1) человек, изумленный при виде большого количества денег, 2) человек, ползающий и поклоняющийся деньгам, 3) человек, поднимающий руку на ближнего своего ради денег. Но при этом, в отличие от предыдущего этапа работы, Булгаков останавливает действие посредством вмешательства сначала кота, затем Фагота.

Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Сперва веселье, а затем недоумение разлилось по всему театру».	«Сперва веселье, а потом недоумение разлилось [по] во всем[у] театр[у]е» [т. 1, с. 472].	«Сперва веселье, а потом [недоумение] изумление разлилось по всему театру».	«Сперва веселье, а потом изумление охватило весь театр».
«<...> слышался смех, вскрики «ах, ах», зрители вскакивали, <sic> откидные спинки, ползали в проходах».	«<...> слышались вскрикивания “ах... ах!..”, кой-кто уж ползал в проходе, некоторые стояли ногами на сиденьях, ловили вертявые бумажки. Один	«<...> слышались вскрикивания “ах, ах...”, смех. Кое-кто уже пол- зал в проходе, шаря под креслами, многие уже ногами стояли на сиденьях, ловили	«<...> слышали/сь/ вскрикиваньа “ах, ах!” и веселый смех. Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, [а не сидели,] ловя

	сорвался при этом».	вертлявые бумажки».	вертлявые, капризные бумажки».
«На галерее вдруг слышался голос “Да ты не толкайся! Я тебя сам так толкну!” и грянула плюха, произошла возня, видно было, как кого-то повлекли с галереи» [т. 1, с. 324].	«С галереи вдруг донесся голос “Ты чего хватаешь? Это моя, ко мне летела!” и другой голос “Да ты не толкайся! Я тебя сам так толкну!...” и грянула плюха, завязалась возня. На галерее появился шлем милиционера, слышно было как кого-то повлекли с галереи вон».	«С галереи донесся голос “Ты чего хватаешь? Это моя! Ко мне летела!” и другой голос: “Да ты не толкайся, я тебя сам так толкну!” и завязалась какая-то возня, появился на галерее шлем милиционера, и кого-то стали с галереи уводить» [т. 1, с. 593].	«В бельэтаже слышался голос: “Ты чего хватаешь? Это моя! Ко мне летела!” и другой голос: “Да ты не толкайся, я тебя сам так толкну!” И вдруг слышалась плюха. Тотчас в бельэтаже появился шлем милиционера, из бельэтажа кого-то [стали выводить] //повели//».
«Возбуждение от этого усилилось и неизвестно чем бы это всё окончил<о>сь если бы кот вдруг не дунул с силой в воздух, отчего червонный снег прекратился» [т. 1, с. 325].	«Возбуждение разрасталось и неизвестно к чему привело бы, если бы кот внезапно не прекратил денежный дождь, дунув в воздух» [т. 1, с. 473].	«Возбуждени<е> возрастало и неизвестно даже во что бы вылилось, если бы Фагот не прекратил денежный дождь, внезапно дунув в воздух» [т. 1, с. 594].	«Вообще возбуждение возрастало и неизвестно, во что бы всё это вылилось, если бы Фагот не прекратил денежный дождь, внезапно дунув в воздух» [т. 2, с. 249].

По сути, здесь реализуется мефистофелевская цель – человек ползает, но при этом свита Воланда оказывается гуманной к человеческой природе и не дает безобразию разрастись до «наивысшей степени» (как в первом варианте главы во второй редакции) и прекращает действие при появлении первой же плюхи: Булгаков заменяет «возню» (драку – процесс, включающий в себя более одного удара) на «плюху» (один удар), являющейся достаточным свидетельством того, что человек способен поднять руку на другого человека из-за денег. Таким образом, в этом эпизоде происходит констатация наличия зла в сердцах людей, как и в эпизодах других фокусов.

Исключение составляет эпизод с отрыванием головы конференсье, который присутствует в истории текста романа уже в первой редакции. Сохранившиеся фрагменты текста на сильно поврежденных страницах позволяют сделать вывод о том, что от публики поступает предложение

оторвать голову конферансье:

«– Голову ему о<торвать, – > отозвались с <галереи.>

– Голову? Гм<...>». На лице Воланда появилась «улыбка» [6.1, л. 126].

Поступившее из зрительного зала предложение оторвать голову конферансье присутствует на всем протяжении работы над романом:

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Голову ему оторвать! – бухнул на галерее кто-то» [т. 1, с. 198].	«– Голову ему оторвать! – крикнул злобно какой-то мужчина» [т. 1, с. 325].	«– Голову ему оторвать! – сказал кто-то сурово на галерке» [т. 1, с. 474].	«– Голову ему оторвать! – сказал кто-то сурово на галерке» [т. 1, с. 594].	«– Голову ему оторвать! – сказал кто-то сурово на галерке» [т. 2, с. 250].

Воланд и его свита демонстрирует людям магическую силу слова, которое, даже будучи случайно оброненным, имеет свойство материализоваться. Обратим внимание, какие глаголы использует Булгаков для обозначения действия предложившего оторвать конферансье голову:

1) «бухнул» – глагол мгновенного действия, подчеркивающий его неосознанность, случайность;

2) глагол «крикнул» и наречие «злобно», от которых Булгаков в дальнейшем отказывается, т. к. ему необходим был момент случайности и необдуманности действия;

3) глагол «сказал» и наречие «сурово», сохранившиеся до конца работы над романом, т. к. передают необходимое состояние человека, в сердцах необдуманно бросающего фразу «голову оторвать», которая в речи данного эпизодического персонажа выступает, по сути, в роли фразеологизма, произносимого нередко человеком, рассерженным поведением кого-либо, или страшась, что это действие будет совершено по отношению к нему самому за какой-либо проступок или невыполнение чего-либо. Таким же образом в романе разворачивается фразеологизм «потерять голову» относительно образа Берлиоза, который теряет голову буквально, в отличие

от других персонажей, в наказание Воландом и его свитой теряющих головы – сходящих с ума.

Тем самым подчеркивается роль слова и ответственность за его произнесение, что связывает данный эпизод с эпизодом встречи Маргариты и Фриды – вселенной невольно в нее надеждой на освобождение от наказания.

Относительно предложения оторвать конференсье голову следует также обратить внимание на то, кем оно произнесено. Кем – неизвестно: Булгаков использует неопределенное местоимение «кто-то», по сути, на всем протяжении создания романа, только в одной из ранних редакций обозначив половую принадлежность персонажа («какой-то мужчина»). Но в тексте присутствует указание на то, где раздается этот голос, – на галерке: «Места в театре над ложами, или навес над скамьями, для зрелища»¹. Как мы знаем, в театре места на галерке являются самыми недорогими, следовательно, в тексте присутствует указание на социальное положение произнесшего фразу об отрывании головы. Можно было бы предположить, что данная деталь случайна или используется для того, чтобы подчеркнуть диапазон голоса (возглас с галерки раскатится по всему залу широко, громко). Но здесь следует обратить внимание на то, какое место в театре занимает дама, произнесшая фразу с прямо противоположным смыслом – не мучить конференсье.

В первой редакции составить представление о реакции зала на происходящее с конференсье позволяют фрагменты: «<кто>-то рассмеялся», «призывные». По сохранившимся фрагментам текста невозможно установить, к кому относится ремарка – оторванной голове или женщине из зрительного зала, попросившей вернуть несчастному голову: «<молит>венно крикну» [6.1, л. 126 об.]. Поэтому мы не можем утверждать, что в первой редакции уже была реплика женщины, попросившей не мучить конференсье.

Во второй же редакции Булгаков вводит в этом эпизоде небольшую

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. М.: Рус. яз. – Медиа, 2003. С. 342.

реплику женщины из зрительного зала.

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Не мучьте ее! – крикнула сердо- большая женщина в партере» [т. 1, с. 199].	«– Ради Христа, не мучьте его! – вдруг на весь театр прозвучал женский голос в партере <...>» [т. 1, с. 326]	«– Ради Бога, не мучьте его! – вдруг на весь театр прозвучал женский голос в партере <...>» [т. 1, с. 474]	«– Ради Бога не мучьте его! – вдруг, покрывая шум, прозвучал из ложи женский голос <...>» [т. 1, с. 595]	«– Ради бога, не мучьте его! – вдруг, покрывая гам, прозвучал из ложи женский голос <...>» [т. 2, с. 251]

Как видим, в начале работы над романом героиня находится в партере, затем – в ложе: «Особое отделение в театре и др. зрелищах, для семейства или небольшого общества зрителей»¹. Таким образом, Булгаков подчеркивает высокий социальный статус героини, по сравнению с тем, кто предложил оторвать конференсье голову.

Мольба прекратить мучения конференсье звучит из уст женщины, что Булгаков подчеркивает, выстраивая следующую градацию: мольбу дамы из ложи подхватывают и другие люди в зале – сначала женщины, затем к ним присоединяются и мужчины.

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Простим! <sic> простить! – раздались вначале отдельные голоса, а затем довольно дружный благодный хор в партере» [т. 1, с. 199].	«– Простить! Простить! – раздались вначале отдельные и преимущественно женские голоса, а затем они слились в дружный хор вместе с мужскими» [т. 1, с. 326].	«– Простить, простить! – раздались вначале отдельные и преимущественно женские голоса, а затем они слились в дружный хор с мужскими» [т. 1, с. 474].	«– Простить! Простить! – раздались вначале отдельные и преимущественно женские голоса, а затем они слились в дружный хор с мужскими» [т. 1, с. 595].	«– Простить! Простить! – раздались вначале отдельные и преимущественно женские голоса, а затем они слились в один хор с мужскими» [т. 2, с. 251].

На раннем этапе работы над романом градация строилась на основе

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. С. 262.

количества голосов «отдельные голоса – хор», в дальнейшей работе над романом добавляется градация «сначала женские голоса – потом мужские». Таким образом, Булгаков подчеркивает – носителем милосердия является женщина.

Просьба не мучить человека усиливается устойчивым выражением «ради Христа», но затем заменяется более нейтральным «ради Бога».

Также, на наш взгляд, важно обратить внимание на то, как звучит голос женщины, взмолившейся о прекращении мучений конференсье:

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«крикнула»	«вдруг на весь театр прозвучал женский голос»	«вдруг на весь театр прозвучал женский голос»	«вдруг, покрывая шум, прозвучал»	«вдруг, покрывая гам, прозвучал»

Булгаков добивается того, что голос женщины звучит настолько громко, что покрывает собой весь гам, воцарившийся в зале. Усилению громкости мольбы героини, тем самым проявления ее властности и силы, Булгаков придавал значение, работая и над выражением мольбы Маргариты за Пилата в эпизоде его прощения: «попросила» – «[сказала] **крикнула**» – «пронзительно крикнула».

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– О пощадите [!>] его, – попросила Маргарита» [т. 1, с. 293].	««– Отпустите его[,]! – вдруг [сказала] крикнула Маргарита и голос ее полетел над горами, ударился в скалы» [т. 1, с. 835].	«– Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита так, как когда-то кричала, когда была ведьмой, и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну, оглашая горы грохотом» [т. 2, с. 514].

В пятой редакции Булгаков вводит деталь – от крика Маргариты срывается камень, но он «подточенный горными водами» и летит он без звука: «камень сорвался и полетел в пропасть» [т. 1, с. 835]. В шестой редакции камень срывается именно из-за крика Маргариты («и от этого крика сорвался камень»), кроме того, Булгаков добавляет звук («оглашая горы грохотом»).

Булгаков подчеркивает внезапность возгласа женщины в театре.

Практически на всем протяжении работы над этим эпизодом он использует наречие «вдруг». Мольба из уст женщины звучит столь внезапно и мощно, что на это обращает внимание Воланд:

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
отсутствует [т. 1, с. 199]	«и видно было, как замаскированный повернул в сторону голоса лицо» [т. 1, с. 326]	«и видно было, как замаскированный повернул в сторону голоса лицо» [т. 1, с. 474]	«и, видно было, как маг повернул в сторону голоса лицо» [т. 1, с. 595]	«и маг повернул в сторону этого голоса лицо» [т. 2, с. 251]

Таким образом, Булгаков подчеркивает пристальное внимание Воланда к героине практически на всем протяжении работы над романом, начиная со второго варианта этой главы второй редакции романа, который был написан во второй половине 1934 г., т. е. в тот же период, когда Булгаков создает эпизод прощения Пилата и включает в разработку темы милосердия образ Маргариты (к этому вопросу мы вернемся в параграфе 3.6).

Именно после мольбы женщины о пощаде конферансье Воланд делает вывод о людской природе и милосердии: «— Ну, что же, — задумчиво отозвался тот, — они люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, — из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... — и громко приказал: — Наденьте голову» [т. 2, с. 627]. Вывод Воланда о наличии милосердия в сердцах людей разрабатывается Булгаковым во второй редакции романа — в первом варианте рассматриваемой главы, и в основе своей остается неизменным до конца работы над романом: «— Милосердие еще не вовсе вытравлено из их сердец, — сквозь зубы молвил замаскированный на сцене и прибавил, — наденьте голову...» [т. 1, с. 199].

Но на протяжении всей последующей работы над романом меняется манера произнесения этих слов, а следовательно, и отношение Воланда к

тому, что он делает:

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«сквозь зубы молвил» [т. 1, с. 199]	«тихо, сквозь зубы, проговорил» [т. 1, с. 326]	«тихо проговорил» [т. 1, с. 474]	«задумчиво и тихо отозвался» [т. 1, с. 595]	«задумчиво [<i>и тихо</i>] отозвался» [т. 2, с. 251]

В первой редакции романа следует обратить внимание на реакцию Воланда на предложение оторвать конференсье голову: «— Голову? Гм<...>». На лице Воланда появилась «улыбка» [6.1, л. 126]. Улыбка Воланда демонстрирует то, что он доволен происходящим злом.

Если на ранних этапах Воланд констатирует наличие милосердия в людских сердцах с явным недовольством (он говорит сквозь зубы), то в дальнейшем Булгаков переводит акцент на то, что его герой размышляет (говорит тихо, глагол «проговорил» дает понять, что герой говорит с расстановкой), взвешивая соотношение порока и милосердия в мире — об этом свидетельствует выбор наречия «задумчиво» и глагола «отозвался», который передает бóльшую погруженность героя в свои мысли, по сравнению с глаголом «проговорил».

Именно констатация того факта, что в сердцах людей есть милосердие, становится для Воланда решающим моментом — он прекращает свои наблюдения и покидает театр. Это действие героя Булгаков вводит только при работе над окончательным текстом романа — в процессе правки машинописного текста 1938 г. Во второй редакции (второй вариант главы, первый не завершен) и на всех последующих этапах работы Воланд остается на сцене до самого конца выступления: «Видно было только одно, что все три артиста, то есть, замаскированный, клетчатый и кот бесследно исчезли» [т. 1, с. 328]. И только в период правки в 1939–1940 г. писатель уводит Воланда со сцены театра «Варьете» тотчас же после того, как он делает вывод о сосуществовании добра и зла в людских сердцах:

1) сначала он делает соответствующую вставку перед эпизодом с

магазином: «{Да, кстати, в это ли время или немножко раньше, но только маг, вместе со своим полинялым креслом, исчез[,] со сцены, причем, надо сказать, что публика [ника] совершенно этого не заметила, увлеченная теми чрезвычайн[o]{ыми} [интересными] вещами, которые развернул на сцене Фагот.}» [т. 2, с. 252];

2) затем вносит правку в финал главы: «[И замаскированный маг,] [и]{И} /что надувало/ Фагот[-Коровьев] и /равно как и наглый/ кот/яра/ [Бегемот] /начисто/ растаяли в воздухе{,} {точно} [так же как] [и кресло с полинявшей обивкой.] {несколько раньше исчез и маг.} {исчезли, как [несколько] раньше исчез {маг} в кресле с полинявшей обивкой.}» [т. 2, с. 258].

Таким образом, Воланд не только выявляет пороки и наказывает их, но также следит за равномерным соотношением добра и зла в мире.

2.1.2. Иешуа Га-Ноцри – Бог или человек?

Образ Иешуа Га-Ноцри и особенности отражения евангельских текстов в романе «Мастер и Маргарита» вызывают в булгаковедении множество вопросов. Исследователи полагают, что Булгаков создал пародию на Евангелие, ершалаимские главы – «Евангелие от Воланда» (А.З. Вулис¹), произведение «антихристианской направленности» (М.М. Дунаев²), апокриф (Б.М. Гаспаров³, И.З. Белобровцева. С.К. Кульюс⁴), «утверждение существования Божия» (В.А. Коханова⁵), «художественное осмысление образа Иисуса Христа» (Н.А. Рипп⁶). М.Н. Капрусова полагает, что «Иешуа в романе Булгакова выступает одновременно как земной человек и как

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 128.

² Дунаев М. М. Православие и русская литература: Учебное пособие для духовных семинарий. С. 460.

³ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука. Издат. фирма «Восточная литература», 1993. С. 87, 92.

⁴ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 36.

⁵ Коханова В. А. Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы. С. 82.

⁶ Рипп Н. А. Библийские главы романа «Мастер и Маргарита»: ересь или откровение // М. А. Булгаков. Русская и национальная литературы: Материалы международной научно-практической конференции. Ер. : «Антарес», 2017. С. 456.

носитель истины, пророк, проповедник»¹. По мнению А. Зеркалова, Булгаков создал «богочеловека, олицетворяющего идею добра»². И. Виноградов считает, что Иешуа – «это не просто человек, это тот, кто возглавляет “ведомство” добра в потустороннем мире условной булгаковской вселенной»³. Р. Джулиани также полагает, что «Иешуа представлен в романе не только как исторический персонаж, но и как глава “ведомства света”, обладающий властью отпускать грехи, судить мертвых, освобождать угнетенных (Пилат, Мастер и Маргарита) и давать жизнь вечную после физической смерти»⁴.

Начнем с того, каким образом вводится ершалаимский текст в процессе создания романа. В параграфе 1.1 мы поэтапно представили результаты исследования по этому вопросу, здесь обозначим ключевые моменты (см. таблицу 19).

Таблица 19. Способ введения ершалаимских глав в текст романа

Эпизоды	Первая редакция	Вторая редакция	Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
Суд у Пилата, объявление приговора	Рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах	Рассказ Воланда Ивану (глава только намечена)	Рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах	Рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах	Рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах
Казнь		Рассказ мастера Ивану		Сон Ивана	Сон Ивана
Первая встреча Пилата и Афрания				Чтение Маргаритой романа мастера	Чтение Маргаритой романа мастера
Убийство Иуды, вторая встреча Пилата и Афрания					

¹ Капрусова М. Н. Трансформация образа пророка в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова в контексте религиозной и культурной традиций // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб. : Изд-во РХГА, 2020. С. 207.

² Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 121.

³ Виноградов И. Завещание мастера. С. 68.

⁴ Джулиани Р. Булгаковские «штуки», или как превратить «бродячего философа» в Мессию. 2019. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Giuliani69.pdf>.

Таким образом, Булгаков стремился ввести разные источники ершалаимской истории с тем, чтобы подчеркнуть ее реальность и независимость от повествователя.

Когда Булгаков приступил к работе над романом, то прообразом Иешуа Га-Ноцри он мыслил Иисуса Христа. В первой же тетради черновиков писатель составляет таблицу «Иисус Христос», в которой делает выписки из источников (см. таблицу 20).

Таблица 20. «Иисус Христос» [6.1, л. 174 об.–175]

По Эрнесту Ренану	По Ф.В. Фаррару	По другим источникам
В пятницу 14-го низана (3-го апреля)		
Ханан. Соблазнитель (mesith).	Ханан сын Стэат = Анан = Анна Саган Гаккоганим Сар-эм-эль князю народа Божия Начальник храма Бен-Калиот? (стр. 709–710) Понтий Пилат приехал из Кесарии Филипповой Клавдия Прокула	
Вар-авва или Вар-равван	Варавва = Бар-Раббани Иисус Vanae voces populi non sunt audiendae...	
Голгофа между долинами Кедрона и Гиннома	—	Golal (Брокгауз)
В Галилее жили и финикияне, сирийцы арабы, греки		

При создании образа Иешуа Га-Ноцри в первой редакции Булгаков опирался на исторические исследования и евангельские тексты.

Напомним, что в первой редакции романа Булгаков пишет два варианта главы, в которой Воланд рассказывает двум литераторам на Патриарших прудах историю о Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате.

В *первом варианте главы* при виде изображения Иисуса, выполненного поэтом на пыльной дорожке, инженер заводит разговор о Христе и вере в Бога. Берлиоз отвечает: «я не верю» «на основании *<того, что>* он никогда *<не существовал>*».

– А вы? – *<осведомился иностранец>* у Антоши.

– Я – тоже» [6.1, л. 25].

После этого незнакомец начинает повествование о Иешуа Га-Ноцри. Прежде чем приступить к его созданию Булгаков составляет план. Этот план и последующее повествование говорят о том, что писатель на данном этапе работы опирался на Евангелие от Иоанна, т. к. только в этом евангельском тексте Иисуса Христа приводят сначала к Анне, затем к Каиафе и только потом – к Пилату.

Таблица 21. План романа в первой редакции и Евангелие от Иоанна

План	Евангелие от Иоанна
«История у 1) Разбудили [<i>Каи</i>] в ночь с 23 на 24 Назарета. Удар <уда>рил меня? Есл <i><и></i> <с>кажи мне это по щеке?»	«Тогда воины и тысяченачальник и служители Иудейские взяли Иисуса и связали Его, и отвели Его сперва к Анне, ибо он был тесть Каиафе, который был на тот год первосвященником» (18:12–13).
2) У Каиа <i><фы></i>	«Анна послал Его связанного к первосвященнику Каиафе» (18:24).
3. Утро» [6.1, л. 26].	«От Каиафы повели Иисуса в преторию. Было утро; и они не вошли в преторию, чтобы не оскверниться, но чтобы можно было есть пасху» (18:28).

Повествование о Иешуа Га-Ноцри начинается с эпизода суда у Анны. «<Это было в месяц>е Ниссане... <— Глаза> незнакомца приищу<рились>», «он вспоминал... — » «по... позвольте... да,» «<в поло>вину второго и по<вели его> прямо к Анне». Тот «<ду>мал его допросить» и сказал «ему: <— Как ты, него>дядя, осмелился <называть> себя царем?» «<само>званец! [пориши<вый>]». Иешуа в ответ «<у>лыбнулся» [6.1, л. 25 об.]. Эпизод суда у Анны демонстрирует связь именно с Евангелием от Иоанна (см. таблицу 22).

Таблица 22. Эпизод суда у Анны в романе и Евангелие от Иоанна

Эпизод суда у Анны в романе	Евангелие от Иоанна
«<— Ты хо>чешь разговари<вать таким> тоном?!» [6.1, л. 25 об.]	«Когда Он сказал это, один из служителей, стоявший близко, ударил Иисуса по щеке, сказав: так отвечаешь Ты первосвященнику?» (18:22)
Слова Иисуса, записанные Булгаковым в плане в кавычках: «<уда>рил меня? Есл<и> <с>кажи мне это по щеке?»» [6.1, л. 26]	«Иисус отвечал ему: если Я сказал худо, покажи, что худо; а если хорошо, что ты бьешь Меня?» (18:23). «Что спрашиваешь Меня? спроси слышавших, что Я говорил им; вот, они знают, что Я говорил» (18:21).
«— Зачем ж<е> рый? Мо<жет>» <я сказал что> «дурное» «<их>» <спроси, скажи> «<мне>, но зач<ем ты бьешь меня>» [6.1, л. 26]	

В других евангельских текстах бывшие Христа предлагали Ему угадать, кто ударил Его, — «прореки»: «и, закрыв Его, ударяли Его по лицу и спрашивали Его: прореки, кто ударил Тебя?» (Лк. 22:64); «и говорили: прореки нам, Христос, кто ударил Тебя?» (Мф. 26:68); «И некоторые начали плевать на Него и, закрывая Ему лицо, ударять Его и говорить Ему: прореки. И слуги били Его по ланитам» (Мк. 14:65).

Далее в повествовании о Иешуа Га-Ноцри следует эпизод суда у Каиафы. Как и в Евангелии от Иоанна, эпизод суда у Каиафы в романе Булгакова дан кратко. Эту сцену можно представить по сохранившимся словам: «поволокли его», «старикан», «дело это ему», «топал и велел», «вся толпа» [6.1, л. 26 об.].

Начало *второго варианта главы* с повествованием незнакомца о Иешуа Га-Ноцри не сохранилось – лист, на котором оно было написано [6.2, л. 24а] вырезан ножницами, на корешках сохранились только фрагменты букв. Мы можем только предполагать, что здесь был написан эпизод суда у Анны, т. к. на сохранившихся фрагментах страниц далее следует эпизод суда у Каиафы, как и в первом варианте главы. Но здесь этот эпизод значительно расширен и в него включен образ Иуды, который отвечает на вопросы первосвященника и получает кошель с деньгами. Тем самым краткий, как в евангельском тексте, суд Иешуа в первом варианте главы заменяется показаниями Иуды во втором варианте.

Иешуа был приведен к Каиафе ночью: привели «его в лишкат-га<ггазит>», «<египет>ского мага и шарл<атана>» (ср. далее: «– Почему о тебе пишут – египетский шарлатан?» [т. 1, с. 55]).

«И в час когда» «любовные лунные» «<аресто>ванный стоял» «гаггазит. Было» «два **подозрительн<ых>** светильника»

Великий син<едрион>» «смотрел в с» «фокусника»

«Каиафа» «тишина». «– **Кого**» вы привели?

«–Поставьте» «светильни<ки>», – «добавил он» [6.2, л. 25].

«– это он».

«кричал Каи<афа>» [6.2, л. 25 об.].

Перед нами сцена «обвинения». Л.М. Яновская приводит цитату из книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса» (1906), известной Булгакову: «При обвинении человека в “богохульстве” представляют двух свидетелей и прячут их где-нибудь за перегородкой, обвиняемого стараются привести в смежное помещение за перегородкой, чтобы свидетели могли слушать его, не

будучи ему видны. Возле обвиняемого зажигают две свечи, дабы занести в протокол, что свидетели его “видели”»¹. Как видим, в первой редакции такая сцена была написана, в дальнейшей работе Булгаков свернет ее в упоминание двух светильников, которые зажег Иуда.

Далее, по всей видимости, дается портрет Иешуа: «лицо» «красиво».

Затем, вероятно, появляется Иуда: «весе<лый>», в «таллифе с кист<ями>», лицо «было закинуто», светилось «победой».

«Увидев в<ошедшего>», Иешуа «в ужасе п<рокричал:>

– [Иуда, Иуда] **Иоанн, Иоа<ни>»** «[Иуда] **Иоанн**, ме<ня арестовали!> Беги!» «не открыв<ай>» рта, не говори «<ни> слова! Б<еги!>

Но юно<ша>» не обращал на него внимания.

«– О, нет». Тебе не поможет «это!» Ты его «<н>е прельстишь своими» рассказами о «ичных крокодилах» [6.2, л. 26–26 об.].

Присутствующие рукоплещут: «<аплод>исментов», «<руко>плескали», «юноша || опустил свои гла<за>», дергал «кисти» [6.2, л. 26 об.–27].

Каиафа обращается к Иуде: «– Скажи же н<ам>», «что сказал т<ебе>» «нисана в Г» (возможно, Гамале) этот человек, и смотри «<не> лги. Иуда» «<перед> лицом син<едриона>» «светильни<ки>

И сказал И<уда:>

– Он сказа<л>» «ному, лю» «я, тайну:» «в Иершала<име>» «рес, созд» «и соверше<нно>» [6.2, л. 27]. Возможно, «податей не будет» (ср. далее: «Но ты, конечно, не говорил фразы, что податей не будет?» [т. 1, с. 56]) или не будет никакой власти.

«И он ск<азал>», «предупреждаю», «я тебе ничем» помочь не смогу, «бойся [фурибун<ды>] [**Толмая!**]» [6.2, л. 27–27 об.] Эта правка свидетельствует о том, что в данный момент коренным образом меняется замысел Булгакова. В первом варианте главы наблюдателем казни, вместо Левия Матвея, является Иуда и, потеряв рассудок от мук совести, он вешается («бойся фурибунды», т. е. безумия), на этом и завершается

¹ Яновская Л. М. Записки о Михаиле Булгакове С. 92.

ершалаимское повествование. Во втором варианте далее Булгаков вводит образ Толмая, будущего Афрания, который исполняет негласный приказ Пилата убить Иуду.

«<сказ>ал мне: ||

– “Иуда, не будет», по всей видимости, власти кесаря (ср. далее: «Во втором протоколе записано {показание:} [Б]{б}удто ты упоминал имя великого Кесаря в своих речах...» [т. 1, с. 56]), «а царствовать» <будет...>

«– Ганоцри[,]? – спр<осил Каиафа.>

– Ганоцри, – под<твердил Иуда.>

– О... о... За»

«вышел секрет<арь>» «<с бе>лым лицом»

«А тот спр<осил:>

– Так нуж<но ли>» «<допра>шивать юн<ошу?>

– Не нужн<о.>» [6.2, л. 27 об.–28]

Каиафа обращается к Иуде: «– Иуда из <Кериафа>», «искренно» благодарю тебя, «великий с<инедрион>» отпускает или награждает «тебя!», «верный сын». Иуда принимает «из рук пля<суна>» «кошель» (ср. далее: «Плясун, у кот<орого>» «сверкали совсем» «умные и сер<ьезные>» глаза, «усталые за» ночь, «<при>нял бумаги», по всей видимости, он несет их «в претори<ю>» Пилату [6.2, л. 29]). «И тот» «при мысли» «<о предстоя>щем праздни<ке>» «вышел на» улицу, месяц «<с>веркал в» небе, тут же забыл «про Иешуа» [6.2, л. 28–28 об.].

На ранних этапах работы над романом Булгаков больше опирался на Евангелие от Иоанна – именно здесь дается диалог Пилата и Иисуса о Царе Иудейском (см. таблицу 23).

Таблица 23. Диалог Пилата и Иешуа и Евангелие от Иоанна

Евангелие от Иоанна	Первая редакция (второй вариант главы)	Третья редакция	Пятая редакция
«Тогда Пилат вошел снова в преторию и призвал Иисуса и сказал Ему: Ты – Царь	«– Вы хотели в Ершалаиме [<i>хотел?</i>] царствовать? – спросил Пилат по-	«– В Ершалаиме хотел царствовать?» «– Я, до... Я,	«– Так ты [<i>говор</i>] соби́рался разрушить здание храма? И

Иудейский?» (Ин. 18:33) «Ответил Иисус: Царство Мое не от мира сего. Если бы от мира сего было Царство Мое, служители Мои боролись бы за то, чтобы Я не был предан Иудеям. Теперь же Царство Мое не отсюда».	[гречески.] по-римски. – [О, нет, нет.] Что вы, челов... Игемон я вовсе нигде не хотел царствовать! – воскликнул арестованный по-римски. Слова он знал плохо.» [т. 1, с. 50]	игемон, – заговорил молодой человек, выражая удивление здоровым глазом, – нигде не хотел царствовать» [т. 1, с. 376].	подговаривал на это народ?» «– <...> никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого [на это] не подговаривал на это бессмысленное действие» [т. 1, с. 503]
«Сказал Ему тогда Пилат: значит, Ты всё-таки Царь? Ответил Иисус: ты говоришь, что Я Царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине. Всякий, кто от истины, слушает Моего голоса. Говорит Ему Пилат: что есть истина?» (Ин. 18:36–38)	«– <...> Что говорил ты про царство на базаре? [– <i>спросил Пилат, не веря своей голове.</i>] – Я говорил про царство истины, Игемон...» [т. 1, с. 52]	«– А вот <...> что ты рассказывал про царство на базаре? – Я, игемон, <...> рассказывал про царство истины добрым людям и больше ни про что не рассказывал» [т. 1, с. 377].	«– А вот что ты, всё-таки, говорил про храм толпе на базаре и у храма[.]?» «– Я, игемон рассказывал о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Говорил так, чтобы было понятнее» [т. 1, с. 504].

В других евангельских текстах Пилат просто задает вопрос: «*Ты Царь Иудейский?*» (Мк. 15:2). В пятой редакции Булгаков сохраняет слова об истине, но вопрос меняет – теперь он ориентируется на Евангелие от Матфея: «Иисус же сказал им: *видите ли всё это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; всё будет разрушено*» (Мф. 24:2). Кроме того, в пятой редакции Булгаков вводит третий аналогичный вопрос и ответ:

«– <...> Итак, ты утверждаешь, что не призывал разрушить или поджечь храм?

– Я, игемон, не призывал никого к подобным диким действиям, повторяю. Разве я похож на слабоумного?» [т. 1, с. 506]

Об использовании Евангелия от Иоанна Булгаковым на ранних этапах работы над романом говорит также следующий эпизод. Во второй редакции в главе 10 «Евангелие Воланда» Иван собирается писать заявление, ищет в Библии сведения о Пилате и неизвестном:

«Но Матфей мало чего сказал о Пилате и заинтересовало Ивана только

то, что Пилат умыл руки. Примерно то же, что и Матфей, рассказал Марк. Лука же утверждал, что Иисус был на допросе не только у Пилата, но и у Ирода, Иоанн говорил о том, что Пилат задал вопрос Иисусу о том, что такое истина, но ответа на это не получил.

В общем мало узнал об этом Пилате Иван, а следов неизвестного возле Пилата и совсем не отыскивалось. Так что возможно, что он произнес ложь и никогда и не видел Пилата.

Вздумав расширить свое заявление в той части, которая касалась Пилата, Иванушка ввел кое-какие подробности из евангелия Иоанна, но запутался еще больше и в бессилии положил голову на свои листки» [т. 1, с. 220].

В дальнейшем Булгаков уберет этот эпизод, как и упоминание Евангелия:

Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Понял, – твердо сказал Иван, – прошу бумагу, карандаш и евангелие» [т. 1, с. 219].	«– Понял, – твердо сказал Иван, – остаюсь, но прошу выдать мне бумагу, чернила и евангелие» [т. 1, с. 447].	«– Понял, – решительно заявил Иван, – прошу выдать мне бумагу и перо» [т. 1, с. 562].	«– Понял! – решительно заявил Иван, – прошу выдать мне бумагу и перо» [т. 2, с. 217].

Но здесь выписки, которые Иван делает из Евангелия от Иоанна, указывают на пристальное внимание писателя именно к этому тексту.

Во втором варианте главы эпизод суда у Пилата сохранился практически полностью (напомним, в первом страницы с ним вырезаны под корень ножницами) и позволяет сделать вывод о том, что при создании образа Иешуа Га-Ноцри в первой редакции Булгаков опирается на евангельские тексты, но при этом вводит отличия.

1) У Иешуа только один ученик – Левий Матвей: «– Левий-Матвей, – пояснил арестант, – он был сборщиком податей, а я его встретил на дороге и разговорился с ним... Он послушал, послушал, деньги бросил на дорогу и говорит ну я с тобой {пойду...}» [т. 1, с. 51]. Иуда не является учеником Иешуа, он работает на Каиафу: «– Лучший сыщик в Ершалаиме <...>», – дает ему оценку секретарь Пилата [т. 1, с. 55].

2) Учение Иешуа составляют несколько его высказываний: «– Я говорил про царство истины, Игемон...», «податей не будет», «теория о симпатичных людях» [т. 1, с. 57].

3) Иешуа совершает чудо – исцеляет Пилата от головной боли:

1. «– [В десять часов утра у меня прошла голова. Этого не может || быть...] Что говорил ты про царство на базаре? [– спросил Пилат, не веря своей голове.]» [т. 1, с. 52]

2. «{– Истина, – заговорил арестант, – прежде всего в том, что у тебя болит голова и ты чрезвычайно страдаешь, не можешь думать.}»

3. «{Он стиснул голову руками, потом развел ими.}» [т. 1, с. 53]

Такое соотнесение образа Иешуа Га-Ноцри с Иисусом Христом сохранится до конца работы Булгакова над романом. Разница заключается в том, что в первой редакции Иешуа обладает даром предвидения – ему известно, что произойдет с ним и с Иудой, только в пятой редакции Булгаков заменит это чудесное знание предчувствием, а в отношении Пилата – простым обещанием, что головная боль его сейчас оставит.

Первая редакция (второй вариант главы)	Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Это ужасно, прямо ужас... {, – забормотал он} какую беду себе наделал [из Кериот] Искарот. Он очень милый мальчик... {А женщина... А вечером!...}» [т. 1, с. 57]	«– Мне жаль, – сказал он, – юношу [Искериота] из Кериота. У меня есть предчувствие, что с ним случится несчастье сегодня ночью, и несчастье при участии женщины, – добавил он мечтательно» [т. 1, с. 381].	«– Я вижу, что свершилась какая-то беда из-за того, что юноша из Кариафа передал <sic> мое слова. У меня есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне его очень жаль» [т. 1, с. 510].	«– Я вижу, что совершилась какая-то беда из-за того, что я говорил с этим юношей из Кириафа. У меня, игемон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне его очень жаль» [т. 2, с. 132].
«– Но тебе с мигренью сегодня нельзя быть, – [продолжал] {добавил} Иешуа.» [т. 1, с. 53]	«Но день сегодня такой, что находится в состоянии безумия тебе никак нельзя и твоя голова сейчас пройдет» [т. 1, с. 378].	«Но мучения твои сейчас закончатся, голова пройдет. Пожелай этого» [т. 1, с. 505].	«Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет» [т. 2, с. 125].

Само же чудо исцеления объясняется внимательным и добрым

отношением Иешуа к человеку:

1) в третьей редакции Булгаков подчеркивает эту мысль посредством введения детали – Иешуа угадывает, что Пилат хочет позвать собаку: «Тебе даже и смотреть на меня не хочется, а хочется, чтобы пришла твоя собака» [т. 1, с. 378];

2) в шестой редакции вводит объяснение этому: «–<...> ты водил рукой по воздуху, – арестант повторил жест Пилата, – как будто хотел погладить, и губы...» [т. 2, с. 127].

Булгаков стремится подчеркнуть, что, в отличие от Христа, Иешуа не знает о своей грядущей гибели:

Пятая редакция	Шестая редакция
«– А ты меня бы лучше отпустил, игемон, – вдруг попросил арестант, – за что ты меня хочешь убить?» [т. 1, с. 511]	«– А ты бы меня лучше отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить» [т. 2, с. 133].

Впервые эта просьба Иешуа появляется в последней рукописной редакции, незнание Иешуа свой судьбы передается здесь, по сути, только посредством наречия «вдруг». Работая же над окончательным текстом романа, Булгаков демонстрирует незнание героя не только через неожиданность просьбы, но ремаркой «голос его стал тревожен» – Иешуа только что осознал, что его хотят убить. А. Зеркалов полагает, что этой фразой «Булгаков отбросил не только предопределенность <...> библейскую», но и «новозаветную – в сущности, освобождающую и Иуду, и Пилата от ответственности перед совестью»¹.

В эпизоде пути на Голгофу часть пути крест несет сапожник. Текст первого варианта главы здесь сохранился полнее, для его реконструкции мы использовали второй вариант (отличия между ними носят стилистический характер). «Ровно через час», «<он шел спотыкаясь> о камни и облив<аясь потом>», «<Ешуа> тащил свой [крест]». Крест «<был> тяжел, ноги Еш<уа

¹ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 75.

*подгибались>», «<он тяжело> дышал и страда<л>» <оттого что> «<соленый пот> струями лил с<о лба>» <и заливал глаза>. «Упав, <Ишуа>» «[закрыв] **зажмурил** глаза», решив, что сейчас его будут «<бить.> Но никто его» не стал бить [6.1, л. 35].*

«Взводный» «<обер>нулся» «и из толпы зевак, прущих>», <схватил> «сапожника и его» заставил взять крест. «<Сапожн>ик вздумал было», «<вс>мотревшись в лица». «Затем он» «прилачился к кресту,» «<са>пожник счел нуж<ным уточнить то>лько», «выражая» «мысль:

< – Я с удовольст>вием донесу. Не» <трудись.>

<Улыбка> «<фа>льшива<я>, наружная» «была у сапожника», «<а в глубине у схваченного сапожника было о>щущение обиды,» «что над ним учи-||нено стыдное наси<лие>» [6.1, л. 35 об.–36].

По всей видимости, здесь Булгаков дает отсылку к эпизоду с Симоном Киринеенином, который упоминается в трех евангельских текстах – от Матфея, от Марка и от Луки: «Выходя же встретили они Киринеенина, по имени Симона; его и заставили взять крест Его» (Мф. 27:32); «И заставляют некоего прохожего, Симона Киринеенина, идущего с поля, отца Александра и Руфа, взять крест Его» (Мк. 15:21). Но также, по всей видимости, Булгаков дает отсылку и к апокрифу о сапожнике, который не позволил Иисусу Христу опереться о стену его дома, т. к. действия булгаковского сапожника неискренние.

В эпизоде пути на Голгофу Иешуа встречает Веронику, и далее в повествование включается ее история.

Реконструкция текста истории Вероники в первом варианте главы основана на совпадениях с текстом второго варианта.

«Это и была <Вероника>», «<милейший> Владимир Ми<ронович>», «<в течение всей жизни она> страдала неудар<жимыми кровотечениями>». «Вечно белая, || <виднелась она у своего> домика, греясь на <солнце>». «<Однажды Иешуа п>оявился в Ершала<име и с целой> свитой шел мимо. <Остановившись возле> лавочки, где сидела <Вероника, обратился к ней>

так:

< – Ты болееешь, женщин>а?

<Если можно> стать белее бума<ги, то она ста>ла еще белее и отозва<лась:

– Ступай, странн>ик, отойди от <меня>».

«<Вероника затравленно н>огтями вцепилась <в ткань на бледной> груди, ра<сцарапала ее и, как бешенная> кошка стала ши<петь:»

«Прокли<наю! – применив> свой беспроигрыш||ный прием».

«<Иешуа> улыбался до тех пор<, пока она не> умолкла. Затем <взял> ее за руку», «Вероника уже скали<ла зубы>». «Он же сказал<:>

– Лишь очень гл<упые люди станут> проклипать Бог<а>», «<руку> положил на е<е вишивую> голову.

И тотчас от<был>» «по <своим таинственным де>лам.

Но с той пор<ы не было случая,> чтобы Вероника <каким-то таин>ственным спосо<бом>» <не оказывалась рядом,> «<когда Иешуа дол>жен явиться в <Ершалаим.> И всякий раз, <к великому удивлению>» «<у> ворот все люди» <видели> «<краснощеку> Веронику, женщи<ну,>» «лежащую крес||<том и восторженно повторяющую од>ну и ту же фразу:

< – Здравствуй. Я самая> счастливая женщи<на>», <а буду> «еще счастливее,> <если ты опять коснешься> «<полы> моего хитона.

<На что о>н отвечал так:

< – Вероника, если ты сейчас же>» <не уйдешь, ты погубишь и> «<себя и меня.

И шел> мимо».

«Вероника» <подошла> «к унтер-офи<церу и бормотала>:»

«< – Гос>подин, позволь мне <его на>поить? А?»

«улыбалась и <воспользовавшись моментом, проскользнула под рук>ами легионеров».

«<кувшин и> полотенце.

<А тот все>» <шел> «тяжко дыша, гла<за>» <и казалось,> «что сердце

у него || лопнет. Вероника <не дав ему опомниться, быстрым> движением вли<ла ему в рот подкислен>ную воду, а зате<м>» <вытерла> «полотенцем ему <лицо>» <на большее времени> «у нее не было →» <легионеры вытолкали> «ее за цепь».

<Он старался> «<из>бежать ее. Он не <крикнул ей> Вероникино сердце <сжалось, она не могла> понять, что он <просто стыдится своего> положения, здесь <в пыли на>» <дороге все было> «иначе, он был унижен <и поэтому не смотр>ел красавице в глаза».

«<пр>оизошел невероят<нейший> случай, досто>почтеннейший Ан<тон Николаевич. Процессия> хлынула дальше,» <а на полотенце выступил портрет,> «испачканный кро<вью, засохшим по>том и слезами, <и Вероника упала в о>бморок. Очнувшись» <она поднялась> «и обвела опустев<шую дорогу взглядом и с> кувшином и ском<канным полотенцем> вернулась домой» [6.1, л. 36–38 об.].

История Вероники в двух вариантах главы, помимо стилистической и уточняющей правки, отличается немногим.

1) Во втором варианте Вероника становится свидетелем того, как один человек, послушав рассуждения Иешуа, бросает деньги на пыльную дорогу: «Однажды оди<н>» «<с обож>женными глаза<ми>», послушав «рассуждение ||», «делиться», «двумя хлебами,» «награди-», «и в конце концов», «и поддакивая», «<со>вершено новень-», «<у>ж собирался от<чалить>» «и отчалил» уже, но «<вр>еменно вернув<шись>» «. Тот с дикой» «на пыльную дорогу», «<р>емнем по морде,» «и босого Иисуса и» «разгневанного», «<в ру>ках [в руках]», «говорил в», прижимая руки «к сердцу:» «час, на пять» «тебя [учитель] одного» [т. 1, с. 67]. По сохранившимся фрагментам мы видим, что Булгаков вводит здесь образ Левия и использует его в следующем эпизоде ершалаимского сюжета – в эпизоде казни. Напомним, в первом варианте позицию наблюдателя казни занимает Иуда.

2) Булгаков убирает историю полотенца, присутствующую в первом

варианте главы:

Берлиоз задает вопрос, «интересно, куда [де]» *<лось полотенце?>*

«– Оно на дне м^{<оря>}, – > ответил всезна^{<ющий>}

– Когда же оно п^{<опало туда>}, – спросил Владимир М^{<иронович>}.

– В 120[3]4-м го^{<ду>} ответил неизве^{<стный>}.

– В котором ча^{<су>}» *<может быть, вы сможете>* «сказать? – спро^{<сил Берлиоз>}.

– С удовольствием» *<когда в>*» «[Адриатическом] Адриа» «у [самой Венец^{<ии>}]» «задул ужасный» ветер, корабль затонул «в Фурмано.» «пошли кормить» рыб, «крестоносцев, уп», «<Кон>стантинополе» [6.1, л. 39].

3) Во втором варианте неизвестный заостряет внимание поэта на верности портрета, который тот изобразил на песке:

«Процессия хл^{<ынула дальше, а Верони>}ка осталась на д^{<ороге>}» одна, она скомкала «<поло>тенце и упала в <обморок>», а на полотенце, достопочтеннейший» «Иван Николаевич,» *<испачканном кровью и>* «пóтом засохше», «выступило лиц^{<о>}» *<и осталось>* «<на> нем навсегда.

Вот то са^{<мое>}», «но без пенсне» [т. 1, с. 68–69].

По всей видимости, история Вероники нужна была Булгакову именно для этого – подчеркнуть точность изображения Иисуса Христа Иванушкой на пыльной дорожке. Так как в последующих редакциях романа Булгаков убирает этот эпизод, то вслед за ним уходит и история Вероники.

Кроме того, она связывала булгаковский роман с тремя евангельскими текстами (от Матфея, от Марка и от Луки), в которых приводится история женщины, страдавшей кровотечением: «И вот, женщина, двенадцать лет страдавшая кровотечением, подойдя сзади, прикоснулась к краю одежды Его. Ибо она говорила сама в себе: если только прикоснусь к одежде Его, выздоровею. Иисус же, обратившись и увидев ее, сказал: дерзай, дочь! вера твоя спасла тебя. Женщина с того часа стала здорова» (Мф. 9:20–22). В христианской традиции Святую Веронику принято связывать именно с образом этой женщины. М.О. Чудакова отмечает, что эпизоды с сапожником

и Вероникой были заимствованы Булгаковым из «апокрифических сказаний о Христе»¹.

В первой редакции был еще один фрагмент, устанавливающий связь романа Булгакова с евангельскими текстами (от Матфея и от Луки). В беседе с Берлиозом и Иванушкой Воланд доказывает, что видел Иисуса Христа – Он стоял на крыле храма:

Первый вариант главы	Второй вариант главы
«– Уверяю вас<, – <i>ответил</i> > собеседник», «он, [<i>сделал</i>] и явное бе<зумие сверкнуло в глазах> его. Он зах<лопал ладонями,> точно крыл<ьями>», «<под>няли его», « Разобьется или нет» [6.1, л. 24]	– «<стоял на> этом крыле <в> [<i><дра>ном</i>] голубом драном [<i>хито<не></i>] таллифе », – «кричал неизвестн<ный, и явн>ое безумие сверк<ало в глазах его, и> захлопал ладо<нями, точно к>рыльями и за<кричал: – <i>Закат дог>орает! Ласточки <летают> да-алеко! И»</i> «тянет нырнуть <вниз>», «<и>ептали ему на <ухо: “Пры>гни с крыла! Риску <нет, пот>ому что в двух <шагах во> фронт уже стоят » «жд[у]ет [правка в этом слове выполнена позднее красными чернилами. – Е. К.], чтобы» «экспериментатор» [6.2, л. 21 об.].

По всей видимости, это отсылка к истории искушения Христа дьяволом, в одном из эпизодов которого Иисус находится на крыле храма и враг человечества предлагает Ему сброситься вниз: «И повел Его в Иерусалим, и поставил Его на крыле храма, и сказал Ему: *если Ты Сын Божий, бросься отсюда вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе сохранить Тебя; и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею*. Иисус сказал ему в ответ: *сказано: не искушай Господа Бога твоего*. И, окончив всё искушение, диавол отошел от Него до времени» (Лк. 4:9–13).

От эпизодов с сапожником, Вероникой и стоянием на крыле храма,

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 67.

связанных с евангельскими текстами и апокрифами, Булгаков отказывается на последующих этапах работы.

Во второй редакции Булгаков вводит образ смоковницы.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Но в стороне от гладкого спуска под корявой и чахлой смоковницей поместился один зритель <...>» [т. 1, с. 332].	«<...> где уцепившись в расщелине за проклятую небом безводную землю пытал[а]ось жить больн[ая]ое фиговое деревцо» [т. 1, с. 639].	«<...> где, уцепившись в расщелине за проклятую небом безводную землю, пыталось жить больное фиговое деревцо. Именно под ним, вовсе не дающим никакой тени, и утвердился этот единственный зритель <...>» [т. 2, с. 309].

Тем самым писатель вновь устанавливает связь с евангельским текстом – эпизодом с бесплодной смоковницей, проклятой Иисусом Христом: «и, увидев издалека смоковницу, покрытую листьями, пошел, не найдет ли чего на ней; но, придя к ней, ничего не нашел, кроме листьев, ибо еще не время было *собирая* смокв. И сказал ей Иисус: *отныне да не вкушает никто от тебя плода вовек!* И слышали то ученики Его. <...> Поутру, проходя мимо, увидели, что смоковница засохла до корня. И, вспомнив, Петр говорит Ему: *Равви! посмотри, смоковница, которую Ты проклял, засохла*» (Мк.11:13–14; 20–21). По Евангелию от Матфея, смоковница зачахла сразу: «и увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней и, ничего не найдя на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла» (Мф. 21:19). Но в пятой редакции Булгаков в рассматриваемом эпизоде заменяет название дерева «смоковница» на его синоним «фиговое» дерево: он начинает уже писать «больная», т. е. смоковница, но непосредственно в процессе письма рождается замысел ввести другое название, и он исправляет на «больное фиговое деревцо». Проклятым оказывается не дерево, а вся земля, причем небом, т. е. Богом. В шестой редакции писатель усиливает эпитет «больное» определением «не дающим никакой тени», подчеркивающим бесплодность дерева – его бесполезность. По всей видимости, Булгакову необходимо было сохранить отсылку к евангельскому тексту, но при этом снять ее нарочитость. Записи Булгакова в материалах к роману 1938 г.

демонстрируют, что писатель искал нейтральное обозначение дерева:

«Рожковое дерево или египетская фи́га – *Ceratonia siligua*

Смоковница? Дикая смоковница. Тутовое дерево» [8.1, с. 17].

От слова «Смоковница» Булгаков проводит стрелку к «египетской фиге».

В этот же период в материалах появляется запись: «Баккуроты плоды фигового дерева» [8.1, с. 56]. И при работе над машинописным текстом эта деталь переходит в роман – в записи Левия Матвея: «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...» [т. 2, с. 462]. Как и в Евангелии, Иешуа обращается к смоковнице за ее плодами, но получает их. Далее, как и в Евангелии, следует проповедь, фрагменты которой и записаны Левию: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» [т. 2, с. 463]. Противопоставляя эпизод из жизни Иешуа евангельским текстам, Булгаков при этом связывает их.

Таким же образом Булгаков выстраивает связь еще с одним эпизодом евангельской истории – воины, распявшие Иисуса Христа, делят его одежды. Подробнее этот эпизод изложен в Евангелии от Иоанна: «Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон; хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху» (Ин. 19:23). Во второй редакции Булгаков вводит отсылку к этому эпизоду с помощью эпизодического образа старухи, которая хочет «получить какие-то и чьи-то вещи» – Булгаков нередко использует местоименные прилагательные неопределенные для того, чтобы привлечь внимание к предмету или явлению, наоборот, конкретному (например: «– Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» [т. 2, с. 750]). В пятой редакции Булгаков вводит противопоставление евангельской истории – одежда казненных никому не нужна.

Вторая редакция	Пятая редакция
Среди пришедших посмотреть на казнь	«Кентурион, безглаголиво косясь на

фигурирует «<...> неизвестная старуха с пустым мешком, которая как она бестолково пыталась объяснить сирийцам, [что желает] желала получить какие-то и чьи-то вещи <...>» [т. 1, с. 332].	грязные тряпки, лежащие у подножий на земле, тряпки бывшие недавно одеждой казненных, от которой отказались палачи, отозвал двух из них <...>» [т. 1, с. 645].

В этот же период таким же образом – посредством противопоставления – Булгаков вводит отсылку еще к одному евангельскому эпизоду – появление Иисуса Христа в Иерусалиме:

«– <...> Кстати, скажи: верно ли, что ты явился к Сузским воротам верхом на осле, сопровождаемый толпою праздной черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку? || <...>

– У меня и осла-то никакого нет, игемон, – сказал он, – пришел я **точно** через Сузские ворота, **но** пешком, в сопровождении **одного** Левия» [т. 1, с. 507].

Вставки в процессе письма противительного союза «но» и количественного прилагательного «одного» показывают стремление писателя акцентировать внимание на противопоставлении истории Иешуа евангельскому тексту, которое он еще больше подчеркивает в шестой редакции, введя уточнение: «{, и никто мне ничего не кричал, так как **никто** меня тогда в Ершалаиме не знал.}» [т. 2, с. 128].

А. Зеркалов в этом фрагменте видит не противопоставление, а, напротив, соответствие Евангелию от Иоанна, где Иисус входит в город один: «Приближалась Пасха Иудейская, и Иисус пришел в Иерусалим и нашел, что в храме продавали волов, овец и голубей, и сидели меновщики денег» (Ин.2:13–14). Исследователь полагает, что Булгаков выбрал «линией своей новеллы развитие Иоанновой истории»¹ и «<...> сделал своего Иешуа одиночкой, сверх-Иоанновым пророком»².

¹ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 47.

² Там же. С. 19.

Начиная с первой редакции, в романе нет соотношения с евангельскими эпизодами «Тайной вечери» и «Моления о чаше» – в это время Иешуа находится в тюрьме.

При работе над окончательным текстом Булгаков вводит историю о том, что происходило с Иешуа перед арестом – вместе с Левием Матвеем он гостил у огородника: 1) «Позавчера [вечером] днем Иешуа и Левий находились в Вифании под Ершалаимом, где гостили у одного огородника, которому чрезвычайно понравились проповеди Иешуа», т. е. в среду (правка в процессе диктовки и печати); 2) «Он повалился на попону в сарае огородника и провалился на ней до рассвета пятницы <...>» [т. 2, с. 311].

Иешуа ушел от огородника в Ершалаим в среду и там познакомился с Иудой. В третьей редакции Булгаков вводит рассказ Иешуа о своем знакомстве с Иудой – в шестой редакции вводит здесь указание на день недели – «позавчера вечером», т. е. в среду.

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Я, – заговорил молодой человек, – познакомился на площади с одним молодым человеком по имени Иуда, он из Кериота...» [т. 1, с. 380]	«– Дело было так, – охотно рассказывал арестант, – я познакомился на площади возле храма с одним юношей, который назвал себя Иудой из Кириафа» [т. 1, с. 509].	«– Дело было так, – охотно начал рассказывать арестант, – позавчера вечером я познакомился возле храма с одним молодым человеком, который назвал себя Иудой из города Кириафа» [т. 2, с. 131].

Таким образом, Иуда в романе совершает предательство в среду, как и в Евангелии. Но, в отличие от евангельских текстов, Иешуа был арестован сразу – в Иудин день. Обстоятельства встречи Иешуа и Иуды Булгаков выстраивает постепенно на каждом этапе работы над этим эпизодом и только на заключительном подчеркивает, что Иешуа был заключен в тюрьму.

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Очень красивый и любознательный юноша <...>. Он стал меня расспрашивать о Кесаре и пожелал выслушать мои мысли относительно государственной власти...» [т. 1, с. 380]	«– Светильники зажег, двух гостей пригласил, – как бы в тон Ешуа, сквозь зубы говорил Пилат, и глаза его мерцали» [т. 1, с. 510]. В первой редакции «два подозрительн<ых> светильника» [6.2, л. 25] фигурируют в эпизоде суда у Каиафы, на котором присутствует также Иуда	«– Далее ничего не было, – сказал арестант, – тут вбежали люди, стали вязать меня и повели в тюрьму» [т. 2, с. 132].

Таким образом, Булгаков выстраивает действие вокруг предательства Иуды в среду, подчеркивая, что именно здесь точка отсчета трагедии.

По сохранившимся фрагментам эпизода казни в первом варианте главы невозможно восстановить детали описания Иешуа, но во втором варианте этот эпизод сохранился полностью и позволяет получить представление о природе данного образа на начальном этапе работы писателя над романом. Фрагменты пятой редакции (третья и четвертая не завершены) практически полностью легли в основу окончательного текста романа.

Таблица 24. Эпизод казни

Параметры для сопоставления	Первая редакция	Вторая редакция	Пятая редакция
Натурализм в описании физических страданий	«Мухи учуяли это и, слетаясь к нему всё в большем количестве, наконец, настолько облепили его лицо, что оно исчезло вовсе в черной шевелящейся маске. Жирные слепни сидели в самых нежных местах его тел[o]{a,} под ушами на веках, в паху, сосали».	«Мухи поэтому настолько облепили его, что лицо его исчезло в черной шевелящейся маске. Жирные слепни сидели и под мышками у него и в паху».	«Мухи и слепни поэтому совершенно облепили его, так что лицо его [преврат] исчезло под черной шевелящейся маской. В паху и на животе и под мышками сидели жирные слепни сосали желтое тело» [т. 1, с. 645].
Глаза	«Открылось лицо	«Ешуа с трудом	«Разлепив веки, Га-Ноцри

	Иешуа, совершенно багровое и лишенное глаз. Они заплыли» [т. 1, с. 70].	разлепил веки и на кентуриона глянули совсем разбойничьи глаза» [т. 1, с. 334].	глянул вниз. Глаза его обычно ясные, как свидетельствовал верный Левий теперь были мутноваты».
Голос	«Хриплым разбойничьим голосом со страхом и любопытством спросил Иешуа кентуриона <...>» [т. 1, с. 71].	«– А? – сказал хрипло Га-Ноцри» [т. 1, с. 335].	1) «Га-Ноцри шевельнул вспухшими губами и [сказал] отозвался хриплым разбойничьим голосом <...>». 2) «Иешуа оторвался от губки и, стараясь, чтобы голос его звучал убедительно, ласково и приятно, но [всё же] но не добившись этого сорванным хриплым голосом попросил палача <...>» [т. 1, с. 646].

Сопоставление характеристик Иешуа позволяет увидеть, что Булгаков стремился изобразить человека, страдающего так же, как разбойники на соседних столбах, – такой же разбойник, как они, с такими же мутными глазами и хриплым голосом, что писатель подчеркивает дважды в рядом стоящих фрагментах («отозвался хриплым разбойничьим голосом», «хриплым голосом попросил палача»). Эта тенденция присутствует на всем протяжении создания романа.

Отличие составляет реакция Иешуа на просьбу одного из разбойников убить и его. Сохранившиеся фрагменты обоих вариантов главы первой редакции демонстрируют божественное начало образа Иешуа:

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция (второй вариант главы)
«<я понял, к>то ты та- ков! Понял». «<не> забудь меня пом<януть. Меня> зовут... Давид» «Но Иешуа <еще не умер. Он> приоткрыл <глаза, голову повернул в> сторону прося<щего>	«Но Иешуа еще не умер. Он развел веки, голову повернул в сторону просящего [и сказал:]. – Скорее проси, – хрипло сказал он, – и за другого, а иначе не сделаю... Проситель метнулся, сколько

– Скорее попроси» «<и> за другого, а и<наче не сделаю>» «Проситель <вскричал:> – Да, да! И <его!> Тут Иешуа <совсем разлетил глаза> и бандит уви<дел в них свет.> – Обещаю, что» <будете> «там со мн<ою>» [6.1, л. 41 об.–42]	позволяли гвозди и вскричал: – Да! Да! И его! Не забудь! Тут Иешуа совсем разлепил глаза и левый бандит увидел в них свет. – Обещаю, что [сейчас же] прискачет сейчас. Потерпи сейчас оба пойдете за мною, – молвил Иисус [и проглотил]...» [6.2, с. 71–72]

Движение от первого варианта эпизода ко второму демонстрирует, что степень проявления божественного начала в образе Иешуа становится меньше: разбойник только догадывается, кем является Иешуа, т. к. называет его «большим человеком», но просит его не помянуть, а попросить, чтобы ему перебили голени: «– [Иешуа!] Эй, товарищ! А, Иешуа! Послушай! Ты человек большой... За что ж такая несправедливость?[...] Э? Ты бандит и я бандит... Упроси центуриона, чтоб и [нам] мне хоть голени-то перебили... И мне сладко умереть... Эх, не услышит... Помер!...» [т. 1, с. 71] Иешуа обещает, что разбойники пойдут вслед за ним, но не гарантирует, что они будут с ним «там». Слово «там» в этом контексте служит эвфемистической заменой слова «рай». В целом данный фрагмент связан с Евангелием от Луки – единственным евангельским текстом, где Иисус Христос отвечает одному из казнимых вместе с ним разбойнику:

«И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!

И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23:42–43).

Во второй редакции романа сохраняется такой же подход к изображению Иешуа – он требует, чтобы разбойник попросил за своего товарища. Но Булгаков убирает такую деталь, как свет, появившийся вдруг в глазах Иешуа: «– Почему просишь за себя одного? <...> Попроси и за товарища!» [т. 1, с. 335]. В пятой редакции Булгаков заменяет просьбу Иешуа

убить разбойника на простую человеческую просьбу напоить его: «– Если тебе не жалко воды, [*<h>*] дай ему попить, дай...» [т. 1, с. 335].

На верхнем поле страницы первого варианта главы первой редакции, где Булгаков пишет предсмертный эпизод Иешуа, сохранился фрагмент пометы: «Pater, in manus tuas d» [6.1, л. 42], отсылающей нас к словам: In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum. – В руке Твои, Господи. Но последующий текст демонстрирует, что Иешуа не просто обращается к Господу. В этом отношении целесообразно рассмотреть, как менялись последние слова Иешуа в процессе работы Булгакова над романом:

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция (второй вариант главы)	Вторая редакция	Пятая редакция
«бормотал» «– ...отец... О, Pater...» [6.1, л. 32 об.]	«произнес уж совсем слабо: – Тетелеотай и умер» [т. 1, с. 72].	«произнес одно слово по-гречески, но его уже не расслышали» [т. 1, с. 335].	«Тот дрогнул, [<i>κ<p></i>] вскрикнул: – Игемон...» [т. 1, с. 646–647]

Таким образом, сопоставление последних слов Иешуа на разных этапах работы Булгакова над романом позволяет увидеть, что писатель стремится к изображению человека:

1) сначала цитирует Евангелие от Луки: «Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух» (23: 46);

2) цитирует Евангелие от Иоанна: «Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух» (19: 30) (Тетелеотай – «совершилось». В переводе с греческого τελέω – «оканчивать, исполнять, совершать»¹, τετέλεστοι (форма 3 л. ед. ч. перфекта медио-пассивного залога этого глагола) – «завершен(о), исполнен(о); совершился(лось)»);

3) отсылает к Евангелию от Иоанна опосредованно через обозначение «слово по-гречески»;

4) отказывается от связи с евангельскими текстами, связывая последние мысли Иешуа с Пилатом.

¹ Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2006. С. 1234.

Примечательно, что в пятой же редакции в эпизоде суда у Пилата после просьбы Иешуа отпустить его Булгаков вводит последнее его слово, которое слышит от него Пилат в ответ на свои угрозы «Берегись!»: «– Игемон...» [т. 1, с. 511].

Как отмечает Джон Гивенс, «his last words are not “my God, my God, why have you forsaken me” (as in Matthew and Mark) or “Father, into your hands I commend my spirit” (from Luke) or “it is finished” (in John), but only one word: “Hegemon”, Pilate’s title»¹.

Таким образом, история текста демонстрирует, что в эпизоде казни Булгаков настойчиво стремился создать образ человека, убирая постепенно божественное начало.

В первой редакции романа мы видим тесную связь с евангельскими эпизодами, повествующими о земной жизни Иисуса Христа. В последующей работе Булгакова над образом Иешуа Га-Ноцри можно выделить три направления:

1) убирает эпизоды, связанные с евангельскими текстами (стояние на крыле храма, суд у Анны, суд у Каиафы, путь на Голгофу, помощь в несении креста, история Вероники);

2) противопоставляет эпизоды из жизни Иешуа евангельским эпизодам (происхождение Иешуа, вход в город, смоковница, деление одежды);

3) сохраняет связь между эпизодами из жизни Иешуа и евангельскими эпизодами, но при этом делает ее минимальной – она держится буквально на одной точке пересечения (один ученик, учение – несколько высказываний, чудо – исцеление от головной боли словом).

Противопоставление и расстановка точек пересечения с евангельским текстом делают эту связь много крепче, тем самым утверждая – Иисус существовал, вот как было в реальности. Как отмечает А. Зеркалов, «из “булгаковского евангелия” исключено все, исторически недостоверное»².

¹ Givens John. The Image of Christ in Russian Literature. Dostoevsky, Tolstoy, Bulgakov, Pasternak. Northern Illinois University Press, Dekalb, IL. С. 166.

² Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 168.

Не случайно уже в первой редакции романа (второй вариант главы, в первом эти страницы вырезаны ножницами под корень) Булгаков вводит положение о том, что за Иешуа неверно записывали: «– Д-добрые свидетели, о игемон, в [Авбрилском университете] **университете** не учились. Неграмотные, и всё до ужаса перепутали, [что я говорил.] [чему я учил.] {что я говорил.} Я прямо ужасаюсь. И думаю, что [много сот] **тысячу девятьсот** лет пройдет, прежде чем выяснится, то насколько они [напутали,] **наврали**, записывая за мной[.]. [мои изречения.]» [т. 1, с. 51]. На последующих этапах это положение сохранится, но будет меняться период времени, который продолжается путаница: «две тысячи» лет (третья редакция), «несколько тысяч лет» (пятая редакция), «долгое время» (шестая редакция). Булгаков, по сути, переводит историю Иисуса Христа с метафорического языка евангельских текстов. Именно таким образом строятся ответы Иешуа на все вопросы Пилата, которые отсылают именно к Евангелию, начиная с первой редакции и до конца работы над романом, например (см. также таблицу 22):

Евангелие от Матфея	Окончательный текст романа
«Иисус же сказал им: <i>видите ли всё это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; всё будет разрушено</i> » (Мф. 24:2).	1) «– я, игемон, никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие» [т. 2, с. 557]. 2) «– Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Сказал так, чтобы было понятнее» [т. 2, с. 558]. 3) «– Я, игемон, никого не призывал к подобным действиям, повторяю. Разве я похож на слабоумного?» [т. 2, с. 559]

И. Виноградов подчеркивает, что «Иешуа – это на редкость точное прочтение этой легенды, ее смысла – прочтение, в чем-то гораздо более глубокое и верное, чем евангельские ее изложения»¹.

Начиная с первой редакции романа, Булгаков стремится к

¹ Виноградов И. Завещание мастера. С. 68.

реалистическому изображению событий.

Евангелие от Иоанна	Первая редакция романа (второй вариант главы)
«Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: <i>распни, распни Его!</i> Пилат говорит им: <i>возьмите Его вы, и распните; ибо я не нахожу в Нем вины.</i> Иудеи отвечали ему: <i>мы имеем закон, и по закону нашему Он должен умереть, потому что сделал Себя Сыном Божиим</i>» (Ин. 19:6–7).	«– Скажите, пожалуйста, – неожиданно спросил Берлиоз, – значит, по-вашему криков “распни его!” не было?» – <...> Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! <...> Поясню наконец, сравнением. Идет суд в ревтрибунале на Пречистенском бульваре, и вдруг вообразите публика начнет завывать “расстреляй, расстреляй его!” Моментально ее удалят из зала суда, только и делов. Да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют. Толпа, Владимир Миронович, во все времена толпа – чернь Владимир Миронович!» [т. 1, с. 77–78]

А. Зеркалов полагает, что мастер как историк заменяет «евангельские сомнительные детали» «своими, сверхточными», например, использование повозок вместо несения креста¹.

Поэтому здесь не может быть «пародии» на Евангелие. Примечателен в этом отношении диалог Дональда Пайпера и Е.С. Булгаковой в переписке. Пайпер делится с Еленой Сергеевной своими соображениями по поводу высказывания А.З. Вулиса в послесловии первой публикации романа в журнале «Москва»²: «Я также не понимаю замечаний Вулиса о “Евангелии от Воланда”. Он пишет: “в текст (Консультанта) вводятся главы “Евангелии

¹ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 153.

² Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 128.

от Воланда», в которых пародийно переосмысливается сюжет “Нового завета”: с позиции сатаны излагается история Христа”. Я сам никакой пародии не вижу в “древних” главах романа» (21 апреля 1967)¹. Е.С. Булгакова ответила: «Я тоже не вижу никакой пародии на “Новый завет”» (1 ноября 1967)².

Многие люди открыли для себя Евангелие и пришли к Богу, благодаря роману «Мастер и Маргарита». Так, например, Е.С. Булгакова рассказывала, что, когда В.В. Луговской прочитал его в эвакуации в Ташкенте в 1941 г., он «был ошеломлен романом»: «Вскоре он сказал, что, под влиянием этой вещи, у него родилась мысль написать большую поэму – поэму жизни [«Середина века». – Е. К.]. Помню, что в Ташкенте он тут же прочитал наизусть первые слова этой поэмы:

“Я видел Бога. Он сидел во тьме
Старинный, одинокий, непонятный,
Большой, как облако, как рощи, в темно-синих
Светящихся одеждах...”»³

И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс подчеркивают, что роман после первой публикации приобрел такую популярность, «<...> прежде всего, потому, что знакомил многих своих читателей со Священным Писанием и даже получил расхожее название “Библия шестидесятников”»⁴. Г.И. Григорьев, доктор медицинских наук, доктор богословия, профессор Русской христианской гуманитарной академии, пишет: «Лично для меня этот роман оказался дверью, широко распахнутой в духовный мир. И, пройдя через эту дверь, вскоре я крестился»⁵.

На основе наблюдений над становлением образа Иешуа в эпизоде казни Л.М. Яновская отмечает: «Булгаков упорно преодолевает евангельскую

¹ Пайпер Дональд (Piper, Donald). Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1967, 1968. 3 п. 6 лл.+2 конв. Автограф и машинопись с подписью-автографом. Ф. 562. К. 36. Ед. хр. 33. Л. 2.

² Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1 об.

³ Там же. Л. 1 об.

⁴ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 37.

⁵ Григорьев Г. И. Мастер и Маргарита – три дня в лунном свете. За пером автора... // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб. : Изд-во РХГА, 2020. С. 521.

легенду. <...> Писатель снимает – “сдирает” – привычную оболочку с великой легенды, делая ее ощутимо достоверной»¹. От первой к окончательной редакции романа в древних главах происходило движение от изображения чудесного к достоверному, «“заземление” евангельского предания, движение к незащищенно человеческому, к бессмертно человеческому в нем, художественное превращение героя из богочеловека в человека»². Но следует помнить, что и в евангельских текстах на кресте страдает человек. На этом же акцентирует внимание и Б.Л. Пастернак в романе «Доктор Живаго» – в стихотворении «Гефсиманский сад»: «Он отказался без противоборства, / Как от вещей, полученных взаймы, / От всемогущества и чудотворства, / И был теперь, как смертные, как мы <...>»³.

По всей видимости, уже в первой редакции Булгаков вводит вопрос о происхождении Иешуа: «<– *От*>куда ты?», далее идут три строки, на которых были написаны короткий ответ на этот вопрос и еще один короткий вопрос-ответ [6.2, л. 34 об.]. По всей видимости, диалог здесь строился так же, как в третьей редакции романа. В пятой редакции Булгаков акцентирует внимание на одиночестве героя – он рано потерял родителей.

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Кто ты по национальности? Кто твои родители? – Я – сириец» [т. 1, с. 377].	«– Есть ли у тебя родные? – Нет никого. Мои родители умерли, когда я был маленьким. Я один[.] в мире» [т. 1, с. 502].	«– Кто ты по крови? – Я точно не знаю, – живо ответил арестованный, – я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец[.]{...}»[т. 2, с. 122]

Таким образом, здесь мы вновь встречаем противопоставление евангельским текстам. Но в шестой редакции Булгаков вводит уточнение «Мне говорили, что мой отец был сириец» (т. е. неизвестно, кто был отцом Иешуа) и тем самым вопрос о его происхождении оставляет открытым.

По мнению исследователей, в центре ершалаимских глав не Бог, а человек. «С евангельской легенды снят покров чудесного. Мы видим здесь человеческую драму и драму идей», – отмечает В.Я. Лакшин, объясняя

¹ Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги. С. 197.

² Там же. С. 197.

³ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: роман. Стихотворения / Вступ. ст. Е. Пастернака. М. : Эксмо, 2009. С. 655.

замысел писателя¹. «В образе человеколюбивого булгаковского Христа нет и намека на божественность», – полагает Г.В. Якушева². К.Л. Дульбе считает: «Трактовка Булгаковым героев исторического плана своеобразна и существенно отличается от евангельских текстов. Булгаков создал свой, неповторимый образ Иешуа Га-Ноцри. Он дерзнул наделить своего Иешуа чертами обычного земного, смертного человека. Описывая его, он часто повторяет слово “человек”»³.

Действительно, даже в портрете Иешуа в самой первой сцене – его появления у Пилата – Булгаков акцентирует внимание, что это – человек.

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Через некоторое время по ступенькам, ведущим с балкона в сад, двое солдат привели и поставили на балконе молодого человека в стареньком, много стиранном и заштопанном таллифе. Руки молодого человека были связаны за спиной, рыжеватые вьющиеся волосы растрепаны, а под заплывшим правым глазом сидел громадных размеров синяк. Левый здоровый глаз выражал любопытство» [т. 1, с. 374].	«И сейчас же из сада [в] под колонны двое легионеров ввели и поставили перед креслом человека лет двадцати семи. Этот человек был одет в старенький голубой хитон. Рыжеватые волосы его были прикрыты повязкой с ремешком, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у него был большой синяк, у угла рта ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора» [т. 1, с. 501].	«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, у угла рта – ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора» [т. 2, с. 120].

В третьей и пятой редакциях Булгаков два раза использует слово «человек», в пятой добавляется личное местоимение и субстантивированное причастие «приведенный». На заключительном этапе работы Булгаков местоимение заменяет еще одним словом «человек», тем самым оно фигурирует три раза в рядом стоящих предложениях. На эту особенность обратил внимание А.И. Солженицын – читая роман в журнале «Москва», он отметил скобками «<у человека>» и сделал помету: «не сказано

¹ Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. М. : Сов. писатель, 1984. С. 306.

² Якушева Г. В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гетевские чтения. 1991. М. : Наука, 1991. С. 182.

³ Дульбе К. Л. Некоторые параллели к роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Вашингтон, 1974. С. 19.

“у приведенного”. Не случайный акцент»¹.

Но у этого образа есть вторая составляющая. Так, после казни Пилат видит сон, в котором встречается и разговаривает с Иешуа Га-Ноцри.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ. <...> “Мы теперь вместе всегда” говорил ему во сне бродячий оборванный философ <...> “Помяни, помяни меня сына короля-звездочета”, – просил во сне Пилат. И, заручившись кивком идущего рядом бедняка из Эн-Назира, от радости плакал и смеялся» [т. 1, с. 785–786].	«Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ. <...> – Мы теперь будем всегда вместе, – говорил ему во сне оборванный философ-бродяга <...> – Да, уж ты не забудь, помяни меня, сына звездочета, – просил во сне Пилат. И заручившись во сне кивком идущего рядом с ним нищего из Эн-Сарида, жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сне» [т. 2, с. 453–454].

С одной стороны, мы видим здесь отголосок первой редакции, где в эпизоде казни разбойник обращался к Иешуа с просьбой помянуть его, как в Евангелии от Луки. М.О. Чудакова полагает, что «диалог Иешуа с разбойником» угадывается в «гипотетическом диалоге Иешуа с Пилатом»². С другой стороны, как справедливо отмечает А. Зеркалов, «рядом с Пилатом шел не просто “философ-бродяга”, а Бог»³, «из лунного сна явствует, что власть Иешуа, его право на суд начинается за гранью смерти, в потустороннем мире», следовательно, «Иешуа Га-Ноцри, подобно Иисусу из Назарета, не только человек, но и Бог»⁴.

Второй эпизод, в котором проявляется божественная природа Иешуа, –

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А.И. Солженицына. С. 16.

² Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 97.

³ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 121.

⁴ Там же. С. 122.

встреча Воланда и Левия Матвея. И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс отмечают: «Только в конце романа, в момент встречи Воланда с Левием Матвеем, выясняется, что Иешуа всемогущ и место его обитания – свет <...>»¹. Джон Гивенс, обратив внимание на внезапное появление Левия в «московском» сюжете, ставит важные вопросы: «Does Levi Matvei's appearance imply a divine Yeshua Ha-Notsri along the lines of the Christian Jesus Christ, who is deciding the fate of the Master and Margarita, thus solving the mystery of Yeshua's identity in favor of a more or less orthodox Christology? Or is this sudden, textually unmotivated quasi-divinization of Yeshua simply evidence that the novel escaped Bulgakov's control?»². Исследователь объясняет это тем, что Булгаков не успел завершить правку романа: «Here, the specter of the unfinished manuscript makes itself felt. Chapter 29, "The Fate of the Master and Margarita Is Decided", in which Levi Matvei conveys Yeshua's request to Woland, was a late addition to the novel. <...> Perhaps the revisions to part 2 that Bulgakov could not finish would have better prepared readers for this development or made clearer the connection between the Yeshua from the Jerusalem chapters and the one who sends his emissary to Woland in Moscow»³. Безусловно, Булгаков не завершил правку романа и остановился на главе 19. Но при этом следует учесть, что правка не всегда осуществлялась им последовательно, в частности, в период последней правки (1939–1940) писатель обращался к эпизодам полета главы 32. Ответить на этот вопрос позволит рассмотрение особенностей становления обращения Иешуа Га-Ноцри к Воланду.

2.1.3. «Всё будет правильно, на этом построен мир»

Иешуа в романе обращается к Воланду с просьбами за 1) Пилата, 2) мастера и Маргариту.

Просьба Иешуа за Пилата в эпизоде прощения оформляется Булгаковым с помощью глагола «просить»:

¹ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 38.

² Givens John. The Image of Christ in Russian Literature. Dostoevsky, Tolstoy, Bulgakov, Pasternak. С. 169.

³ Там же.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«— Милая Маргарита, не беспокойте себя. Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» [т. 1, с. 293].	«[И, вот, те, кто кроме меня читали его просили меня показать вам вашего героя.]» [т. 1, с. 834] «—<...> Просить вам за него не нужно. За него уже попросили ранее вас... — Иешуа! Иешуа! — в восторге вскричала Маргарита» [т. 1, с. 835].	«—<...> Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать <...>» [т. 2, с. 514].

Следует обратить внимание на использование формы глагола «просить» и особенности построения предложения в этом фрагменте:

- 1) форма 3 л., мн. ч. глагола и указательного местоимения, двусоставное предложение «подумали те»;
- 2) форма 3 л., мн. ч. глагола, неопределенно-личное предложение «попросили ранее вас...», Маргарита догадывается, что речь идет об Иешуа;
- 3) форма 3 л., ед. ч. глагола и указательного местоимения, двусоставное предложение «попросил тот» и определительное придаточное предложение «с кем он так стремится разговаривать», четко обозначающие, что речь идет об Иешуа.

Примечательно, что глагол «подумали» заменяется здесь глаголами «просить» и «попросить» в стоящих рядом предложениях, что акцентирует внимание на характере действия Иешуа по отношению к Воланду — он просит.

Таким образом, если во второй и пятой редакциях романа Булгаков только намекает на то, кто является просителем («подумали те», «попросили ранее вас...»), то в шестой редакции писатель подчеркивает, что речь идет именно о Иешуа Га-Ноцри.

Просьба Иешуа за мастера и Маргариту высказывается в романе

дважды опосредованно в словах:

- 1) Левия Матвея в эпизоде встречи с Воландом;
- 2) Воланда в эпизоде прощания с мастером и Маргаритой на их пути к «вечному дому».

В истории текста эпизод встречи Воланда с вестником света оформляется 14 ноября 1934 г. в период работы Булгакова над второй редакцией романа (точную датировку позволяет установить помета, выполненная писателем в начале рассматриваемого эпизода: «14. IX 34» [т. 1, с. 278]). Вместо Левия Матвея, к Воланду здесь является «фиолетовый всадник», при виде которого «Коровьев и Бегемот сняли картузики, Азазелло поднял в виде приветствия руку, хмуро скосился на прилетевшего гонца» [т. 1, с. 278]. Всадник обращается к Воланду шепотом, и слова его тем самым оказываются скрытыми от читателя, но мы понимаем, что это был приказ:

1) по ответу Воланда: «— Очень хорошо, — говорил Воланд, — я с особенным удовольствием исполню волю пославшего. Исполню» [т. 1, с. 278];

2) из разговора Воланда и мастера в эпизоде прощания (первый вариант, глава «Последний путь»): «— Я получил [от] распоряжение относи||тельно вас. [*Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить — вы имели успех. Так вот мне было велено...*]

— *Разве вам могут велеть?*

— *О, да.*

— *Велено, унести вас*] ||» [т. 1, с. 295].

Такая же расстановка сил выстраивается Булгаковым в шестой редакции романа (третья и четвертая редакции не завершены, в пятой этот эпизод отсутствует) — в период создания первого варианта эпизода встречи Воланда с вестником света в процессе работы над машинописным текстом в 1938 г.: «[*Через некоторое время послышался шорох как бы летящих крыльев и [<нрзб.>] на террасу высадился неизвестный вестник в темном и беззвучно подошел к Воланду. Азазелло отступил. Вестник что-то сказал*]

Воланду, на что тот ответил, улыбнувшись:

– Передай, что я с удовольствием это исполню.]» [т. 2, с. 491].

В обоих случаях мы не знаем, кто именно обращается к Воланду посредством вестника. Но на этом же этапе работы над шестой редакцией – в эпизоде прощания Воланда с мастером и Маргаритой – Булгаков четко обозначает, что к Воланду обращается Иешуа, причем его слова постулируются как просьба: «–<...> Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман. <...> Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и то, о чем просил Ие-||шуа за вас же, за вас, еще лучше» [т. 2, с. 514–515]. Стремление Булгакова подчеркнуть, что за мастера и Маргариту просит именно Иешуа, станет наглядным, если мы обратимся к этому же эпизоду второй редакции (второй вариант, глава «Последний полет»; в пятой редакции он отсутствует): «– Ты награжден. [С] Благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил» [т. 1, с. 357]. Здесь неопределенно-личное предложение «Тебя заметили» не позволяет с точностью утверждать, что речь идет именно об Иешуа.

Введя в шестой редакции четкое обозначение того, что за мастера и Маргариту просит Иешуа, Булгаков во втором варианте эпизода встречи Воланда и вестника (май 1939), когда «на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве» к Воланду является Левий Матвей, уже четко распределяет роли и действия между своими героями. Представители света – Иешуа посредством Левия Матвея – обращаются к Воланду с просьбой – Булгаков дважды использует глагол «просить»:

1) «<...> просит тебя, чтобы ты взял с собою автора и наградил его покоем» [т. 2, с. 492];

2) «– Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже <...>» [т. 2, с. 492].

Левий же, передавая просьбу о Маргарите, «первый раз моляще» обращается к Воланду.

При этом ответ Воланда демонстрирует то, что он не может отказать в выполнении этой просьбы: «— Передай, что будет сделано, — ответил Воланд <...>» [т. 2, с. 492].

Таким образом, на заключительном этапе работы над романом Булгаков акцентирует внимание на принадлежности Иешуа к пространству света.

1) Сначала в эпизодах прощения Пилата и прощания Воланда с мастером и Маргаритой (июнь 1938) Булгаков подчеркивает, что именно Иешуа просит за них, а Воланд не может отказать в исполнении этих просьб-приказов: «—<...> Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать <...>» [т. 2, с. 514]; «—<...> Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман. <...> Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и то, о чем просил Ие-||шуа за вас же, за вас, еще лучше» [3, с. 514–515]. Следует обратить внимание на одинаковое построение обеих фраз Воланда — описательная конструкция с использованием указательного местоимения в 3 л. ед. ч. «тот» и определительного придаточного предложения. В обоих случаях данная конструкция является эвфемистической заменой имени *Иешуа* и указывает на его сакральность для произносящего.

2) Затем Булгаков пишет эпилог (май 1939), в котором Иван Николаевич Понырёв видит во сне встречу Пилата и Иешуа в пространстве света: «От постели к окну протягивается широкая лунная доро-||га и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом» [т. 2, с. 538].

3) Именно после создания эпилога Булгаков переписывает эпизод

явления к Воланду вестника (май 1939) – теперь это Левий Матвей, передающий ему просьбу Иешуа Га-Ноцри за мастера и Маргариту, исполнить которую обязуется Воланд.

Почему Булгаков акцентирует внимание на принадлежности Иешуа к пространству света и его важной роли в нем?

До создания эпилога читатель становился свидетелем того, что Пилат устремляется к луне, но состоится ли его долгожданная встреча с Иешуа – оставалось только верить.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганоцри. Он исправит свою ошиб- ку. Уверю вас, что нигде в мире сейчас нет создания более счастливого, чем этот всадник» [т. 1, с. 294–295].	«– Он пошел на соединение с ним, – сказал Воланд, – и, полагаю, найдет наконец покой» [т. 1, с. 835].	«Оставьте их вдвоем, – говорил Воланд, склоняясь с своего седла к седлу мастера и указывая вслед ушедшему прокуратору, – не будем им мешать. И, может быть, до чего-нибудь они договорятся <...>» [т. 2, с. 515].

И только в момент создания эпилога (его второго варианта, когда разрабатываются сны Ивана Николаевича Понырёва) Пилат получает действительное прощение – встречу с Иешуа, возможность говорить с ним и услышать наполненные милосердием слова о том, что казни не было. Тем самым божественное начало в контексте образа Иешуа Га-Ноцри подчеркивается в связи с необходимостью решения темы милосердия в романе – прощения Понтия Пилата. Потому как в конце романа в момент его завершения в 1938 г. до создания эпилога Пилат уходил «безвозвратно в бездну», и это словно вновь возвращало его в заточение.

Р. Джулиани отмечает: «<...> Иешуа – это “глава” “ведомства света”, тот, кому дано право судить и кому подчиняются даже дьяволы (Воланд). Он единственный дарует прощение: он отпускает грех трусости в ночь с субботы

на воскресенье, в весеннее полнолуние, то есть в Пасхальную ночь. Следовательно, это Христос Вседержитель, Господь и Спаситель. <...> на уровне фабулы эти атрибуты Иешуа сомнений не вызывают»¹; Иешуа является «высшей инстанцией прощения и милосердия»².

История текста демонстрирует, что божественное начало в образе Иешуа присутствовало всегда – он включает в себя две составляющие:

- 1) в ершалаимских главах перед нами предстает человек;
- 2) в заключительных главах романа и эпилоге выступает в роли силы, которая дарует Пилату прощение и решает судьбу мастера и Маргариты.

Но даже в эпизоде суда у Пилата есть фрагмент, в котором сохранилась божественная способность Иешуа предвидеть: «– <...> Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время». В первой редакции: «– <...> И думаю, что [много сот] **тысячу девятьсот** лет пройдет, прежде чем выяснится, то насколько они [напутали,] **наврали**, записывая за мной[.]. [мои изречения.]» [т. 1, с. 51]. Не случайно на это место обратил внимание А.И. Солженицын – писатель делает помету, читая роман «Мастер и Маргарита» и споря с Булгаковым по поводу образа Иешуа: «Что имеет в виду маленький смертный? Булгаков проговаривается, что знает истинную историю»³.

В шестой (окончательной) редакции Булгаков вводит слова Воланда «Каждое ведомство должно заниматься своими делами» [т. 2, с. 418], подчеркивающие наличие деления обязанностей между ведомствами света и тьмы. Каким же образом ведомство Воланда соотносится с ведомством света в романе?

Воланд – повелитель тьмы, деятельность которого направлена на разоблачение пороков и поддержку баланса между добром и злом в мире.

¹ Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике Мастера и Маргариты. С. 408.

² Джулиани Р. Булгаковские «штуки», или как превратить «бродячего философа» в Мессию. 2019. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Giuliani69.pdf>.

³ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына. С. 17–18.

При этом Воланда представители света могут только просить. Воланд, в свою очередь, не может отказать в исполнении просьб Иешуа и, по всей видимости, не может единолично принимать решения о судьбе кого-либо, например, Фагота:

Вторая редакция	Шестая редакция
«– Он неудачно однажды пошутил, – шепнул Воланд, – и, вот, осужден был на то, что при посещениях земли шутит, хотя ему и не так уж хочется этого. Впрочем, надеется на прощение. Я буду ходатайствовать. » [т. 1, с. 356]	«– <...> Но сегодня такая ночь, когда сводятся счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!» [т. 2, с. 511]

В процессе работы над последней редакцией романа Булгаков вводит слова Воланда: «Всё будет правильно, на этом построен мир» [т. 2, с. 514]. Воланд приводит данный закон в действие, что было характерно для этого образа на всех этапах создания романа. Но особый акцент Булгаков ставит на этой особенности образа Воланда на заключительном этапе работы над романом, добавив в шестой редакции слова Левия Матвея:

«– <...> Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

– Мне ничего не трудно сделать, – ответил Воланд, – и тебе это хорошо известно» [т. 2, с. 492].

Примечательно, что эпиграф из «Фауста» появляется в истории текста романа также на заключительном этапе работы Булгакова над произведением:

Пятая редакция (дополнительные материалы)	Шестая редакция Машинопись 1938 с правкой 1938–1939	Шестая редакция (дополнительные материалы 1938–1939)
Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute	[«... [u]так, кто ж[e] ты[?] {наконец?} Я часть той силы, что [всегда желает] {вечно	«...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и

schafft. (Goethe's Faust) [т. 1, с. 837]	<i>хочет</i> } <i>зла и [всегда</i> <i>творит добро».] {вечно</i> <i>совершает благо.»}</i> Гете. Фауст. [т. 2, с. 91]	вечно совершает благо». Гете. Фауст. [т. 2, с. 104]

Правка, которую делает Булгаков, демонстрирует не просто его стремление дать точный перевод Гете, но подчеркивает стремление акцентировать внимание на деятельностной составляющей образа Воланда, в этом отношении показателен выбор глагола – от желания к действию: *желает/хочет – творит/совершает*.

И если на ранних этапах работы над романом Воланд сам совершает действие, то в дальнейшем действие осуществляют представители его ведомства или он создает условия для совершения полагающегося действия другими. Следует обратить внимание на то, как происходит прощение Пилата. Во второй редакции его совершает Воланд: «– Прощен! – прокричал над скалами Воланд, – прощен!», в дальнейшем отметив: «<...> мы совершили всё, что нужно было» [т. 1, с. 294–295]. В пятой редакции и в последующей работе над романом прощение реализует мастер:

«Он сложил руки рупором и крикнул пронзительно:

– Свободен! **Иди, он ждет тебя!**» [т. 1, с. 835].

Но действие мастера запускает Воланд по просьбе представителей света:

Пятая редакция	Шестая редакция
1) «[<i>И, вот, те, кто кроме меня читали его просили меня показать вам вашего героя.</i>]» [т. 1, с. 834]	«– Ваш роман прочитали, – заговорил Воланд, поворачиваясь к мастеру, – и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен. Так вот, мне хотелось показать вам вашего героя» [т. 2, с. 513].
2) «– И я прискакал сюда с вами лишь для того, чтобы показать мастеру конец его романа, ибо, конечно, конца у него не было. Итак, – тут Воланд повернулся к мастеру, – давайте конец! Пора! Бьет воскресная	

полночь...» [т. 1, с. 835]	

Если во второй и пятой редакциях используется, как мы уже отмечали, неопределенно-личная форма («подумали те, кто...», «попросили»), то окончательная редакция содержит четкое указание, что решение о прощении принадлежит именно Иешуа («попросил тот, кто...»):

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» [т. 1, с. 293]	«За него уже попросили ранее вас...» [т. 1, с. 835]	«<...> за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать <...>» [т. 2, с. 514].

На заключительном этапе работы Булгаков делает акцент на взаимодействии ведомств света и тьмы, вводя в шестой редакции романа слова Воланда: «Не будешь ли ты так добр подумать над таким вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» [т. 2, с. 492]. Воланд приводит в действие закон соотношения добра и зла в мире, поэтому ведомство света обойтись без него не может: он – часть мироздания. Но при этом Воланд подчиняется ведомству света. (С этим не спорит даже К.А. Икрамов: «<...> в суде итоговом Воланд оказывается прямым исполнителем божьей воли»¹.) В этом смысле необходимо вспомнить слова, которые Воланд говорит Маргарите в эпизоде преображения о Коровьеве: «– Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, – ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, – его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош» [т. 2, с. 800]. В романе этот каламбур не звучит, но в истории текста он присутствует – на страницах черновиков 1933 г. (вторая редакция) появляется помета Булгакова: «Свет порождает тень, но никогда, мессир, не бывало наоборот» [т. 1, с. 222].

¹ Икрамов К. А. Трагедия затаенного стыда. С. 790.

2.2. «Разоблачение» и «наказание»

в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В художественном произведении одним из способов создания образов героев является наблюдение за их поведением в той или иной ситуации: персонажи проходят проверку встречей с каким-либо явлением – любовью, дружбой, столкновением с необъяснимыми явлениями и прочим. М.Н. Капрусова полагает, что в центре романа Булгакова «проблема “нравственного выбора” и мотив проверки героев»¹. Персонажи «московских» глав романа Булгакова «Мастер и Маргарита» проходят проверку столкновением с необычными явлениями – встречей с Воландом и/или его свитой. «Московские» главы выстраиваются как череда встреч того или иного героя с Воландом и его свитой и могут быть уподоблены череде театральных номеров на сеансе черной магии в Варьете или во сне Никанора Ивановича с разоблачением и наказанием. В связи с этим анализ системы образов «московских» глав романа представляется возможным осуществить по следующим вопросам:

- 1) За что Воланд и/или его свита наказывают героя?
- 2) Как Воланд и/или его свита наказывают героя?
- 3) Что происходит с героем после наказания?
- 4) Следует ли за наказанием исправление героя?

Образ *директора театра* Варьете в истории текста романа присутствует уже в первой его редакции. Рукописи, относящиеся к этой редакции, сильно повреждены, но текст на сохранившихся фрагментах листов позволяет получить представление о содержании и особенностях романа этого периода. Герасим Константинович Педулаев, директор театра Варьете, брюнет с красным носом тридцати лет (эти приметы сообщают Цупилиоти и Нутона, будущие Римский и Варенуха [6.1, л. 122]), просыпается в своей квартире с «легонькой мигренью» – он слышит, что звонят в дверь.

¹ Капрусова М. Н. Механизма влияния пьесы Л. Андреева «Реквием» на становление авторской концепции романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. СПб. : РХГА, 2019. С. 413.

Так и не дождавшись, когда «чертова кукла, графиня» откроет дверь, Гарася открывает ее сам и видит высокого и представительного мужчину, который обращается к нему «милейший товарищ Педулаев» [6.1, л. 104–104 об.], целует в щеку душистым поцелуем и сообщает, что явился по квартирному вопросу [6.1, л. 105]. Гарася спрашивает, кто он, т. к. не может вспомнить ни его остроконечную бороду, ни дырявый глаз, ни крахмального воротничка [6.1, л. 105 об.]. Выясняется, что перед Гарасей господин Теодор Воланд, белый маг, и что вчера они с ним подписали контракт [6.1, л. 107]. Таким образом, схема построения первой встречи читателя с директором театра совпадает с окончательным текстом. Отличие заключается в том, что Воланд является к нему один, без своей свиты, и, продемонстрировав фокус с золотыми часами, отправляет во Владикавказ, при этом устроив «под Ростовом снежный занос» «в июне месяце», чтобы тот в дальнейшем не смог беспрепятственно вернуться в Москву [6.1, л. 163 об.]. Начиная со второй редакции, разоблачение Степы осуществляет свита Воланда, направление для наказания задается Воландом, наказание предлагает Азazelло и с молчаливого согласия Воланда приводит в исполнение кот:

«– И свита эта, – продолжал || Воланд, – требует места, дорогой мой! Поэтому, милейший, Вы сейчас покинете квартиру.

– Товарищ директор, – вдруг заговорил козлиным голосом длинный клетчатый, явно подразумевая под словом – директор – самого Степу, – вообще свинячит в последнее время в Москве. Пять раз женился, пьянствует и лжет начальству.

– Он такой же директор, – сказал за плечом у Степы гнусавый сифилитический голос, – как я – архиерей. [*Разрешите*] Разреш<ите>, мессир, выкинуть его к чортовой матери[.], [*E*]ему || нужно проветриться! [**]

– Брысь! – сказал кот на коленях Воланда» [т. 1, с. 171–172].

Эпизод о возвращении директора театра, возможно, оформился во второй редакции – в главе 21 о следствии по делу о квартире № 50, страницы

с этой главой были вырваны, но имя «Степа» прочитывается.

В пятой редакции в эпизоде возвращения Степа обращается к встречающим его на аэродроме с просьбой арестовать его: «— Тсс! Да я... Лиходеев... Прилетел... Немедленно арестуйте меня, но, умоляю, незаметно... Умоляю... И отвезите к следователю...» [т. 1, с. 802], а впоследствии после показаний на следствии — с не менее удивившей всех просьбой о заключении в камеру: «Лиходеев, по собственной его просьбе, был заключен в надежную камеру, с приставленной к ней охраной <...>» [т. 1, с. 802].

Кроме того, Степа оказывается в клинике, о чем мы узнаем из эпилога, как и о дальнейшей его судьбе после посещения Воландом Москвы. Эпилог был написан Булгаковым в 1939 г., т. е. после того, как в 1938 г. был создан машинописный текст романа. Таким образом, момент исправления в разработке системы образов «московских» глав романа появляется только на завершающем этапе работы над ним. Но помета «1935 г. Апрель» на страницах рукописи с первым вариантом эпилога, возможно, свидетельствует о том, что Булгаков размышлял о таком принципе разработке системы образов [т. 2, с. 517]. Так, в первом варианте эпилога о судьбе Степы сообщается: «Степе Лиходееву более по телефонам Варьете разговаривать не пришлось. Немедленно после выхода из клиники, где Степа провел восемь дней, он был переброшен в Ростов и назначен заведующим большим || гастрономическим магазином. Ходят слухи, что он совершенно перестал пить портвейн» [т. 2, с. 523–524]. В окончательном тексте, практически повторяющем здесь текст первого варианта эпилога, добавляются следующие сведения о Степе: «<...> пьет только водку, настоящую на смородиновых почках, отчего очень поздоровел. Говорят, что очень молчалив и сторонится женщин» [т. 2, с. 808].

Таким образом, сюжет о директоре театра строится по следующей схеме: встреча с Воландом — разоблачение в том, что занимает не свое место — приведение наказания в исполнение Воландом в первой редакции, а на всех

последующих этапах работы над романом его свитой (изгнание из квартиры и Москвы) – потеря сознания, состояние безумия («<...> со мной что-то случилось... я болен...» – говорит Степа, обнаружив себя в Ялте [т. 2, с. 599]; «психический», как сообщается о нем в молнии из ялтинского розыска [т. 2, с. 613]) – арест и заключение в камеру по собственному желанию – пребывание в клинике – «изгнание» из Москвы и с должности – исправление.

Образ *председателя жилищного товарищества* также оформляется в первой редакции романа. В первой тетради черновиков этого периода на сильно поврежденных листах прочитывается фрагмент главы о Никодиме Гавриловиче, гадающем о том, кто подбросил ему деньги [6.1, л. 97]. «Окончание» этой главы [т. 1, с. 93], написанное во второй тетради черновиков данной редакции, содержит описание собрания, на котором становится известно о том, что Поротый сдал квартиру Воланду и заключил с ним контракт, и обнаруживается пропажа денег. Уже в следующей редакции этот эпизод Булгаков заменил эпизодом с подброшенной валютой, что сохраняется до конца работы над романом. Но в эпизоде собрания в первой редакции уже складывается модель поведения обезумевшего председателя, уличенного во взяточничестве:

«А Поротый, покачавшись, как клоун, сказал:

– Братцы родные, погиб я. Это волшебные деньги. Христом клянусь, не давал он мне их...

– Заявляй, Гаврилыч, лучше сам в уголовное, – серьезно сказал Петров, – тебе смягчение выйдет.

Топоча ногами, все тронулись и Поротый шел, плача, утирая слезы кулаками» [т. 1, с. 100].

Вина председателя и пожелание его устранить высказываются Воландом, наказание совершает Коровьев. Во второй редакции, где впервые оформляется такое соотношение, Воланд только намекает на необходимость наказать председателя:

Вторая редакция [т. 1, с. 179]	Пятая редакция [т. 1, с. 569], окончательный текст [т. 2, с. 610]
«В квартире {покойного} же произошло следующее. Тяжелый бас сказал в спальне ювелирши: – Однако, этот Босой – гусь! Он мне надоел. {Я вообще не люблю хамов в квартире.}»	«– Мне этот Никанор Иванович не понравился. Он выжига и плут. Нельзя ли сделать так, чтобы он больше не приходил?»

Действует же Коровьев посредством доноса по телефону: «– Алло! Говорит секретарь Жакта № 197 по Садовой [*Колокольников.*] {Бордасов Петр.} Движимый чувств[а]{о}м[и] {долга {члена} профсоюза}, товарищ, [*считаю долгом члена профсоюза*] сообщ[ить]{аю}, что у председателя нашего Жакта, Босого [*Прокопа*] {Никанора} Ивановича, имеется валюта, [*закопанная под подушкой.*] {в уборной.}» [т. 1, с. 179]. На следующем этапе работы над этой главой (четвертая редакция «Князь тьмы») Булгаков вводит здесь еще одного героя, чье разоблачение и наказание происходит в романе – Коровьев доносит от лица «жильца этого дома» [т. 1, с. 453]. В пятой редакции Булгаков вводит разоблачение этого жильца:

«– Дорогой Фагот, – ответили из спальни, – но при чем же здесь Перелыгин? Не причинил бы ты ему хлопот?

– Не извольте беспокоиться, мессир, – ответил Фагот этот или Коровьев, – || эти хлопоты будут ему чрезвычайно полезны. Тоже негодяй. У него есть манера подсматривать в замочную скважину» [т. 1, с. 569].

А также его наказание – арест: «А еще через <sic> неизвестный гражданин явился в квартиру № 11, как раз || тогда когда гражданин Перелыгин рассказывал в кухне соседям по комнате, как замели председателя, пальцем выманил из кухни Тимофея Кондратьевича и увез и его, тоже в машине. Куда – неизвестно» [т. 1, с. 572]. В шестой редакции Булгаков уберет откровенное разоблачение жильца, оставив только его действие – он подглядывает и подслушивает.

Сюжет о сновидении председателя оформляется во второй редакции романа, но здесь, в отличие от последующих этапов работы, сон, построенный как череда театральных номеров, разоблачающих валютчиков, председатель видит, находясь в тюрьме, а не в клинике. Когда Булгаков в

следующий раз обращается к этому сюжету (в пятой редакции), то помещает героя уже в пространство клиники. Сопоставление данного фрагмента позволяет увидеть работу Булгакова над подтекстом романа:

Вторая редакция	Пятая редакция
«А далее все сложилось так, что Никанор Иванович впал в полное изумление и пребывал в нем до тех пор, пока не сообразил, что видит сон» [т. 1, с. 340]. «Раскисший в собственном поту, Никанор Иванович открыл глаза, но убедился, что продолжает спать и видит сны» [т. 1, с. 344]. «Далее сны Босого потекли [беспрепятственно] [непрерывно] с перерывами. Он то забывался в непрочной дреме на полу то, как казалось ему, просыпался. Проснувшись, однако убеждался, что продолжает грезить. То ему[,] чудилось, что его водили в уборную, то поили чаем все те же белые повара. Потом играла музыка» [т. 1, с. 347].	«Вечером Никанор Иванович был доставлен в лечебницу. Там он вел себя беспокойно настолько, что ему пришлось сделать чудодейственное впрыскивание по рецепту Стравинского и лишь после полуночи Никанор Иванович уснул, уснул [тяжело] изредка [мыча.] издавая тяжелое страдальческое мычание. Но чем дальше, тем легче становился его сон. Он перестал ворочаться и стонать, задышал легко и ровно и пост у него в комнате сняли. Тогда Никанора Ивановича посетило сновидение, в основе которого несомненно были его сегодняшние переживания» [т. 1, с. 627].

Сон используется с целью описания явлений, связанных с тюрьмой, – заключения, допросов и т. п. Если во второй редакции сон и реальность в сознании Босого сливаются, о чем особенно ярко свидетельствует правка «беспрепятственно – непрерывно – с перерывами», то в пятой редакции Булгаков снимает эту нарочитость и уводит эпизод пребывания председателя в тюрьме в подтекст, оставляя на поверхности текста ключ к пониманию происходящих с ним событий – сообщая читателю о том, что в основе сновидения, увиденного его героем, «несомненно были его сегодняшние переживания».

Следует отметить, что во второй редакции с целью демонстрации тесной связи сновидения и реальности заключения председателя используется сон во сне: «Босой забылся. Ногами он упирался в зад спящему дантисту, голову повесил на плечо, а затем прислонил ее к плечу рыжего любителя бойцовых гусей. Тот первоначально протестовал, но потом и сам затих и даже всхрапнул. Тут и приснилось Босому, что будто бы все лампы загорелись еще ярче и даже где-то якобы тренькнул церковный колокол. И тут с необыкновенною ясностью стал грезиться Босому на сцене

очень внушительный священник. Показалось, что на священнике[,] прекрасная фиолетовая ряса – муар, наперсный крест на груди, волосы аккуратно смазаны и расчесаны, глаза || острые, деловые и немного бегают. Босому приснилось, что спящие зрители зашевелились, зевая, выпрямились, устали на сцену» [т. 1, с. 357].

В эпилоге, как в первом, так и втором его вариантах, сообщается о сильном воздействии на Никанора Ивановича событий его сновидения, т. е. заключения, т. к. он яростно ненавидит театры, поэта Пушкина и артиста Куролесова, узнав о смерти которого, «напился до ужаса» [т. 2, с. 808].

Таким образом, сюжет о председателе жилищного товарищества складывается по следующей схеме: встреча с Коровьевым и Воландом – разоблачение в плутовстве – приведение наказания в исполнение Коровьевым (совместно с Азазелло во второй редакции) – арест, состояние безумия – готовность героя принять свою вину и наказание – заключение в тюрьму, безумие – клиника профессора Стравинского – сохранение памяти о событиях.

Цупилиоти и Нютон, Суковский и Нютон, Библейский и Нютон, Робинский и Благовест, Римский и Внучата и, наконец, *Римский и Варенуха*. Эти два образа присутствуют с самого начала создания романа. В первой редакции перед нами предстают два предприимчивых человека, в главе «Мудрецы» описаны их махинации с театральными билетами: «И точно: в Варьете было 2100 мест. К одиннадцати часам был[o]а продана половина. Тут Суковский и Нютон опомнились [om] и кинулись куда то оба. Через подставных лиц они купили билеты и к полудню заработали, войдя в контакт с барышниками || заработали Суковский 125 рублей, а Нютон 90» [т. 1, с. 45]. После фокусов Воланда на магическом сеансе в Варьете, после молний Гараси Педулаева из Владикавказа (особенно о снежном заносе под Ростовом в июне), после фантастических происшествий (Нютон, вместо двух колод карт, обнаруживает в кармане пиджака два промасленных блина, бросает их в печку, за дверкой которой тут же жалобно замыкал котенок, когда же

заслонка печки была отварена, то из нее появился щенок [т. 1, с. 47–48]) герои сразу разбираются в том, кем на самом деле является Воланд, после чего оба пытаются бежать за границу, причем о действиях друг друга даже не подозревают.

Во второй редакции сюжет о *финансовом директоре* театра оформляется полностью и сохраняется до конца работы над романом: 1) встреча с Воландом и его свитой – необыкновенными явлениями, которые требовали обычных объяснений, встреча, разоблачающая финдиректора в его жадной мечте удаления Степы Лиходеева из театра Варьете; 2) встреча с Варенухой, ставшим вампиром. Оба варианта главы, повествующие о встрече с Варенухой, остаются незавершенными. В пятой редакции романа данная глава была написана полностью, здесь добавляются: встреча с голой девицей в окне – страх – побег из театра и Москвы.

Глава, повествующая о следствии, во второй редакции не сохранилась. В пятой редакции здесь оформляется цепь дальнейших эпизодов о финдиректоре: «состояние невменяемости» [т. 2, с. 770], арест, допрос, просьба «спрятать его в бронированную комнату и приставить к нему вооруженную охрану» [т. 1, с. 797]. В эпилоге сообщается о последующей судьбе финдиректора: клиника и лечение в Кисловодске – уход из театра Варьете – поступление на службу в Театр детских кукол в Замоскворечье.

Во второй же редакции оформляется и сохраняется до конца работы над романом сюжет об *администраторе театра*: 1) встреча с необыкновенными явлениями в связи исчезновением Степы, разоблачающая склонность лгать по телефону и доносить; 2) избиение Азazelло и Бегемотом, превращение в вампира. Но в этой редакции романа администратор остается вампиром: «– В уважение к вашему административному опыту, я назначаю вас [десятиником] центурионом вампиров» [т. 1, с. 251], – говорит ему Воланд по завершении бала. В следующий раз, когда Булгаков работает над этим эпизодом (в пятой редакции), то вводит просьбу Варенухи отпустить его («– Вампиром быть не могу, отпустите... **Поплавского до смерти я напугал с**

Геллой...»), а также неосведомленность Воланда о содеянном его свитой с администратором театра («— Какой **такой** вампир? Я его **даже** не знаю... **Какой Поплавский?** Что это еще за чепуха?») [т. 1, с. 763]. Таким образом, Булгаков вводит в контекст образа администратора ситуацию выбора.

В пятой редакции вводится формулировка вины администратора (в речи Азazelло): «— Хамить не надо по телефону, ябедничать не надо, слушаться надо, лгать не надо...» [т. 1, с. 763]. В последующей работе Булгаков убирает упоминание в этом ряду ябеды, и читателю требуется по подтексту эпизодов о Варенухе определить, за что свита Воланда его наказывает: он собирается донести на исчезнувшего Степу в соответствующее учреждение.

В пятой редакции в главе о следствии судьба Варенухи строится таким же образом, как и у Степы и Римского: арест в неменяемом состоянии («блуждая глазами») – допрос – мольба «куда-нибудь запереть и непременно в бетонированную камеру» [т. 1, с. 802]. В эпилоге сообщается, что Варенуха по-прежнему работает в театре администратором и приобрел «<...> всеобщую популярность и любовь за свою невероятную даже среди театральных администраторов редко встречающуюся отзывчивость и вежливость» (первый вариант) [т. 2, с. 523].

Глава о магическом сеансе в театре оформляется с самого начала работы Булгакова над романом. Напомним, в первой редакции Воланд показывает фокусы сам, свиты рядом с ним нет. Так, после фокуса с лампой конференсье восклицает: «— браво!» «<Вол>анд работает» чисто, – сказал «игр<иво> Осип Гри<горьевич>». «< – *Никогда не вс>тречал человека», (возможно, вравшего) «таким образом», – «<Воланд отнес>ся к Осипу Гри<горьевичу.>» [6.1, л. 125 об.] Таким образом, уже в первой редакции Воланд наказывает конференсье за ложь и, по предложению публики, отрывает ему голову. Во второй редакции недовольство поведением конференсье выражает Фагот: «— Просто он наврал, – пояснил клетчатый и обратился к Мелузи, прибавил, – поздравляю вас соврамши» [т. 1, с. 194],*

а голову отрывает кот.

В окончательном тексте романа после отрывания головы конференсье оказывается в состоянии безумия: «Курьер побежал за врачом. Бенгальского пробовали уложить на диван в уборной, но он стал отбиваться, сделался буен. Пришлось вызывать карету. Когда несчастного конференсье увезли, Римский побежал обратно на сцену и увидел, что на ней происходят уже новые чудеса» [т. 2, с. 628]. И из главы 13 «Явление героя» мы узнаем, что конференсье оказывается помещенным в клинику Стравинского: «Когда все затихло, гость вернулся и сообщил, что и 120-ая комната получила жильца. Привезли какого-то, который просит вернуть ему голову» [т. 2, с. 643]. Такой порядок событий в романе сложился не сразу. В первой редакции конференсье после отрывания головы возвращается к своей работе. В главе «Мудрецы» сообщается о судьбе конференсье: «Во первых весь состав служащих отравил жизнь Осипу Григорьевичу, расспрашивая, что он пережил[.] **осматривали шею Осипа, но шея оказалась как шея без всякой отметины...** Осип Григорьевич сперва злился, потом[.] смеялся, потом врал что то о каком то тумане и обмороке, потом врал, что голова у него осталась на плечах, а просто Воланд его загипнотизировал **и публику**, потом удрал домой» [т. 1, с. 46]. Работая над второй редакцией романа, Булгаков создает два варианта главы о сеансе в театре. В первом варианте отсутствует безумное состояние конференсье: «И Мелунчи удалился со сцены. Под звуки всё того же нелепого марша, который по собственной инициативе заиграл дирижер» [т. 1, с. 200]. Во втором варианте главы о магическом сеансе в Варьете обозначается безумие, охватившее конференсье после потери головы: «Чембукчи, все так же безумно улыбаясь, дошел только до пожарного поста и возле него упал в обморок» [т. 1, с. 326]. И во втором варианте главы о возвращении Варенухи сообщается об «отъезде Чембукчи в психиатрическую лечебницу к профессору Стравинскому <...>» [т. 1, с. 337].

Как мы узнаем из эпилога романа, конференсье проводит в клинике три

месяца, по выходе же из нее оставляет службу в театре, утратив свои способности, и, как другие «жертвы луны» в романе, приобретает привычку «<...> каждую весну в полнолуние впадать в тревожное состояние, внезапно хвататься за шею, испуганно оглядываться и плакать» [т. 2, с. 807].

Таким образом, схема сюжета о конферансье включает в себя следующие звенья: встреча с Воландом и его свитой – разоблачение во вранье – наказание посредством отрывания головы (Воландом в первой редакции, затем котом) – безумие – клиника – лишение должности – сохранение памяти о событиях.

В этой же главе мы встречаем еще одного разоблачаемого героя. Сюжет о *председателе акустической комиссии* сложился в романе с самых истоков его создания. В первой редакции романа на сохранившихся фрагментах страниц главы о сеансе в театре прочитывается история о разоблачении Воландом Петра Александровича [6.1, л. 132–132 об.], звенья этой истории сохраняются до конца работы над романом. Аркадий Аполлонович Семплеяров, председатель акустической комиссии московских театров, на сеансе черной магии в Варьете был разоблачен в «омерзительных преступлениях против верности» [т. 2, с. 769] супруге и в использовании служебного положения в личных целях. В качестве наказания он претерпевает семейный скандал и избиение зонтиком на публике, а затем продолжение скандала дома ночью. После этих событий Аркадий Аполлонович находится в болезненном состоянии – в пятой редакции мы уже застаем героя на ложе, «<...> на котором лежал он, испытывая адские терзания при воспоминании о вчерашнем вечере» [т. 1, с. 796]. Далее сюжет об Аркадии Аполлоновиче включает в себя допрос: «Первый, кому пришлось побывать в светящемся электричеством бессонном этаже, был Аркадий Аполлонович Семплеяров, председатель акустической комиссии» [т. 2, с. 768]. На этом его злоключения не заканчиваются – Аркадий Аполлонович занимает не свое место и в качестве наказания теряет должность, о чем сообщается в эпилоге романа: «Того в два счета перебросили в Брянск и

назначили заведующим грибнозаготовочным пунктом. <...> Дело прошлое, и можно сказать, что не клеились у Аркадия Аполлоновича дела с акустикой и, сколько ни старался он улучшить ее, она какая была, такая и осталась» [т. 2, с. 808]. Следует отметить, что подобное наказание сложилось в контексте этого образа уже в первой редакции романа, где в главе «Мудрецы» сообщается: «Затем вышла “Вечерняя Газета” и в ней громовое сообщение о том, что Аполлона Павловича выбросили из должности в два счета. Следовал[а]о это сообщение непосредственно за извещение<м> исходящим от компетентного органа, укорявшего Аполлона Павловича в неких не этических поступках. Каких именно сказано не было, но по Москве зашептались, захихикали обыватели “Зонтики... шу-шу, шу-шу...”» [т. 1, с. 46].

Таким образом, сюжет о председателе акустической комиссии строится по следующей схеме: встреча с Воландом и его свитой – разоблачение в неверности и использовании служебного положения в личных целях (Воландом в первой редакции, затем его свитой) – семейный скандал, избиение – болезненное состояние – допрос, на котором он разоблачает сам себя, – «изгнание» из Москвы и с должности.

Сюжет о *приключениях героя в различных учреждениях* сложился уже в первой редакции романа – в первой редакции в главе «Исналитуч» повествуется о похождениях Рыбинского/Рыбаковского/Рыбского по различным учреждениям – о его встрече с пустым костюмом и поющими хористами, виновником злключений которых становится Бонифаций, принадлежавший к свите Воланда и объединявший в себе черты, как мы уже отмечали в первой главе, Фагота, Бегемота и Азazelло. Но здесь эти приключения происходят с героем – будущим Римским.

Во второй редакции Булгаков вводит нового героя. В «Разметке глав романа», составленной 6 октября 1933 г., это помощник администратора: «13) Безумный день Днем же 24.[VI] приключения помощника администратора... то есть пение славного моря... исчезновение

заведующего... скандалы с денежными бумажками, [*прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах. Отмена спектакля, по болезн[ь]и Воланда.*] Похороны Берлиоза» [т. 1, с. 212]. На следующем этапе работы над этим образом писатель меняет его профессию (герой становится бухгалтером), но сохраняет принадлежность пространству театра.

Название главы «Безумный день» несколько раз появляется в рукописях второй редакции романа [т. 1, с. 223, 234], но каждый раз Булгаков оставляет ее создание на более позднее время: глава «История костюма и прочее» была написана только в 1935 г. в период завершения второй редакции романа. Единственный персонаж, не встречающийся с Воландом и его свитой, «скромный и тихий», «аккуратный и исполнительный», «добросовестный» бухгалтер театра Варьете оказывается в кругу лиц, ими наказанных.

В отличие от других персонажей «московских» глав романа, встреча бухгалтера с Воландом и его свитой является косвенной: он слышит рассказы о сеансе черной магии в Варьете и видит его последствия, оказывается в «комиссии зрелищ и увеселений облегченного типа», где до него побывал Бегемот с разоблачением и наказанием Прохора Петровича, а также в «финзрелищном секторе» после посещения его Коровьевым, оставившем по себе слаженно поющий хор сотрудников.

Сюжет о костюме включает в себя следующие звенья: встреча Прохора Петровича, председателя комиссии зрелищ и увеселений облегченного типа, с Бегемотом – разоблачение в имитации деятельности – изгнание и бурная деятельность – исправление после возвращения. Только при работе над шестой редакцией романа Булгаков сообщает, что «<...> вернувшись на свое место в свой серый полосатый || костюм, Прохор Петрович совершенно одобрил все резолюции, которые костюм наложил во время его кратковременного отсутствия» [т. 2, с. 467].

Начиная с первой редакции, герой исчезает, т. к. выругался. И только в шестой редакции Булгаков вводит противопоставление «Я занят» – «Ничем

вы не заняты...» и тем самым переносит акцент на имитацию деятельности героя с чертыхания как основной причины его исчезновения:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Понимаете вы русский язык, товарищ? Что вам надо? А этот нахал отвечает, вообразите: – Я пришел с вами поболтать! Как вам это покажется? А? Ну, тут Прохор Наумыч не вытерпел и крикнул... Да вывести его вон, чтоб меня черти взяли!» [т. 1, с. 350]	«“Вы чего, – говорит, – без доклада лезете? Я занят!” А тот, нахал, вообразите, развалился в кресле, улыбнулся и говорит: “А я, – говорит, – с вами по дельцу пришел поговорить...” А? Ну, тут знаете, терпение Прохора Петровича лопнуло и он вскричал: “Да что же это такое? Вывести его, черти б меня взяли!”» [т. 1, с. 656–657]	«А тот нахал, вообразите, развалился в кресле и говорит, улыбаясь: “А я, – говорит, – с вами по дельцу пришел потолковать”. Прохор Петрович вспылil опять-таки: “Я занят!” А тот, подумайте только, отвечает: “Ничем вы не заняты...” А? Ну, тут уж, конечно, терпение Прохора Петровича лопнуло, и он вскричал: “Да что ж это такое? Вывести его вон, черти б меня взяли!”» [т. 2, с. 323]

Сотрудники городского зрелищного филиала, знаменитого, как сообщает автор, только «своими порфировыми колоннами в вестибюле» [т. 2, с. 671], также вовлекаются Коровьевым в бурную деятельность: как Прохор Петрович непрерывно пишет и подписывает бумаги, так служащие филиала непрерывно поют. Таким образом, образ бухгалтера театра оказывается включенным в один ряд с героями, наказанными за имитацию деятельности.

После скандального сеанса в театре бухгалтер «оказался старшим во всей команде Варьете» [т. 2, с. 666]. Во второй редакции романа автор прямолинейно объясняет поведение героя при его столкновении с необычными происшествиями: «Захаров был допрошен тут же и поступил как всякий в его положении, то есть испугался до смерти все свои усилия направил к тому, чтобы || доказать, что он тут вообще ни при чем и ни к чему никакого отношения не имеет. Это ему удалось сделать легко – [в] сразу же стало ясно, что тишайший и скромнейший Василий Степанович всю жизнь сидевший в бухгалтерии ни в чем решительно не виноват а клятвенные его уверения, что он и представления не имеет о том, [что] куда девались директора и администратор, заслуживают полного доверия» [т. 1, с. 347–348]. В шестой редакции Булгаков характеризует героя не прямолинейно, а посредством описания его действий и состояния.

1) «Эти же рассказы привели в величайшее смущение бухгалтера Василия Степановича, который накануне на спектакле не был».

2) «Скромный и тихий Василий Степанович только моргал глазами, слушая [обо] рассказы обо всех этих чудесах, и решительно не знал, что ему предпринять <...>» [т. 2, с. 317].

3) Действия героя передаются через действия других персонажей: «Василий Степанович сперва отвечал[,] что-то, отвечала и кассирша, бормотали что-то в телефон капельдинеры, а потом и вовсе перестали отвечать <...>».

4) «Василий Степанович совершенно растерялся и не знал, что ей посоветовать».

5) «Команда отступила, выставив вперед бледного и взволнованного Василия Степановича» [т. 2, с. 318].

6) Градация в характере ответов героя на следствии: «<...> отвечал взволнованный Василий Степанович», «<...> отвечал, волнуясь, Василий Степанович», «<...> отвечал бухгалтер, все более бледнея и разводя руками», «Василий Степанович не знает, он не был вчера на сеансе» [т. 2, с. 319].

В этом же направлении осуществляются следующие изменения текста в эпизодах с костюмом и хористами:

Вторая редакция	Шестая редакция
«Тут Захаров затаил дыхание и сделал вид, что он впервые слышит и самое слово “кабарэ”, а про себя подумал “Ну и ну!”»	«Бухгалтер обомлел, съежился и сделал такой вид, как будто и самое слово “Варьетэ” он слышит впервые, а сам подумал: “Ну и ну!..”»
«Захаров решил не спорить – пусть пропадает двугривенный – лишь бы только скорее сплавить с плеч всё это дело и с облегченной душой убраться домой».	«Приехав куда нужно, расплатившись благополучно <...>» [т. 2, с. 321]
«“Распекает?” подумал Захаров и движимый неодолимой силой заглянул в дверь» [т. 1, с. 349].	«“Распекает, что ли, кого?” – подумал смятенный бухгалтер и, оглянувшись, увидел другое <...>»
«Увидев Захарова красавица, в которой нетрудно было узнать личную секретаршу заведующего, взрыдала, а затем вскричала – О, Боже! Боже! Боже! Да где же он?» [т. 1, с. 350]	«Увидев, что кто-то вошел, Анна Ричардовна вскочила, кинулась к бухгалтеру, вцепилась в лацканы его пиджака, стала трясти бухгалтера и кричать: – Слава богу! Нашелся хоть один храбрый! Все разбежались, все предали!»

«Заглянув, тут же сел на стул, потому что ноги [у нег] подкосились» [т. 1, с. 349].	«Попад в кабинет, бухгалтер первым долгом уронил портфель, и все мысли его в голове перевернулись кверху ногами» [т. 2, с. 322].
	«Бухгалтер почувствовал, что ноги его задрожали, и сел на краешек стула, но не забыл поднять портфель» [т. 2, с. 323].
«Захаров вдруг поднялся, задом скользнул в дверь и, чувствуя, что близок умопомешательству покинул управление» [т. 1, с. 350].	«Бухгалтер только стоял и трясся».
«Другой на месте Захарова уже тут сообразил бы, что на сегодняшний день лучше выйти из игры и никуда больше не ходить, но бухгалтер, во-первых был недалек, а во-вторых добросовестен. Проклятый портфель, в котором лежало 17 тысяч вчерашней кассы жег ему руки. Захаров, чего бы это ни стоило, хотел сдать казну и поэтому пешком в известковой пыли пробежал с Остоженки в Ваганьковский переулок и явился в отдел сметы и распределения того же управления с целью избавиться от денег, распиравших портфель» [т. 1, с. 351].	«Не добившись толку в комиссии, добросовестный Василий Степанович решил побывать в филиале ее, помещавшемся в Ваганьковском переулке. И чтобы успокоить себя немного, проделал путь до филиала пешком» [т. 2, с. 324]. «Через полчаса совсем потерявший голову бухгалтер добрался до финзрелищного сектора, надеясь, наконец, избавиться от казенных денег».
«Что касается Захарова, то он все-таки добился неприятности. Он добрался со своим портфелем до главного коллектора Зрелищ облегченного типа, написал по форме приходный ордер и вывалил кассиру все пачки денег, которые привез в портфеле» [т. 1, с. 353].	«Василий Степанович всунул голову в то окошечко, над которым было написано: “Прием сумм”, поздоровался с каким-то незнакомым ему служащим и вежливо попросил приходный ордерок» [т. 2, с. 327].

Работая над образом бухгалтера, Булгаков заглушает голос автора с прямолинейным объяснением поведения героя его трусостью, вместо этого вводит следующие средства создания образа «маленького» человека:

- 1) обозначение его действий и состояния страха (глаголы «съежился», «задрожали», «трясся»);
- 2) противопоставление с поведением храброго человека, за которого принимает его Анна Ричардовна;
- 3) уменьшительно-ласкательная форма слов – добавляет слово «окошечко» и меняет форму слова «ордер» на «ордерок», «краешек стула»;
- 4) фамилию *Ласточкин* («ласточка» – ласкательное обращение);
- 5) если во второй редакции героем движет также любопытство («движимый неодолимой силой»), то затем – трусость.

Таким образом, схема сюжета о бухгалтере включает в себя следующие составляющие: косвенная встреча с Воландом и его свитой – «потеря головы» (после встречи с костюмом и хористами Булгаков применяет фразеологизм «совсем потерявший голову»; болезненное состояние при обнаружении валюты: «<...> в глазах у него зарябило, он что-то промычал болезненно» [т. 2, с. 674]) – арест.

Образ дяди Берлиоза появляется впервые в черновиках романа 1931 г., носящими переходный характер от первой ко второй редакции. В краткой помете оформляется предприимчивый характер героя: «Дядя Берлиоза считался самым умным человеком в г. Киеве» [т. 1, с. 130]. В написанном в этот период начале главы «Приключения дяди Берлиоза» оформляется черта его характера: «Ранее всего он применил умное правило, которому строго следовал в жизни – ничему не удивляться» [т. 1, с. 133]. Полностью сюжет о дяде Берлиоза складывается в период работы над второй редакцией романа и остается таковым до конца работы над ним. Здесь обозначается причина, по которой дядя Берлиоза в срочном порядке отправляется на похороны племянника в Москву: «Но самое главное заключалось в квартире. Дразнящая мысль о том, что, чем черт не шутит, вдруг удастся занять в качестве ближайших родственников, освободившуюся квартиру, положительно захлестнула Латунского. Он понимал, как умный и опытный человек, что это чрезвычайно трудно, но житейская мудрость подсказывала, что с энергией и настойчивостью удавались иногда вещи и потруднее» [т. 1, с. 224].

Разоблачение и наказание дяди Берлиоза осуществляют в романе Бегемот (проверка паспорта, приказ покинуть квартиру и Москву) и Азazelло (разоблачение в стремлении получить квартиру, избиение и изгнание из квартиры). Во второй редакции, где этот сюжет оформляется впервые, разоблачение совершает кот: «– Поезжай немедленно в Киев, – сквозь зубы сказал кот, – и сиди там тише воды, ниже травы. И ни о каких квартирах не мечтай. Понятно?» [т. 1, с. 227]; наказание приводит в исполнение Азazelло.

Уже во второй редакции романа складываются два уровня наказания дяди Берлиоза: 1) избиение и изгнание из квартиры, 2) изгнание из Москвы посредством погружения в состояние страха. Таким образом, изначально в истории текста романа складывается схема сюжета о дяде Берлиоза: встреча со свитой Воланда – разоблачение в предприимчивости (стремление завладеть квартирой) – избиение и изгнание из квартиры – погружение в состояние страха и тем самым изгнание из Москвы.

Образ *буфетчика театра* Варьете оформляется уже в первой редакции романа: его визиту в квартиру, где разместились Воланд и его свита, посвящена глава «Якобы деньги», страницы которой сохранены практически полностью. И уже на этом этапе работы Булгаков стремится к созданию образа «маленького» человека. Писатель обозначает малый рост героя, использует в описании его портрета слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, закладывает основную черту его характера – скупость: «Человек этот, конечно, был буфетчик Варьете. Нужно отметить, что [маленьк] человек [крохотного] **короткого** роста[, у ко] и с веками прикрывающими свинные глазки крышечками и моржовыми усами был меланхоликом. На лице у него [было] **царило** несходящее выражение скорби, и тяжкие вздохи непрерывно вырывались из его груди. Если ему приходилось платить восемь копеек в трамвае, он вздыхал так, что на него оборачивались» [т. 1, с. 37–38]. Во второй редакции романа Булгаков напрямую называет героя «маленьким» человеком:

Первая редакция	Вторая редакция
«– Мессир, к вам явился человек.» [т. 1, с. 38]	«– Мессир, к вам [пришли.] пришел маленький человек. » [т. 1, с. 230]

В первой редакции оформляется причина визита буфетчика к Воланду: буфетчик жалуется на то, что «вчера в Варьете» «<про>изводили такое явле<ние>», что «в кармане вдруг появ<лялись якобы де>ньги...» [т. 1, с. 40], и заявляет, что Воланд «должен уплатить» за это, потому что: «– О таких фокусах администрацию надлежит уведомлять. Помилуйте, на 110 рублей подковали буфет» [т. 1, с. 41].

В первой редакции уже присутствуют разоблачение буфетчика и предсказание его скорой смерти, но, в отличие от следующего этапа работы над этим эпизодом (пятая редакция) [т. 1, с. 676–677], эти действия совершает Воланд, а не Коровьев с его подачи:

«— Делается то, что увы от жадности в глазах мутится, — пояснил Воланд вдруг смягчаясь, — любите деньги, плут, сознайтесь? У вас, наверное, порядочно припрятано, э? Тысячки сто тридцать четыре, я полагаю, э?

Буфетчик дрогнул, потому что ляпнув наобум, по-видимому, цифру, [б] Воланд || угадал до последней копейки — именно в сумме 134 тысяч выражались сбережения буфетчика. <...>

— Мне только одно непонятно, — продолжал артист Воланд, — куда вы их денете? Вы помрете скоро, через год, в гроб вы их не запихнете, да они в гробу вам и не нужны...» [т. 1, с. 42].

Чтобы подчеркнуть характер «маленького» человека, в пятой редакции вводится следующий фрагмент: «— Да я и не советовал бы вам лечиться в клинику, — продолжал сочувствовать и советовать артист маг, причем глаз его сиял как золотой, — какой смысл умирать в палате под стоны и хрипы безнадежно больных? Эфир этот, уколы, страдания... Тошная скука... Не лучше ли устроить пир на эти 27 тысяч и, приняв цианистого калия переселиться под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями?» [т. 1, с. 677]. Воланд предлагает буфетчику то, что, заведомо известно, тот не способен выбрать: «— Впрочем мы замечтались!» — прерывает сам себя Воланд. Таким же образом вводится противопоставление «администратор — вампир», «бухгалтер — храбрый человек».

Наказанием буфетчика, по сути, является его разоблачение и посредством него погружение в состояние страха, потому как его близкая смерть оказывается предначертанной и не осуществляется волей Воланда и руками его свиты. Начиная с первой редакции романа и практически до его завершения, судьба буфетчика остается неизвестной:

Первая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Каким образом до своей резиденции добрался буфетчик, он не помнил. Единственно, что известно, что явившись в буфет, почтенный содержатель его запер, а на двери повесил замок и надпись “Буфет закрыт сегодня”» [т. 1, с. 45].	«Вырвавшись на воздух, буфетчик рысью пробежал к воротам и навсегда покинул чертов дом, и что дальше было с ним никому не известно» [т. 1, с. 679].	«Вырвавшись на воздух, буфетчик рысью пробежал к воротам и навсегда покинул чортов дом № 302-бис[,]{} [и что дальше было с ним, никому не известно.]» [т. 2, с. 343]

Только в эпилоге Булгаков сообщает о смерти буфетчика по предсказанию Воланда, а на этапе последней правки добавляет эпизод посещения буфетчиком врача.

Таким образом, сюжет о буфетчике на всем протяжении создания романа складывается по схеме: встреча с Воландом и его свитой – разоблачение в скупости – наказание посредством разоблачения и предсказания скорой смерти – погружение в состояние страха.

Рассмотренные персонажи проходят проверку встречей с Воландом и/или его свитой, встречей с необыкновенными явлениями, что приводит к разоблачению во лжи в том или ином ее проявлении. Герои-плуты, занимающие не свое место, стремящиеся занять чужое место, оказываются изгнанными из квартиры, со службы, из Москвы. Все герои погружаются в состояние безумия, практически все они оказываются в клинике профессора Стравинского. Состояние безумия ставит их на путь исправления: будучи арестованными, герои со всей готовностью принимают наказание и требуют своего заключения в камеру. Таким образом, в романе Булгакова зло оказывается разоблаченным и наказанным. «Все будет правильно, на этом построен мир», – таков закон мироздания, по мысли писателя, вложенной им в уста Воланда на заключительном этапе работы над романом. Этот закон совпадает с главным законом сказки, в которой в борьбе добра и зла всегда побеждает добро, а зло наказывается, в которой герой при верном выборе между добром и злом всегда побеждает и получает желаемую награду. Этот закон связан и с христианством, где каждый получает по вере его. Основы такого подхода к разработке системы образов «московских» глав в истории текста романа Булгакова «Мастер и Маргарита» заложены уже в первой его

редакции.

Сказочный элемент «испытание – награда/наказание» является, на наш взгляд, основой создания системы образов «московских» глав романа «Мастер и Маргарита», каждый герой которых оказывается перед выбором между правильной и неправильной моделью поведения. Нехорошая квартира и в целом пространство, в контексте которого происходит столкновение того или иного героя с Воландом и его свитой, становится пограничной зоной, проходя через которую герой получает заслуженную награду или наказание. В награду Маргарите возвращают мастера, мастер в награду получает покой, Иван проходит путь от поэта Бездомного до ученика мастера. Персонажи «московских» глав романа (Степа Лиходеев, Никанор Иванович Босой, Жорж Бенгальский и другие) наказываются за ложь в том или ином ее проявлении. «Сказочное зло – это не абсолютное зло как зло безо всякой на то причины, а некий регулятор порядка <...>. Поэтому сказочное зло необходимо в том случае, когда требуется указать на неправильность выбора<...>»¹. Как сказку роман предлагают рассматривать исследователи: И. Золотусский², М. Йованович³.

Любая сказка не только представляет некую рациональную модель поведения в том или ином обществе, но, и это, пожалуй, является главной ее особенностью, тяготеет к демонстрации торжества добра. И с какой бы целью ни использовались сказочные элементы в структуре художественного произведения любого периода развития литературы, стремление к сказочному установлению справедливости будет присутствовать в нем всегда.

На заключительном этапе работы Булгаков над романом пишет эпилог и тем самым включает в контекст образов героев «московских» глав романа исправление – героям дается шанс на исправление, который они используют,

¹ Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 172.

² Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. 1991. Кн. 2. С. 165.

³ Йованович М. Об источниках «Мастера и Маргариты» // АН СССР. Известия... Сер. лит. и яз. 1992. Т. 51. № 1. С. 60.

о чем мы узнаем из кратких сообщений об их судьбе в эпилоге. Включение в роман исправления героев связано с разработкой Булгаковым темы милосердия в контексте образов Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата.

Милосердие Иешуа столь велико, что он не просто просит об освобождении Пилата, но избавляет его от мук совести, о чем мы узнаем также из эпилога, когда Иван Николаевич Понырёв во сне становится свидетелем того, как Пилат вместе с Иешуа Га-Ноцри поднимаются по лунной дороге:

«— Боги, боги, — говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще, — какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, — тут лицо из надменного превращается в умоляющее, — ведь ее не было? Молю тебя, скажи, не было?

— Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось» [т. 2, с. 811].

Такое прощение Пилата оформляется только на одной из вех заключительного этапа работы Булгакова над романом, когда в мае 1939 г. он создает эпилог. Но истоки этого подхода к раскрытию темы милосердия находятся во второй редакции романа — в черновиках второй половины 1934 г.: «— Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганоцри. Он исправит свою ошиб-||ку» [т. 1, с. 294–295].

Есть еще один результат встречи героев с Воландом и его свитой — они осознают, что встретились с нечистой силой. Таков был замысел в разработке системы образов героев «московских» глав уже в первой редакции романа.

В первой редакции мысль буфетчика о том, что он повстречался с сатаной, оформляется с помощью выражения «Вот оно что!», и после встречи с Воландом герой отправляется «к Николе», т. е. в храм, где просит отслужить молебен: «— Отец Иван, — задыхаясь буркнул буфетчик, — в срочном порядке **[служи] [молебен...] об избавлении от нечистой силы...**» [т. 1, с. 44]. Но, вместо храма, находит «аукционную камеру», а, вместо креста на куполе, видит курящего человека. Во второй редакции буфетчик

приходит в храм неосознанно: «<...> в переулке, в который попал неизвестно зачем и неизвестно как», «Потом он увидел себя в церковном дворе <...>» [т. 1, с. 354]. На следующем этапе работы над образом буфетчика (в пятой редакции) Булгаков убирает эпизод посещения храма, но добавляет сообщение о том, что буфетчик перекрестился после посещения Воланда: «Буфетчик уронил его и перекрестился» [т. 1, с. 678] (ср. в шестой: «Буфетчик перекрестился» [т. 2, с. 342]).

О том, с кем именно ему довелось повстречаться, осознает и дядя Берлиоза – для этого на всех этапах работы используется выражение «всё понятно».

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Латунский, цепляясь за перила, вздрагивая на каждом шагу, двигался книзу и шептал такие слова: – Понятно... всё понятно... вот так штука! Не поверил бы, если бы своими глазами не видел, не слышал! Твердое намерение дяди Берлиоза заключалось в том, чтобы не медля ни минуты броситься в поезд, покинуть Москву и бежать в благословенный Киев» [т. 1, с. 228–229]. <i>Между этими выводами наблюдения за посещением квартиры буфетчиком.</i> «Не думая больше ни о чем, кроме того, чтобы не опоздать к киевскому поезду, легким шагом он вышел из дверей, во двор и оттуда на Садовую» [т. 1, с. 230].	«– Ну, всё понятно! Вот так штука! Хорошо, что не случился разрыв сердца!» [т. 1, с. 669] <i>Между этими выводами наблюдения за посещением квартиры буфетчиком.</i> «Не думая больше ни о покойном племяннике, ни о квартире, Радужный [<i>вышел из каморки и во двор</i>] [просидел в каморке минут пять,] выглянул, вышел во двор... Через несколько минут он уже был в автобусе, уносившем его к киевскому вокзалу» [т. 1, с. 670].	<i>До этого вывода наблюдения за посещением квартиры буфетчиком.</i> «Проверка квартиры была произведена, не думая больше ни о покойном племяннике, ни о квартире, содрогаясь при мысли о той опасности, которой он подвергался, Максимилиан Андреевич, шепча только два слова «[II]Всё понятно! Всё понятно!», выбежал во двор. Через несколько минут троллейбус уносил экономиста-плановика по направлению к киевскому вокзалу» [т. 2, с. 336].

Во второй и пятой редакциях состояние героя и его понимание, с кем он встретился, передается с помощью его слов: «Не поверил бы, если бы своими глазами не видел, не слышал!» – «Хорошо, что не случился разрыв сердца!». В шестой подчеркивает внутреннее состояние героя действием: «содрогаясь при мысли о той опасности, которой он подвергался».

Поэтому герои-плуты и просят себя арестовать и посадить в камеру – не только потому, что осознали свою вину, таким образом они пытаются

защититься от Воланда и его свиты, осознав, кем те являются на самом деле, – нечистой силой. А если есть нечистая сила, то существует и Бог.

В первой редакции романа председатель начинает клясться Христом: «– Братцы... – жалостно» вскричал Поротый, – «шутите вы, не был» он у меня, «братишечки, вы шу<тите>», «<пер>вый раз в жизни» вижу этого «Леонарда, Христом <клянусь!>» [6.2, л. 124]; «– Братцы родные, погиб я. Это волшебные деньги. Христом клянусь, не давал он мне их...» [т. 1, с. 100]. Во второй редакции Булгаков акцентирует внимание на том, что Никанор Иванович – член кружка «Воинствующий безбожник» – уверовал в Бога:

«[Луну если бы дитя потребовало от Босого снять и подать он не был бы более беспомощен. И член кружка «Воинствующий безбожник»] **{Мы не знаем, что спасло Никанора Ивановича от удара. Но близок он к нему был. Шатаясь с мертвыми глазами, налитый темной кровью}** [*Прокон*] **{Никанор}** Иванович Босой **{член кружка «Безбожник»}** положил на себя крестное знамение и [*воскликнул:*] **{прохрипел:}**

– Никогда **{валюты}** в руках не держал, товарищи. Богом клянусь!» [т. 1, с. 181–182]

В четвертой редакции Булгаков убирает отнесенность Босого к воинствующим безбожникам, но клятва Богом сохраняется в эпизоде ареста до конца работы над романом: «– Богом клянусь! – вскричал несчастный председатель, в самом деле никогда не державший в руках долларов, и вдруг смолк и утих, подчиняясь неизбежному» [т. 1, с. 455]. В пятой редакции Булгаков подчеркивает, что изменения в душе председателя происходят именно благодаря встрече с Воландом и его свитой: «– Товарищи! – отчаянно закричал председатель, – держите их! У нас в доме нечистая сила!» [т. 1, с. 571].

Верующим в Бога Никанор Иванович предстает затем в эпизоде допроса, который присутствует уже в первой редакции и составляет сюжет отдельной главы «Разговор по душам», в последующей же работе войдет в состав главы о сновидении председателя.

Первая редакция	Пятая редакция
«– Христом Богом клянусь. – Что это вы партийный, а [Б] все время Бога упоминаете? Веруете? – Какой я партийный. Так... – Зачем же вступили в партию. – Из корыстолюбия. – Вот теперь вы откровенно говорите. – А в Бога Господа верую, – вдруг сказал Поротый, – верую с сего 10-го июня и во діавола» [т. 1, с. 35].	«– Не было валюты! Не было! Бог истинный, всемогущий всё видит, а мне туда и дорога, – страстно заговорил Никанор Иванович, – в руках никогда не держал и не подозревал, какая такая валюта! Господь меня наказует за скверну мою, – Никанор Иванович на- чал волноваться, то застегивать рубаху, то креститься, то опять застегивать <...>» [т. 1, с. 626–627]

По всей видимости, Босой предал веру в Бога в угоду обстоятельствам – в первой редакции читаем: «людей и Бога обманывал» [т. 1, с. 35].

Самое страшное доказательство существования Бога явлено в романе Берлиозу. Но гибель его предreshена, а не устроена Воландом. Уже в первой редакции (во втором варианте главы) Булгаков вводит предсказание гибели Берлиоза, которое, преобразовываясь, в целом сохранится до конца работы над романом: «– Солнце в первом доме, – забормотал инженер, козырьком ладони, прикрыв глаза и рассматривая Берлиоза как рекрута в [н] приемной комиссии, – Меркурий во втором, луна ушла из 5-го дома, шесть несчастье, вечер семь, влажная фигура. Уй! Какая ерунда выходит, Владимир Миронович! <...> – Да...., – стыдливо хихикнув ответил инженер, – оказывается, что вы будете четвертованы» [т. 1, с. 77].

Во второй редакции Булгаков вводит повествование о том, о чем думает Берлиоз в момент гибели: «Он понял, что это непоправимо. [*Он понял, что*] **И не спеша повернулся на спину.** И страшно удивился тому, что сейчас же все закроется и никаких ворон больше в темнеющем || небе не будет» [т. 1, с. 151]. На последующих этапах работы над эпизодом гибели Берлиоза Булгаков вводит последнюю мысль героя:

Третья редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
И подумал: «Конец. Больше повернуться не успею». Он всхлипнул [т. 1, с. 388].	Луна сбоку прыгнула и разлетелась в куски, чей-то голос в мозгу крикнул [« <i>Непоправимо!</i> »] «О, Боже! Неужели?...» [т. 1, с. 410]	В мозгу у Берлиоза кто-то отчаянно крикнул: «Неужели?! О, Боже!» [т. 1, с. 522]	Тут в мозгу у Берлиоза кто-то отчаянно крикнул «Неужели[!]{?..}» [т. 2, с. 151].

История текста романа демонстрирует, что последней мыслью Берлиоза была мысль о Боге. Работая над окончательным текстом романа, Булгаков убирает здесь слово «Бог», но в процессе правки добавляет вопросительный знак и многоточие, которые позволяют читателю догадаться, что в этот момент Берлиозу явлено «седьмое доказательство» бытия Божия. Как отмечает Е.А. Миллиор, в эпизоде бала «“полные мысли и страдания” глаза на отрезанной голове свидетельствуют, что истина факта дошла до не угасшего еще сознания Берлиоза»¹.

В отличие от других героев, Берлиозу было явлено еще одно доказательство – о вечной жизни – в эпизоде превращения его отрезанной головы в чашу на балу у Воланда. По всей видимости, этот эпизод был введен в роман во второй редакции, но страницы с ним вырваны. По фрагментам букв и слов на корешках листов можно установить, что это эпизод общения Воланда с головой Берлиоза: «приоткр<ыл>», «– Ну,» «<вы>говори<ли>», «Все», «данн<ая>», «Михаил <Александрович>», «<проповеду>ете», «того,» «<прекра>титься,» «были,» «<вс>якого», «<к>аждый»². В пятой редакции звучат слова Воланда о том, что «каждому дано будет по его вере» (ср. в шестой «каждому будет дано по его вере»), отсылающие к Евангелию от Матфея: «Тогда Он коснулся глаз их и сказал: *по вере вашей да будет вам*» (9:29).

Таким образом, встреча с Воландом и его свитой через разоблачение и наказание приводит героев «московского» пространства не просто к

¹ «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор. С. 300.

² Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение главы 10 – гл. 17). 1933. Автограф чернилами и частично карандашом. 84 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 7. Л. 83–83 об.

исправлению, но к пониманию того, что Бог существует.

Исключение составляет барон Майгель.

2.3 Образ осведомителя в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

2.3.1. Образ барона Майгеля: биографический аспект

В булгаковедении давно установлен факт, что прототипом барона Майгеля является Борис Сергеевич Штейгер, т. к. источником этой информации является Е.С. Булгакова, которая сообщила о прототипе М.Л. Васильеву в Париже 29 мая 1969 г.¹ Но также существует мнение, что прототипом героя романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» является барон фон Дикгоф, «скрывавшийся под псевдонимом “барон Александр Аркадьевич Диренталь”» (М. Кротов) и литературовед Михаил Гаврилович Майзель, нападавший на Булгакова в печати (М. Золотоносов)².

Л.К. Паршиным была проведена колоссальная работа по поиску информации о Б.С. Штейгере. Булгаковед установил, что Штейгер работал «уполномоченным Коллегии Наркомпроса РСФСР по внешним сношениям»³, являлся «доверенным лицом» А.С. Енукидзе⁴ и состоял «при управлении Государственных театров»⁵. О службе Штейгера в Управлении государственными академическими театрами М.О. Чудакова приводит свидетельство К.В. Никитина, его современника: «Подвизался там в должности не совсем понятной – Борис Штейгер. Был он чрезвычайно вежлив, прекрасно одет, знал много языков. Звали его не иначе как барон Штейгер. Он представлял от УГАТа – как “сопровождающий знатных иностранцев” – преимущественно на балетные спектакли»⁶.

Как установил Л.К. Паршин, Штейгер был родом из Киева, его отец

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М. : Кн. Палата, 1991. С. 124.

² Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М. : ОАО Издательство «Радуга», 2007. С. 57–58.

³ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 127.

⁴ Там же. С. 118.

⁵ Там же. С. 125.

⁶ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 793.

«коллежский советник барон фон Штейгер Сергей Эдуардович был предводителем дворян Каневского уезда Киевской губернии, владел поместьем и деревней Стебелевская Николаевка в 562 десятины <...>»¹. Штейгер, владевший несколькими иностранными языками и обладавший светскими манерами, сотрудничал с НКВД – в его обязанности входило сопровождение иностранных дипломатов². Штейгер был репрессирован в 1937 г. по обвинению в шпионаже.

Изучение следственных дел Б.С. Штейгера позволяет расширить и скорректировать (как, например, место рождения, адрес) представления о его жизни и деятельности.

Штейгер был арестован в ночь с 17 на 18 апреля 1937 г. Ордер на арест и обыск Штейгера Бориса Сергеевича по адресу «Моховая ул. гост. “Националь” кв. 15»³, а также «Протокол обыска и ареста» датируются 18 апреля 1937 г. [л. 4]. В «Анкете арестованного» содержатся прежде неизвестные биографические сведения. Приведем текст этой анкеты полностью (здесь и далее при публикации документов, составленных на бланках, текст бланка выделен нами курсивом).

АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО

1. *Фамилия Штейгер*
2. *Имя и отчество Борис Сергеевич*
3. *Дата рождения «11» февраля 1892*
4. *Место рождения Одесса*
5. *Местожительство дом гост. Националь*
6. *Профессия и специальность административный работник*
7. *Место службы Интурист*
10. *Социальное положение служащий*
- а) до революции учился, служил*

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 124.

² Там же. С. 125.

³ Дело по обвинению Штейгера Б. С. 1937. ЦА ФСБ России. АУД № Р-40591. Л. 1 а. Далее ссылки на материалы этого дела с указанием в квадратных скобках номера листа.

б) после революции служил

11. Образование среднее

12. Партийность беспартийный

13. Национальность русский

14. Категория воинского учета с запаса снят по возрасту

15. Служба в белых и других к.-р. армиях нет

16. Каким репрессиям подвергался при Соввласти в 1918 г. оправдан по суду

17. Состав семьи жена проживает со мной в доме гост. Националь

Подпись арестованного Штейгер

Кем и когда арестован 17/IV НКВД

17/IV 1937 г. [л. 3–3 об.]

В «Протоколе допроса» Штейгера от 19 апреля 1937 г. представлены дополнительные сведения:

«8. Род занятий консультант правления «Интурист»

9. Социальное происхождение дворянин; отец б. подполковник, член Государственной Думы IV созыва, владел имением. Имел титул барона.

10. Социальное положение (род занятий и имущественное положение)

а) до революции служил в армии вольноопределяющим и в Гос. Банке чиновником для поручения, переводчиком французской военной миссии.

б) после революции на советской службе

11. Состав семьи жена Ирина Ивановна урожд. Дмитриева работает в кинохронике

14. Каким репрессиям подвергался

а) до революции нет

б) после революции в 1918 г. был арестован по обвинению в контрреволюции и спекуляции – оправдан; в 1921 и 1923 был арестован и освобожден без предъявления обвинения» [л. 7–7 об.]

В «Протоколе допроса» от 20 мая 1937 г. уточняется, что в обозначенные годы Штейгер «арестовывался органами б. ВЧК/ОГПУ»

[л. 15].

Материалы следственных дел 1918, 1921 и 1923 г., по всей видимости, не сохранились. Но Штейгер арестовывался также в 1925 г. «Ордер на производство ареста и обыска» по адресу «Средне Кисловский пер. 1/13 кв. 1» подписан 5 мая 1925 г. председателем О.Г.П.У. Ягódой¹. «Протокол обыска» также датируется 5 мая 1925 г. [л. 2]. Материалы этого дела позволяют выявить дополнительную информацию биографического характера. В «Анкете для арестованных и задержанных с зачислением за О.Г.П.У.» зафиксированы сведения об образовании: «окончил гимназию», а также о составе семьи: «разведен, имеет дочь» [л. 7]. Здесь же сообщается, что Штейгер был арестован «5/V 1925» «в Москве в квартире Ср. Кисловский пер. № 1 кв. 1» [л. 7 об.]. У Штейгера здесь была комната – в протоколе допроса записано: «*После операции квартира одна комната опечатана*» [л. 2], в заявлении Штейгера: «комната запечатана и до сих пор не отпечатана» [л. 11].

В этот период Штейгер, по всей видимости, уже сотрудничал с органами государственной безопасности, т. к. при аресте «*обыском обнаружено* разная переписка, по большей части на иностр. языке» [л. 2]. На следующий день Штейгер был освобожден из-под стражи, несмотря на то, что обвинялся в антисоветской деятельности [л. 13], причем в документах секретного отдела указано, что он должен быть освобожден «немедленно» (при публикации данных документов написанное на бланке выделено нами курсивом).

С.С.С.Р. ОГПУ Секретный Отдел

«6» V 1925 г. « » час. « » мин.

Тов. Зубкину

Прошу немедленно освободить гр. Штейгера Борис Сергеевича.
Оформление последует.

¹ Дело по обвинению Штейгера Бориса Сергеевича. 1925. ЦА ФСБ России. АУД № Р-15002. Л. 1. Далее ссылки на материалы этого дела с указанием в квадратных скобках номера листа.

Подпись [л. 18]

О.Г.П.У.

6 Мая дня 1925 г.

Секретно-Оперативное

в дело

Управление.

ТАЛОН № 4629

Отдел Центральной Регистратуры.

Начальнику *Коменданту ОГПУ* тюрьмы. С получением сего немедленно освободите из-под ареста гр.на *Штейгера Бориса Сергеевича*

С освобожденного взять подписку о Z

По освобождении срочно препроводить в ОЦР О.Г.П.У. прикрепленное внизу сего ордера извещение и подписку.

Справка: *Служ. зап. СООГПУ от 6/V – 1925 г.*

Начальник Отдела Центр. Регистратуры ОГПУ *подпись*

Начальник Учетного Отделения Отцентрага *подпись*

4 СО [л. 19]

Хотя в «Выписке заседания коллегии ОГПУ (Распорядительное)» от 14 мая 1925 г. указано, что арестованный содержится «в Приеме арестованных» [л. 16].

Несмотря на то, что Штейгера освободили, было сделано заключение «дело следствием продолжать» [л. 13, 16], и оно продолжалось до 1931 г. Только 6 ноября 1931 г. Г. Ягодой утверждено заключение о прекращении данного дела [л. 20]. То есть весь этот период Штейгер находился под наблюдением органов.

Карлис Озолс (латышский дипломат, чрезвычайный посланник и полномочный министр Латвии в СССР) в своих мемуарах (1937) пишет о том, что «службу в ГПУ» Штейгеру предложили «в дни революции», когда он «как антибольшевик, был приговорен к смертной казни»¹. То, что Штейгер сам сообщил об этом факте своей биографии коллеге Озолса, представляется сомнительным – о таких фактах биографии молчат. Но, по всей видимости, немедленное освобождение Штейгера в 1925 г. подтверждает, что работа на ГПУ в данный период уже шла.

¹ Озолс К. Мемуары посланника. М. : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2015. С. 206.

К. Озолс высказывает предположение о том, что Штейгер «навязанные ему обязанности» «хорошо исполнял, потому что его положение постоянно крепло»¹. И действительно, дело Штейгера 1937 г. свидетельствует о том, что его связь с НКВД является неоспоримой, т. к. при обыске и аресте у него были изъяты: «Медкарточка Кремля, Удостоверение Наркомпроса, Удостоверение НКВД»².

После нескольких допросов 19 апреля, 11, 15 и 20 мая, часть из которых не рассекречена, на закрытом судебном заседании военной коллегии Верховного Суда Союза ССР 25 августа 1937 г. [л. 53] Штейгер был обвинен в том, что являлся «агентом германской контрразведки и по заданию последней проводил шпионско-диверсионную работу, чем и предавал интересы Союза ССР, т. е. в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 58 – 1^а и 17, 58-8 УК РСФСР» [л. 56–56 об.], и приговорен «к высшей мере наказания – расстрелу с конфискацией всего лично ему принадлежащего имущества» [л. 56 об.]. В деле содержится «Справка» о том, что «приговор о расстреле Штейгера Бориса Сергеевича приведен в исполнение “25” VIII 1937 г.» [л. 57].

Б.С. Штейгер был реабилитирован в 1991 г. В «Заключении по уголовному делу Штейгера Б.С.» от 16 августа 1991 г. сообщается о том, что «выводы суда о виновности Штейгера основаны только на неконкретных и противоречивых показаниях самого осужденного» [л. 60]. Данный документ опровергает положение, введенное в научный оборот Н.А. Громовой и М.П. Одесским, о том, что Штейгер «посмертно реабилитирован не был»³.

При этом Л.К. Паршиным в 1991 г. опубликован секретный документ посольства США от 28 апреля 1937 г., где «поверенный в делах» сообщает об аресте Штейгера: «Исчезновение г-на Штейгера, к сожалению, означает для

¹ Озолс К. Мемуары посланника. С. 207.

² Дело по обвинению Штейгера Б. С. 1937. ЦА ФСБ России. АУД № Р-40591. Л. 6. *Далее ссылки на материалы этого дела с указанием в квадратных скобках номера листа.*

³ Малапарте Курцио. Бал в Кремле: [незаконченный роман] / Пер. с итал. А. В. Ямпольской; науч. ред. М. П. Одесского; вступ. ст. М. П. Одесского, Н. А. Громовой, С. Гардзонио; коммент. М. П. Одесского, Н. А. Громовой. М. : Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 316.

посольства потерю одного из самых важных советских агентов»¹.

Именно в американском посольстве Булгаков встречает Штейгера. Согласно дневнику Е.С. Булгаковой, их знакомство со Штейгером состоялось на приеме в американском посольстве 23 апреля 1935 г. (знаменитом приеме, нашедшем отражение в эпизодах бала Воланда²). В первой редакции дневника сохранилась запись: «С нами в машину сел незнакомый нам, но известный всей Москве и всегда бывающий среди иностранцев – кажется, Штейгер. Он – впереди с шофером, мы – сзади»³.

Записи в дневнике Е.С. Булгаковой не только фиксируют встречи со Штейгером, но демонстрируют осведомленность о роде его занятий: «У Уайли было человек тридцать. Среди них – веселый турецкий посол, какой-то французский писатель, только что прилетевший в Союз, и, конечно, барон Штейгер – непременно принадлежность таких вечеров, “наше домашнее ГПУ”, как зовет его, говорят, жена Бубнова» (3 мая 1935)⁴; «После театра Вильямсы, Калужские и мы пошли в шашлычную против Телеграфа, просидели до трех. Там были американцы и неизбежный барон Штейгер с ними» (7 января 1936)⁵. Такие слова, как «конечно», «непременная принадлежность», «неизбежный», подчеркивают постоянный и непрерывный характер действий осведомителя. Можно сравнить с наименованием «астрономический спутник», примененным Е.С. Булгаковой к Э.Л. Жуховицкому⁶.

Таким образом, записи в дневнике Елены Сергеевны свидетельствуют о том, что знакомство Булгакова со Штейгером состоялось в 1935 г. Встречи со Штейгером упоминаются в дневнике в 1935 и 1936 г. Но в истории текста романа «Мастер и Маргарита» образ барона появляется в 1933 г. – в период работы над второй редакцией. В булгаковедении этот вопрос вызывает

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 127.

² Там же. С. 114–116.

³ Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л. Яновской. М. : Изд-во «Кн. палата», 1990. С. 359.

⁴ Там же. С. 97.

⁵ Там же. С. 111.

⁶ Там же. С. 51.

недоумение¹. Возможно, Булгакову было известно о Штейгере до 1935 г., т. к. он был «известен всей Москве». В этом отношении целесообразно обратить внимание на то, что во второй редакции Маргарита к моменту встречи с бароном уже знакома с ним. На следующем же этапе работы над эпизодами бала – в пятой редакции – Булгаков подчеркивает, что Маргарита не знакома с бароном, т. е. они не представлены друг другу, но ей известно о его существовании и она неоднократно встречала его.

Вторая редакция	Пятая редакция
«– О, мы знакомы! – воскликнул барон, впиваясь глазками в Маргариту. И точно: барон Маргарите был известен; она видела его раза [в] три в Большом Театре на балете. Даже, помнится, разговаривала с ним в курилке» [т. 1, с. 252].	«Тут Маргарита замерла, потому что узнала вдруг этого Майгеля. Он несколько раз попадался ей в театрах Москвы и ресторанах» [т. 1, с. 748]. <i>Текст полностью совпадает с шестой редакцией</i> [т. 2, с. 409]

Возможно, о Штейгере Булгакову рассказывал Курцио Малапарте, итальянский журналист и писатель, посетивший Москву в мае 1929 г. и встречавшийся с Булгаковым. В романе Малапарте «Бал в Кремле» (1947, 1954), написанном по результатам этой поездки, предстает образ фон Штейгера, который после приема в английском посольстве предлагает проводить рассказчика, т. е. Малапарте, до гостиницы²: «Я никогда не видел настолько бледного и настолько вызывающего подозрение человека, как фон Штейгер. Лет сорока пяти, маленький, сгорбленный, худой, с пепельным лицом, с короткими ручками – до того бескровными, что они казались прозрачными»³.

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 125; Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 34.

² Малапарте Курцио. Бал в Кремле: [незаконченный роман]. С. 112.

³ Там же. С. 225.

2.3.2. Динамика становления образа барона Майгеля в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Во второй редакции романа в ноябре 1933 г. Булгаков вводит образ «бывшего барона» Фон-Майзена в главе «Шабаш». Благодаря пометам писателя, известны даты работы над эпизодами, в которых фигурирует образ барона: «Вечер 12.XI. 33», «13. XI 33», «14. XI 33», «15. XI 33», «16. XI 33», «30. XII 33» [т. 1, с. 251–253]. Третья и четвертая редакции романа были не завершены Булгаковым, поэтому он возвращается к эпизодам с бароном только в 1938 г., работая над пятой редакцией романа – главой «Великий бал у сатаны»; как мы уже отмечали, в эпизодах бала здесь нашел отражение прием в американском посольстве 23 апреля 1935 г.¹

С момента появления в истории текста романа герой носит титул барона.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Некий гражданин по фамилии Фон-Майзен. Называет он себя бывшим бароном. – Почему бывшим? – Титул обременял его, – докладывал Коровьев, – и в настоящее время барон чувствует себя без него свободнее» [т. 1, с. 251].	«– Я счастлив, месь[e]дам, рекомендовать вам почтеннейшего барона Майгеля <...>» [т. 1, с. 748].	«<...> я счастлив рекомендовать вам, – обратился Воланд к гостям, – почтеннейшего барона Майгеля <...>» [т. 2, с. 409].

М. Золотоносов отмечает, что «для человека булгаковского поколения словосочетание “барон Майдель” было стереотипным. Майдель – чрезвычайно распространенная баронская фамилия в России <...>», исследователь даже называет форму имени «барон Майдель» «автоматизированной»².

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 114–116.

² Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 58.

Примечательно, что наименование «барон / бывший барон» не выдуманно писателем – оно применялось к Штейгеру его современниками. Так, С.Л. Бертенсон вспоминает: «Миссия этого бывшего барона заключалась в том, чтобы следить за всеми разговорами послов с теми из представителей театров, с которыми они встречались, и, если нужно, доносить по начальству о характере разговоров»¹. В уже процитированных воспоминаниях К.В. Никитина читаем: «Звали его не иначе как барон Штейгер»². В статье М. Фриновского, заместителя Наркома внутренних дел, опубликованной в газете «Правда» в 1937 г. перед сообщением о расстреле Штейгера, он также именуется «бывшим бароном»³. В протоколе допроса Штейгера от 20 мая 1937 г. он значится как «б. барон»⁴. Такой характер словоупотребления позволяет перевести выражение «бывший барон» в ранг устойчивых, наподобие таких словосочетаний, как «бывший помещик», «бывший дворянин», «бывшие люди».

Во второй редакции Воланд не знает о существовании барона:

«– Виноват, мессир, – доложил Коровьев, изгибаясь, – в городе имеется один человек, который, надо полагать стремится стать покойни-||ком вне очереди.

– Кто такой?» [т. 1, с. 251]

Здесь героя представляет Коровьев. В пятой и шестой редакциях рекомендацию герою дает Воланд.

Вторая редакция	Пятая редакция
«– Он звонил сегодня по телефону к вам и выражал восторг по поводу вашего вчерашнего выступления в театре и, когда узнал, что у вас	«– Милый барон, – говорил Воланд, расплываясь в улыбке радости, – был так очарователен, что, узнав о моем приезде тотчас позвонил ко мне,

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 125.

² Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 793.

³ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 122.

⁴ Дело по обвинению Штейгера Б. С. 1937. ЦА ФСБ России. АУД № Р-40591. Л. 15.

сегодня вечер, выразил весьма умильно желание присутствовать на нем» [т. 1, с. 252].	предлагая мне свои услуги по ознакомлению меня с достопримечательностями столицы» [т. 1, с. 748].

Булгаков стремился подчеркнуть значимость фигуры барона в романе – Воланд занимается им сам. И если во второй редакции Воланд не знает о появлении барона, то на последующих этапах он ожидает его появления.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Когда он будет?» [т. 1, с. 252]	«– Где же он? – спросил Воланд, повернувшись к Коровьеву-церемониймейстеру. – Сию секунду, мессир, он предстанет перед вами» [т. 1, с. 747].	«– Сию секунду, мессир, – сказал Коровьев, заметив вопросительный взгляд Воланда, – он предстанет перед вами» [т. 2, с. 408].

В пятой и шестой редакциях меняется только степень проявления величия Воланда – если сначала он спрашивает и поворачивается, то затем Коровьеву оказывается достаточно только его взгляда.

При создании портрета барона Булгаков подчеркивает безукоризненность его внешнего вида.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Чистенький смокинг сидел на бароне очень хорошо и, как верно угадал музыкальный Коровьев, он поскрипывал лакированными туфлями» [т. 1, с. 252].	«Внешне он ничем не отличался от многочисленных остальных гостей-мужчин. И так же безукоризненно был одет» [т. 1, с. 747].	«Внешне он ничем не отличался от многочисленных остальных гостей-мужчин <...>» [т. 2, с. 409]

Наши представления о внешнем виде героя дополняет глава о

следствии. В пятой редакции эта глава называется «Стрельба в квартире», в шестой – «Конец квартиры № 50» (во второй редакции страницы с этой главой вырваны, поэтому неизвестно, был ли здесь образ барона). В этой главе мы видим героя глазами «наблюдения» (пятая редакция) / «охраны» (шестая).

Пятая редакция	Шестая редакция
«В полночь на лестнице появился барон Майгель в лакированных туфлях, во фраке, сверх которого было накинута английско[е]го материала светлое пальто» [т. 1, с. 801].	«<...> барон Майгель, одетый в вечернее платье и лакированные туфли, торжественно проследовал в квартиру № 50 в качестве гостя» [т. 2, с. 471].

Таким образом, динамика становления портрета барона «смокинг – фрак – вечернее платье» выстраивается от обозначения деталей костюма, подчеркивающих безупречный внешний облик героя, к стремлению показать, что внешне герой не отличается от всех гостей.

Во второй редакции Булгаков, напротив, подчеркивает колоссальную разницу во внешнем облике барона и гостей, несмотря на то, что те «оказались и в смокингах и во фраках» [т. 1, с. 252]. Так, барона поражает «расколотое пенсне» и в целом внешний вид Коровьева: «Одни гетры при кургузом пиджаке и пятне на животе чего стоили!». Рядом с бароном садится декольтированная дама, на шее у которой «была рваная громадная и только что по-видимому зажившая рана». Последней каплей становится «законченный фрачник» без сапог [т. 1, с. 252–253].

Скорее всего, стремление противопоставить внешний облик барона и гостей во второй редакции связан с другим противопоставлением – Булгаков подчеркивает, что барон, в отличие от гостей Воланда, был живой. И это противопоставление не просто сохранится, но усилится в последних редакциях романа.

Вторая редакция	Пятая редакция
«– Ну-с, кажется и все московские покойники? <...> – Виноват, мессир, – доложил Коровьев, изгибаясь, – в городе имеется один человек, который, надо полагать, стремится стать покойни- ком вне очереди» [т. 1, с. 251].	«– <...> Я слышу в этой гробовой тишине, как скрипят его лакированные туф- ли, как звенит бокал, который он поставил на стол, в последний раз в этой жизни выпив шампанского. Да и вот и он!» [т. 1, с. 747]
«– Он будет сию минуту, мессир, я слышу, как он топает лакированными туфлями в подъезде».	
«<...> на парадном ходе раздался короткий как будто предсмертный звонок» [т. 1, с. 252]	
	«Позвольте...[»] – подумала Маргарита, – стало быть, он умер? Ничего не понимаю!» [т. 1, с. 748]

Во второй редакции основой для противопоставления барона и гостей и подразумеваемого одиночества героя является внешний облик – гости являются «оригиналами»: «– Вас, барон, как я вижу, – вдруг || произнес хозяин, – удивляют мои гости? Да, не скрою и не стану отрицать, они оригиналы, но, поверьте, вы изумляете их не меньше, чем они вас» [т. 1, с. 253]. В пятой и шестой редакциях Булгаков подчеркивает одиночество героя, несмотря на то, что внешне он ничем не отличается от других гостей.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Между шеренгами гостей в зал, направляясь к Воланду, вступал новый гость».	«Направляясь к Воланду, вступал в зал новый одинокий гость» [т. 2, с. 409].
«<...> он, ухитри[лся]внись как-то опоздать, [и] теперь входит нелепым образом один-одинешенек, встречаемый любопытными взорами гостей, которых, собственно, даже и сосчитать трудно!» [т. 1, с. 747]	

Прилагательное «одинокий», заменившее «один-одинешенек», Булгаков вводит, по сути, пойдя на контекстный повтор, ведь и так понятно, что «новый гость» один.

Главной деталью портрета барона во второй редакции становятся глаза: «необыкновенные глазки барона, вечно полуприкрытые серыми веками» [т. 1, с. 252], «мышинный блеск своих бегающих глаз», «поглядывал из-под опущенных век» [т. 1, с. 253]. Эта деталь портрета является главной, т. к.

связана с профессиональной деятельностью героя, которая здесь напрямую не названа, но при этом ярко изображена. Булгаков создает целую картину – мы видим, как герой работает: «Через мгновение бывший барон, улыбаясь, раскланивался направо и налево, показывая большой опыт || в этом деле»; «Барон приложился к [<нрзб.>] руке той самой рыжей, которая в голом виде встречала буфетчика **а сейчас была в платье**, шаркнул ногой одному, другому и долго жал руку хозяину квартир<ы>»; «Тут он повернулся, ища с кем бы еще поздороваться и тут необыкновенные глазки барона, вечно полуприкрытые серыми веками, встретили Маргариту»; «– О, мы знакомы! – воскликнул барон, впиваясь глазками в Маргариту»; «Барон же уселся и завертел головой направо и налево, готовый разговаривать с полным непринуждением» [т. 1, с. 252]; «Как ни гасил мышинный блеск своих бегающих глаз барон, он не мог скрыть того, что мучительно старается понять, кто такой Коровьев и как он попал [в] к иностранцу[?].»[т. 1, с. 253]

Возможно, перед нами черты портретного сходства образа барона с его прототипом (см. рисунок 7).



Рисунок 7. Б.С. Штейгер (1937). Фото из открытых источников

Но по этой фотографии Штейгера сложно судить о его истинном облике, т. к. она была сделана во время следствия 1937 г.

Примечательно, что Курцио Малапарте, изображая портрет Штейгера в романе «Бал в Кремле», также использует серый цвет – «с пепельным

лицом»¹, ср. во второй редакции романа Булгакова: «глазки барона, вечно полуприкрытые серыми веками».

В пятой редакции глаза героя упоминаются только один раз: «неустанно бегающие его глаза» [т. 1, с. 747], а также отсутствует описание действий героя, выполняющего свою работу на приеме у Воланда. По всей видимости, Булгаков стремился создать собирательный образ осведомителя с помощью подтекста, а не открытой характеристики барона, как это было сделано во второй редакции.

Но при этом в пятой редакции добавляется профессиональная характеристика, напрямую указывающая на род деятельности героя: «Но кое-как справившись с собою, благодаря своей [*привычке*] **долголетней практике** входить в гости и не теряться, Майгель пробормотал что-то о том, что он восхищен и приложился к руке Маргариты» [т. 1, с. 748]. Правка в этом предложении демонстрирует, что Булгаков стремился подчеркнуть именно профессиональную составляющую образа: «привычка» может проявиться у случайного человека, «долголетняя практика» говорит о постоянном и непрерывном характере деятельности специалиста в какой-либо области.

Но эту профессиональную характеристику Булгаков убирает в шестой редакции романа, а деталь «неустанно бегающие его глаза» заменяет на «глаза бегали в полной тревоге» [т. 2, с. 409]. Сочетание наречия и причастия «неустанно бегающие» относится к области профессиональной деятельности героя – он все время наблюдает, причем старается это делать незаметно для окружающих. Использование же глагола несовершенного вида «бегали» (действие как процесс) переводит акцент на душевное состояние героя в данный конкретный момент: герой боится.

Динамика чувств героя строится на основе приема градации – страх охватывает и подчиняет себе героя постепенно. Такая картина складывается уже во второй редакции романа.

¹ Малапарте Курцио. Бал в Кремле: [незаконченный роман]. С. 225.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«И, однако, одного внимательного взгляда достаточно было, чтобы убедиться, что барон чувствует величайшее изумление».	«Но величайшее волнение выдавали, даже издали видные, пятна на его щеках и неустанно бегающие его глаза. Гость был ошарашен, это было очевидно» [т. 1, с. 747].	«<...> гостя буквально шатало от волнения, что было видно даже издали. На его щеках горели пятна и глаза бежали в полной тревоге. Гость был ошарашен, и это было вполне естественно, его поразило всё, и, главным образом, конечно, наряд Воланда».
«<...> Коровьев поражал все больше и диковато поглядывал из-под опущенных век барон на расколотое пенсне»	«<...> решительно не знал на что ему глядеть – на череп ли, лежащий на блюде в руках у голого негра, на голую ли Маргариту?»	
«Кроме того барона привело в смущение молчание самого хозяина».	«Голова его стала кружиться».	
«Смущение раз[в]ливалось по лицу барона и даже начинало граничить с тревогой».	«Майгель проглотил слюну и, вертя левой рукой брелок, свешивающийся из кармана белого жилета, сообщил, что перестройку он находит грандиозной и что она его приводит в восхищение».	
Рана на шее у дамы «<...> заставила чувствительного барона содрогнуться».		
«Тут уж барон просто вылупил глаза» [т. 1, с. 253].		«<...> гостю, у которого глаза вылезали на лоб <...>»
	«Барон сделался смертельно бледен, взмахнул руками, вздохнул и стал <i>[падать]</i> валиться на бок» [т. 1, с. 748].	«Барон стал бледнее, чем Абадонна, который был исключительно бледен по своей природе <...>» [т. 2, с. 409].

От детального описания душевного состояния героя во второй редакции Булгаков переходит к краткой и четкой характеристике, напоминающей ремарки в драматическом произведении.

Примечательно, что в романе Малапарте фон Штейгер, «побелевшее лицо которого было покрыто каплями пота», также показан в состоянии страха¹.

В пятой и шестой редакциях Булгаков четко формулирует род занятий барона.

¹ Малапарте Курцио. Бал в Кремле: [незаконченный роман]. С. 112.

Пятая редакция	Шестая редакция
«— <...> Кстати, барон, — вдруг интимно понизив голос проговорил Воланд, — разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любознательности. Говорят, что она превосходит всё до сих пор виденное в этом направлении и равняется вашей разговорчивости. Параллельно с этим дошел до меня страшный слух о том, что именно ваша разговорчивость стала производить неприятное впечатление и не позже чем через месяц станет причиной вашей смерти» [т. 1, с. 748].	«— Да, кстати, барон, — вдруг интимно понизи[л]в голос, проговорил Воланд, — разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любознательности. Говорят, что она в соединении с вашей не менее развитой разговорчивостью стала привлекать общее внимание? Более того, злые языки уже уронили слово — наушник и шпион. И еще более того, есть предположение, что это приведет вас к печальному концу не далее, чем через месяц. <...> вы напросились ко мне в гости именно с целью подсмотреть и подслушать всё что можно» [т. 2, с. 409].

Несмотря на то, что подтекст данного обвинения в пятой редакции очевиден, в шестой редакции Булгаков его раскрывает, добавив глаголы «подсмотреть» и «подслушать». Если существительные «любопытность» и «разговорчивость» можно отнести к любому человеку, а к осведомителю — только на основании контекста, то обозначенные глаголы прямо указывают именно на его деятельность. Эвфемистическая замена «неприятное впечатление» в шестой редакции получает конкретное название «наушник и шпион».

Л.М. Яновская и В.И. Лосев полагают, что с «трагическим концом реального Штейгера связана реплика Воланда, обращенная в романе к барону Майгелю» о том, что «злые языки уже уронили слово — наушник и шпион»¹. Над эпизодами с бароном в пятой и шестой редакциях Булгаков работал в 1938 г. Л.К. Паршин приводит статью, опубликованную в газете «Правда» от 20 декабря 1937 г. (№ 348), где сообщается, что Штейгер наряду с другими участниками процесса был обвинен «в измене Родине, террористической деятельности и систематическом шпионаже в пользу одного из иностранных государств», приговорен «к высшей мере наказания — расстрелу», а также о том, что «приговор приведен в исполнение»². Таким образом, во время работы над эпизодами с бароном в пятой и шестой редакциях Булгаков, по

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 359.

² Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 122.

всей видимости, знал о судьбе Штейгера, с чем может быть связано введение слов, конкретизирующих деятельность осведомителя: «подсмотреть», «подслушать», «наушник и шпион».

Это же объясняет характер казни барона: во второй редакции он был зарезан, на последующих этапах работы над этим эпизодом застрелен.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Внутри Маргариты оборвалось что-то, но ужаса она не испытала, а скорее чувство жутковатого веселья. Впервые при ней с таким искусством и хладнокровием зарезали человека» [т. 1, с. 253].	«Показалось еще Маргарите, что[,] что-то сверкнуло огнем в руках Азazelло, <...> что-то стукнуло[,] или как будто в ладоши хлопнуло и алая кровь хлынула из груди барона, заливая белый жилет» [т. 1, с. 748–749].	«В тот же момент что-то сверкнуло огнем в руках Азazelло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши, барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди и залила крахмальную рубашку и жилет» [т. 2, с. 409–410].

Л.К. Паршин высказал предположение о том, что «роковая пуля была “выпущена” Булгаковым за четыре года до гибели барона»¹. Как видим, данное положение является ошибочным, т. к. в черновиках 1933 г. герой был зарезан. «Пуля» появилась только в 1938 г., когда Булгаков завершал работу над пятой редакцией и работал над созданием машинописного текста, т. е. шестой редакцией романа. Эта же ошибка повторяется в исследовании И.З. Белобровцевой и С.К. Кульюс со ссылкой на книгу Л.К. Паршина: «Булгаков предугадал судьбу бывшего барона Штейгера, “застрелив” его с помощью Абадонны еще в ранних редакциях романа»². Корректнее эта мысль высказана Б.В. Соколовым: «В образе Б.М. Булгаков предсказал гибель Б.С. Штейгера за четыре года до того, как она произошла в

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 127.

² Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 282.

действительности. А вот сцена убийства Б.М. на Великом балу у сатаны вошла в текст только в 1939 г., во время булгаковской болезни и уже после казни Б.С. Штейгера»¹. Но здесь ошибочно указан 1939 г., т. к. рассматриваемые эпизоды были созданы в 1938 г. задолго до болезни Булгакова, но действительно после того, как Штейгер был расстрелян и Булгаков мог узнать об этом из газеты «Правда» или иным способом.

Предвидит судьбу фон Штейгера и герой-рассказчик в романе Малапарте «Бал в Кремле»: «<...> всех этих разложившихся людей в один прекрасный день отправят в ссылку или похоронят в общей могиле»². Л.К. Паршин приводит слова самого Штейгера – по воспоминаниям соседки по квартире в Ср. Кисловском переулке, он говорил: «Своей смертью я не умру»³.

В романе Булгакова создан образ осведомителя, чья гибель заранее предрешена и который в связи с этим живет в постоянном страхе. Воланд и его свита приводят в исполнение не ими вынесенный приговор.

Казнь барона Булгаков связывает с образом Иуды.

2.3.3. Барон Майгель и Иуда

Образ барона Майгеля связан с образом Иуды. Как отмечают И.З. Белобровцева и С.К. Кульяс, «этот персонаж выполняет в московском сюжете функцию Иуды, и его убийство воспринимается как справедливое возмездие за предательство»⁴. «Не от руки правосудия погиб и булгаковский Иуда», – полагает В.Я. Лакшин⁵.

Когда Булгаков ввел образ барона в роман в период работы над второй редакцией, он создавал его во взаимосвязи с образом Иуды. Здесь барон, как и Иуда, зарезан. И следует обратить внимание на тот факт, что эпизод убийства барона был написан намного раньше, чем эпизод убийства Иуды.

¹ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 34.

² Малапарте Курцио. Бал в Кремле: [незаконченный роман]. С. 119.

³ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 121.

⁴ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 282.

⁵ Лакшин В. Я. Открытая дверь: Воспоминания и портреты. М. : Моск. рабочий, 1989. С. 432.

Напомним, в первой редакции романа Булгаков написал два варианта главы, в которой Воланд рассказывает ершалаимскую историю двум литераторам на Патриарших прудах.

В первом варианте главы позицию наблюдателя казни занимает Иуда, а не Левий Матвей, как на последующих этапах работы над романом. В сохранившихся фрагментах текста его имя не фигурирует, один раз встречается наименование «человек»: «человек догадался» [6.1, л. 39 об.], повторно фигурирует в тексте – «означенны<й человек>» [6.1, л. 40]. Вывод о том, что перед нами Иуда, а не Левий позволяют сделать два момента.

По сохранившимся фрагментам текста мы можем восстановить его мысли – герой раскаивается в совершенном предательстве: «мой Господи!» «Зачем, Господи,» я не сжег «в печке эти д<еньги>», зачем не сделал так, чтобы я «не мог к ним <прикоснуться>» [6.1, л. 40].

А также понять, что герой повесился: «снял с себя пояс[,] с», «<закрепил> методически на || суку, поглядев в» «<небо на> тучу с фиолето<выми краями>» [6.1, л. 40–40 об.].

Трактовка образа Иуды здесь соответствует Евангелию от Матфея, где Иуда, испытав муки совести, повесился: «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и, раскаявшись, возвратил тридцать сребреников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав кровь невинную. Они же сказали ему: что́ нам до того? смотри сам. И, бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился» (27: 3–5).

Так как в первом варианте главы Иуда повесился, то здесь отсутствуют эпизоды негласного приказа Пилата убить Иуду.

Во втором варианте главы Булгаков вводит эпизоды с Пилатом и Толмаем, будущим Афранием, но часть листов с текстом [6.2, л. 61–63] вырваны почти под корень. На страницах сохранилось буквально по одному слову или слогу, текст восстановить нельзя, но суть понять можно: разговор Пилата и Толмая об Иуде, ожидание Пилатом Толмая, отчет Толмая о том, что не уберег Иуду – убийство произошло, и в этом убийстве замешана

женщина. Приведем реконструкцию текста по сохранившимся фрагментам этого эпизода.

«– И ноч<ью>» мне нет покоя, – сказал «Пилат»

– Несча<стье>», прокуратор, – сказал «Толмай», – «<я> не убер<е>»

Иуду, ваше «предпол<ожение>» оказалось верным.

– Что» случилось?

«– Сегод<ня>» ночью убили «Иуду»

«Четыр<е глаза глядели на Толмая, собачьи и волчьи.>

«Толмай

– **Через 2 часа** Рас

– Жен<щина>

Пила<т>

– Язык

– Как вы

случи<лось> ||» [т. 1, с. 75–76]

Таким образом, на этом этапе работы над романом убийство Иуды уже совершилось – по всей видимости, он был зарезан, т. к. на следующей странице фигурирует слово «в глотку» [6.2, л. 63 об.] (следует обратить внимание, что во второй редакции кровь барона хлынула «из горла», в пятой и шестой – «из груди»). Но эпизода совершения убийства Иуды здесь нет. Он появится только в период работы над пятой редакцией (1938), т. е. после того, как будет написан эпизод убийства барона во второй редакции (1933).

Во второй редакции ершалаимские главы, кроме главы «Казнь», не были написаны, но убийство Иуды упоминается в эпизоде прощения Пилата: «– Мечтает только об одном – вернуться на балкон, **увидеть пальмы** и чтобы к нему привели арестанта и чтобы он мог увидеть Иуду Искэриота. Но разрушился балкон, а Иуду, я собственноручно зарезал в Гефсиманском Саду, – прогнусил Азазелло» [т. 1, с. 293].

Эпизод убийства барона во второй редакции обрывается: «Труп барона поехал вбок, но его подхватили ловкие руки и кровь из горла хлынула в

подставленную золотую чашу. И тут же в комнате начала бить полночь, и еще раз все преобра-<зились>» [т. 1, с. 254]. Далее страница вырвана под самый корень. Но в одном месте видна линия буквы, чернила те же, т. е. эпизод был дописан, но при этом мы не можем утверждать, была ли уже на этом этапе создана фраза, адресованная Маргарите, о том, что кровь ушла в землю.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Не бойтесь, не бойтесь... Кровь давно ушла в землю... Пейте! В чаше вино!» [т. 1, с. 749]	«– Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» [т. 2, с. 410].

Как видим, эта фраза оформилась в пятой редакции романа, в шестой же редакции Булгаков убирает указание на то, что в чаше находится вино и переставляет акцент на образ винограда.

Превращение крови барона в вино в эпизоде его убийства исследователи рассматривают как одно из чудес, «пародирующих евангельские деяния Христа и ветхозаветные чудеса. <...> кровь, которую по велению Воланда готовится выпить Маргарита, отсылает к новозаветному эпизоду превращения Христом воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской»¹. Исследователи трактуют эту фразу о виноградных гроздьях во взаимосвязи со словами Христа в Евангелии от Иоанна: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой Виноградарь» (15:1)². Как отмечает Е.А. Яблоков, «<...> провокация – это прежде всего преступление против веры: маскируясь под друга и единомышленника, провокатор разрушает веру “изнутри”, убивая в своей жертве самую способность контактировать с окружающими»³. Виноградные гроздья, выросшие на том месте, где пролилась кровь Иуды, могут символизировать победу жизни и добра над злом.

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 323.

² Яблоков Е. А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-гезаурус. СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011. С. 504; Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 323–324.

³ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 295.

Не случайно вино, в которое превратилась кровь барона, пьет Воланд – герой, в чьи уста вложен в романе главный закон веры «каждому будет дано по его вере». Воланд пьет за вечную жизнь, которой лишаются Берлиоз и Майгель.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– За жизнь! – крикнул Воланд, поднимая чашу и прикоснулся к ней губами» [т. 1, с. 749].	«– Я пью ваше здоровье, господа, – негромко сказал Воланд и, подняв чашу, прикоснулся к ней губами» [т. 2, с. 410].

Если в эпизоде появления барона у Воланда Булгаков неоднократно подчеркивает, что этот герой живой, в отличие от гостей, то после убийства барона не менее настоятельно обращает внимание читателя на то, что герой убит. Так, в главе «Стрельба в квартире» (пятая редакция) / «Конец квартиры № 50» (шестая редакция) «наблюдение» / «охрана» обнаруживает в квартире тело убитого барона, описанное столь же натуралистически, как и его убийство (во второй редакции страницы с главой о стрельбе в квартире 50 вырваны, поэтому неизвестно, был ли здесь образ барона).

Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> из воздуха сгустился труп барона Майгеля с задранн[ой]ым кверху подбородком, со стеклянными глазами» [т. 1, с. 808].	«<...> показался, всё более густея, труп бывшего барона Майгеля с заданным кверху подбородком, со стеклянными глазами» [т. 2, с. 478].

В эпилоге Булгаков подчеркивает, что Берлиоз и Майгель были убиты, причем во втором его варианте в одном фрагменте акцентирует на этом внимание читателя дважды: «были и убитые», «Ведь они-то были убиты».

Первый вариант эпилога	Второй вариант эпилога
«Урон в людях выразился в следующих данных: погибли двое – Берлиоз и	«Не говоря уже о четырех сожженных домах и о сотнях сведенных с ума людей, были и убитые. О двух это можно сказать точно: о Берлиозе и

бывший барон Майгель, было около двухсот случаев психических заболеваний» [т. 2, с. 518].	об этом злосчастном служащем в бюро по ознакомлению иностранцев с достопримечательностями Москвы бывшем бароне Майгеле. Ведь они-то были убиты» [т. 2, с. 528].

Таким образом, предатель утрачивает возможность вечной жизни.

2.3.4. «Delatores – доносчики»

Как отмечают исследователи, в романе Булгакова «роль Иуды, его предательство существенно осложнены. В Евангелии предательство Иуды свелось к тому, что он указал стражникам, кто именно является Христом. Вероятно, в Иерусалиме многие знали Христа в лицо и могли сделать то же вместо Иуды. У Булгакова Иуда – провокатор, он действует активно <...>»¹. На это же обращает внимание Е.А. Яблоков: «Предателем может стать лишь единомышленник, друг <...>. Что же касается Иуды из Кириафа, то он именно провокатор: он лишь притворяется, что заинтересован мыслями Иешуа, стремясь вызвать на откровенность <...>»².

Эта особенность образа Иуды в романе Булгакова оформилась уже в первой редакции романа.

Работая над первым вариантом главы, Булгаков размышлял об Иуде как «доносчике». Сохранилась его запись на верхней части страницы: «Delatores – доносчики» [6.1, л. 26]. Именно на этой странице начинается повествование Воланда о Иешуа Га-Ноцри.

В параграфе 2.1.2 этого исследования мы привели реконструкцию эпизода суда у Каиафы во втором варианте главы. После того, как Иуда дает показания, первосвященник награждает его деньгами. «И тот» «при мысли» «<о предстоящем празднике>» «вышел на» улицу, месяц «<с>веркал в» небе, тут же забыл «про Иешуа» [6.2, л. 28–28 об.].

¹ Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 189.

² Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 294.

Во втором варианте главы сохранилось «показание» Иуды в эпизоде суда у Пилата:

«– **Очень** Важное дополнение.

Многоопытный Пилат дрогнул и спросил **сердито**:

– Почему сразу не прислали?

– Только что [*составили*] **получили** и записали[.] **его показание**» [т. 1, с. 55].

Здесь фигурирует вычеркнутое в процессе письма слово «delator», основной перифрастической заменой имени героя становится слово «сыщик»:

«– Каиафа самый страшный из всех людей в этой стране, – сквозь стиснутые зубы проговорил Пилат секретарю, – кто это[от]а [*негодяй[?]*], *delator?*] **сволочь?**

– Лучший сыщик в Ершалаиме, – [*шепнул*] **одними губами ответил** секретарь[.] **в ухо Пилата.**» [т. 1, с. 55]

Таким образом, в первой редакции романа Иуда работает сыщиком, причем является лучшим во всем городе. Более того, Булгаков подчеркивает, что Иуда является агентом первосвященника, а слова последнего «Другого наймем» свидетельствуют о хорошо поставленном агентурном деле:

«[– Ну ладно, – молвил Пилат. – *Кстати первосвященник – агентура у тебя очень хороша. В особенности мальчуган этот сыщик Из-Кериот. Здоров ли он? Ты его береги[!], смотри.*

– *Другого наймем, – с полслова понимавший молвил Каиафа.*]

– **Да кстати, священник[,]{} Агентура, я слышал, у тебя очень хороша, – нараспев заговорил Пилат[,]{} – [a]{}A} особенно этот молоденький сыщик Юда Искериот. Ты ж береги его. Он полезный.**

– **Другого наймем, – быстро ответил Каиафа, с полуслова понимавший наместника.}»** [т. 1, с. 60–61]

Отношение Пилата к Иуде здесь ярко выражается в следующей фразе: «Да разве по его морде вы не видели кто это такое?» [т. 1, с. 56] – по

отношению к агенту Пилат использует грамматическую форму среднего рода – это не человек.

Примечательно, что для создания образа Иуды Булгаков использует лексику нового времени, в том числе и своей эпохи, которая встречается и в других его произведениях. Так, например, в первой редакции пьесы «Батум» («Пастырь») Кадиков (будущий переводчик Кякива) именуется шпионом: «ТЕОФИЛ. Молчи, шпион!»¹; «СТАЛИН. Я могу перевести. Он говорит, что не хочет разговаривать с этим шпионом»², а также сыщиком: «СТАЛИН. Зачем вы ему верите? Он же какой-то кривой на один глаз, этот сыщик»³.

Если в первой редакции Иуда открыто называется агентом первосвященника, то на последующих этапах работы над эпизодом допроса (третья и пятая редакции) сведения о роде занятий Иуды писатель уводит в подтекст и дает через описание действий. Рассмотрим динамику становления подтекста диалога Иешуа и Пилата в эпизоде допроса, где перечисляются действия Иуды, позволяющие сделать вывод, что он является провокатором.

Третья редакция	Пятая редакция
«– Я, – заговорил молодой человек, – познакомился на площади с одним молодым человеком по имени Иуда, он из Кериота...»	«– Дело было так, – охотно рассказывал арестант, – я познакомился на площади возле храма с одним юношей, который назвал себя Иудой из Кириафа».
	«Он пригласил меня к себе в дом, угостил похлебкой...»
«– Очень красивый и любознательный юноша <...>»	«– Очень добрый и любознательный чело- век, – подтвердил арестант <...>»
	«<...> высказал величайший интерес к моим мыслям, принял меня радушно...»
	«– Светильники зажег, двух гостей пригласил, – как бы в тон Ешуа, сквозь зубы говорил Пилат, и глаза его мерцали».
«Он стал меня расспрашивать о Кесаре и пожелал выслушать мои мысли относительно государственной власти...» [т. 1, с. 380]	«– Да, – удивленный осведомленностью прокуратора, продолжал Ешуа, – попросил меня высказать свой взгляд на государственную власть».
	«Его этот вопрос почему-то чрезвычайно интересовал» [т. 1, с. 509–510].

Примечательно, что по отношению к Иуде используется эпитет

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 527.

² Там же. С. 533.

³ Там же. С. 535.

«любопытный», как и в контексте образа барона – ключевая особенность его деятельности «любопытность»: «разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любопытности».

Если в первой редакции Пилат открыто называет Иуду агентом первосвященника, причем последний не скрывает этого, то при работе над окончательным текстом романа (шестой редакцией) эта мысль также уходит в подтекст. Пилат понимает, что Иуда – человек Каифы, и своим вопросом намекает об этом первосвященнику.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Оцеплен сад, не проникнет сюда никто, даже этот из Кириафа!» [т. 1, с. 515]	«Да не только мышь, не проникнет даже этот, как его... из города Кириафа. Кстати, [вы] {ты} знае[те]{шь} такого, первосвященник?» [т. 2, с. 139]

Таким образом, для Иуды в романе Булгакова провокация и донос – это работа, за которую он получает заработную плату. Иуда и барон Майгель сделали предательство своей профессией. Поэтому эти два героя, размещенные в разных пространствах романа – «московском» и «ершалаимском», – расплачиваются за свои преступления кровью, которая превращается в вино как символ победы добра над злом.

Динамика становления образа барона в романе «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что Булгаков, несмотря на использование прототипа, стремился создать собирательный образ осведомителя – человека, сделавшего предательство своей профессией.

При этом история текста свидетельствует, что Булгаков стремился показать образ осведомителя не с профессиональной точки зрения, но его душевное состояние – расплачиваясь за регулярно совершаемое предательство, герой постоянно находится в состоянии страха.

Образ барона был введен Булгаковым в роман в его второй редакции и создавался во взаимосвязи с образом Иуды.

2.4. Образ тучи в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

2.4.1. Образ тучи в ершалаимском пространстве романа

Образ тучи появляется в романе «Мастер и Маргарита» в первой редакции. Как и в тексте последней (шестой) редакции, образ тучи здесь фигурирует в эпизодах казни.

1) Левий Матвей проклинает Бога – туча начинает закрывать небо.

В первом варианте главы первой редакции в эпизоде казни сообщается, что над процессией летал «могильник», который «любил сопровождать» казни. Небо в этот момент «стало фиолетовым». В процессе письма Булгаков в этом предложении вносит правку: «[стало] разлился фиолетовым. свет-» [6.1, л. 39 об.]. О том, что эта деталь несет большую смысловую нагрузку и Булгаков тщательно работал над ней, свидетельствует продолжение этого фрагмента: «никто из» присутствующих или наблюдавших «<не п>онял значения этого», «человек догадался», что «<в не>бе на большой вы<come>» «<кружен>ие стервятника» – «светящихся мечей» – «погребение», «люди, быв<шие свидетелями> этого происше<ствия> приняли все» «шествие за || тучу с отдаленн» [6.1, л. 39 об.–40]. По всей видимости, здесь все шествие, сопровождавшее Иешуа на казнь, уподобляется туче.

Как мы уже отмечали, наблюдателем казни в первом варианте главы является не Левий Матвей, а Иуда.

Иуда повесился: «снял с себя пояс[,] с», «<закрепил> методически на || суку, поглядев в» «<небо на> тучу с фиолето<выми краями>» [6.1, л. 40–40 об.]. Примечательно, что образ тучи с фиолетовыми краями сохранится в истории текста романа вплоть до работы над его окончательной редакцией: «Над Ершалаимом плыл[а]о уже не фиолетов[ая]ое с белой опушкой покрывало, а обыкновенная серая арьергардная туча» [т. 2, с. 435].

Во втором варианте главы первой редакции в этом эпизоде тучи нет: Левий «<...> смотрел на восток и начинал надеяться, что [это] {там} туча. Но одной тучи мало. Нужно еще **чтобы она** пришла на холм, нужно чтобы гроза началась, а когда гроза начнется и этого мало, нужно чтобы молния

ударила, да ударила именно в крест Иешуа» [т. 1, с. 70]. Отсутствие тучи здесь связано с тем, что Левий не проклинает Бога.

Эпизод проклятия Левию Матвеем Бога Булгаков вводит в рамках работы над второй редакцией романа (глава «На Лысой Горе»). В качестве ответа на проклятия Левия все вокруг поглощает тьма, но слово «туча» Булгаков при этом не использует: «[Мимо него] Он, [гля] оглянулся в последний раз и увидел, что все изменилось вокруг. Исчезло солнце, [все кругом по] потемнело сразу, пробежал ветер, шевельнув чахлую растительность меж камней <...>» [т. 1, с. 334]. Присутствие тучи передается посредством использования безличного глагола «потемнело».

В следующий раз над эпизодами казни Булгаков работает в рамках пятой редакции – в главе «На Лысой Горе. (Казнь)».

Пятая редакция	Шестая редакция
«По небу с запада поднималась грозно и неуклонно, сожрав солнце грозная туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым. Туча рычала, огненные нити вываливались из нее[, туча ворчала]. <...> В испуге и отчаянии глянул в небо, в котором стервятники ложились на крыло, чтобы уходить от грозы, в испуге подумал, что поспешил с проклятиями и заклинаниями и Бог не послушает его» [т. 1, с. 644].	«Поглотив его, по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозная туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым. Туча ворчала и из нее время от времени вываливались огненные нити. <...> В раскаянии глядя в чистое небо, которое еще не пожрала туча и где стервятники ложились на крыло, чтобы уходить от грозы, Левий подумал, что безумно поспешил со своими проклятиями. Теперь бог не послушает его» [т. 2, с. 313].

В этом фрагменте Булгаков использует глаголы несовершенного вида, тем самым: 1. помещает читателя в момент совершения действия, читатель становится наблюдателем, глядя на происходящее глазами Левия Матвея;

2. подчеркивает величественность движения тучи («поднималась грозно и неуклонно») – такой же способ Булгаков использует и при создании образа солнца в ершалаимском пространстве романа.

Текст пятой редакции здесь практически полностью совпадает с шестой редакцией, за исключением следующего.

1. В шестой редакции Булгаков возвращается к глаголу «ворчать», которому в пятой редакции он предпочел глагол «рычать»: «туча рычала» – «туча ворчала».

В словаре В.И. Даля *рычать* – «реветь по-звериному, диким, зычным и грубым голосом»¹; *ворчать* – «изъявлять неудовольствие свое полугласным бормотом; о звере: издавать сердитый, не громкий голос, ему свойственный; о чел. шунять, журить кого; брюзжать, браниться <...>»². Таким образом, Булгаков смягчает действие тучи – туча сердится и показывает свое недовольство происходящим.

2. В шестой редакции Булгаков подчеркивает, что в этот момент туча не закрывает полностью небо, добавив эпитет «чистое»: «глянул в небо» – «глядя в чистое небо»; в шестой редакции, Булгаков идет на контекстный лексический повтор, усиливая образ, создаваемый обособленным обстоятельством «глядя в чистое небо», посредством использования придаточного определительного «которое еще не пожрала туча».

Тем самым мы видим, что для создания образа тучи используется прием олицетворения.

2) Дисмас обвиняет в несправедливости кентуриона, давшего Иешуа Га-Ноцри напиться, – туча накрывает место казни.

Этот этап движения тучи Булгаков вводит только в шестой редакции: «Пыльная туча накрыла площадку, сильно потемнело» [т. 2, с. 315].

3) Перед гибелью Иешуа туча стремится накрыть Ершалаим и заливают полнеба.

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4: Р – В. С. 117.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. С. 242.

В первом варианте главы первой редакции разбойник, казнимый вместе с Иешуа, видит «тучу» в тот момент, когда «центурион», дав Иешуа напиться, колет его копьем и тот обвисает на растянутых руках («обвисая на растях») [6.1, л. 41 об.].

Во второй редакции туча не предшествует гибели Иешуа – в этом эпизоде фигурирует только ветер, поднимающий тучу пыли: «– Славь великодушного кесара, – звучно сказал кентурион и тут ветер поднял в глаза Га-Ноцри тучу красноватой пыли» [т. 1, с. 335].

В пятой редакции Булгаков вводит стремление тучи захватить не только место казни, но город в целом.

Пятая редакция	Шестая редакция
«И тут тяжело ударило над самым холмом. Туча залила половину неба. Дуло холодом, белые стреми- тельные, рваные облака неслись впереди шевелящейся напоенной черной влагой и огнем тучи» [т. 1, с. 646].	«Становилось всё темнее. Туча залила уже полнеба, стремясь к Ершалаиму, белые кипящие облака неслись впереди напоенной черной влагой и огнем тучи. Сверкнуло и ударило над самым холмом» [т. 2, с. 316].

4) После констатации того, что Иешуа мертв, – «тьма закрыла Ершалаим».

В первой редакции в первом варианте главы в момент произнесения Иешуа последних слов «молнии уже кроили», «<пыл>ал костер» [6.1, л. 42 об.].

Во втором варианте главы первой редакции образ тучи появляется перед произнесением Иешуа последних слов – она накрывает город: «Кровь из прободенного бока вдруг перестала течь, сознание в нем быстро стало угасать. Черная туча начала застилать мозг. Черная туча начала застилать и окрестности Ершалаима. Она шла с востока и молнии уже кроили ее, **в ней погромыхивали** а на западе еще пылал костер <...>» [т. 1, с. 72]. Булгаков использует глаголы несовершенного вида и составные глагольные сказуемые

с глаголом «начала», благодаря чему движение тучи, закрывающей город, показано как процесс, а не как уже свершившееся действие.

Во второй редакции сразу после того, как Иешуа умирает, туча также еще не закрывает город полностью – она приближается к Ершалаиму, находится «рядом» с ним:

«Над холмами [вдали] рядом с Ершалаимом ударило и Ершалаим трепетно осветило.

Кентурион тревожно[,] покосившись на грозовую тучу, в пыли подошел ко второму кресту <...>» [т. 1, с. 335].

После казни третьего разбойника и приказа снимать цепь масштаб происходящего на небе увеличивается: «Тотчас взрезало небо огнем и хлынул дождь на Лысый Холм и снизился стервятник» [т. 1, с. 335]. Этот масштаб сохранится и в пятой редакции. И только при работе над шестой редакцией Булгаков вводит в этом эпизоде переход от полутьмы к тьме, используя контекстные синонимы «туча – тьма», т. к. город, накрытый полностью тучей, оказывается погруженным во тьму.

Пятая редакция	Шестая редакция
«После этого трибун сделал знак кентуриону и начал уходить с вершины. Крик кентуриона “Снимай цепь!” утонул в грохоте с неба. Счастливые солдаты кинулись бежать с холма, надевая шлемы» [т. 1, с. 647].	«После этого трибун сделал знак кентуриону и, повернувшись, начал уходить с вершины вместе с начальником храмовой стражи и человеком в капюшоне. Настала полутьма, и молнии бороздили черное небо. Из него вдруг брызнуло огнем, и крик кентуриона: – Снимай цепь! – утонул в грохоте. Счастливые солдаты кинулись бежать с холма, надевая шлемы. Тьма закрыла Ершалаим» [т. 2, с. 316].

Выбор слова «тьма» Булгаковым для обозначения тучи на этой стадии движения не случаен – именно это слово используется в евангельских текстах в эпизоде распятия, например: «От шестого же часа тьма была по

всей земле до часа девятого» (Мф. 27:45).

5) Ожидание Пилатом Афрания происходит в одно время с гибелью Иешуа – связь этих эпизодов Булгаков подчеркивает с помощью движения тучи.

Во втором варианте главы первой редакции эпизод ожидания Пилатом Толмая (будущего Афрания) выстраивается параллельно с казнью и гибелью Иешуа (напомним, в первом варианте главы ершалаимская история завершается гибелью Иешуа): «– В тот час, когда туча уже накрыла пол-Ершалаима и пальмы стали тревожно качать своими махрами Пилат сидел на балконе, с раскрытым воротом и задрал голову» [т. 1, с. 72].

Встреча Пилата и Толмая происходит в одно время с гибелью Иешуа: «Ветер вдруг загремел на балконе, пальмы согнуло, небо от края до края распоролось косым слепящим зигзагом и сразу плеснуло в лицо Пилату. Стало темно. <...> Пилату показалось, что он увидел как **одинокий** крохотный черный человечек карабкался вверх на холм» [т. 1, с. 74].

В процессе работы над пятой редакцией романа Булгаков выстраивает эпизод ожидания Пилатом Афрания в одно время с гибелью Иешуа – Пилат видит, как тьма поглощает город.

Пятая редакция	Шестая редакция
<i>«[Гроза гнула и ломала гранатовые деревья, трепала розовые кусты, и в колоннаду влетали тучи водяной пыли. Фонтана не было слышно, все звуки пожрала гроза, обрушившаяся на Ершалаим. Ежесекунду]</i> Громадный город исчез в[о] кипящей мгле. Пропали висячие мосты у храма,	«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней. Опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, хасмонецкий дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете. Всё пожрала тьма, напугавшая

ипподром, дворцы, как будто их и не было на свете» [т. 1, с. 769].	всё живое в Ершалаиме и его окрестностях. Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана» [т. 2, с. 434].

Образы грозы и мглы пятой редакции в дальнейшем Булгаков заменяет образом тьмы.

Гроза, мгла и тьма поглощают город полностью: «все звуки пожрала гроза» – «город исчез во мгле» – «все пожрала тьма».

Булгаков подчеркивает неестественный характер тьмы/тучи: «странная туча», «тьма, напугавшая все живое».

Булгаков вводит олицетворение: «город исчез во мгле» – «тьма накрыла город», «опустилась бездна». Глагол «исчез» имеет значение мгновенного действия, глаголы «накрыла» и «опустилась» создают величественную картину постепенного завладения городом.

В пятой редакции Булгаков использует краткое описание свершившегося действия – небо обрушилось и пожрало город. В шестой редакции Булгаков дает описание процесса – туча постепенно овладевает городом, для чего используются лексический («навалилась») и фонетический повтор («навалилась – сползла – залила – вливалась»).

Пятая редакция	Шестая редакция
«Но время от времени, когда огонь зарождался и трепетал в небе, [<i>упавшем</i>] обрушившемся на [<i>н</i>] Ершалаим и пожравшем его <...>» [т. 1, с. 769]	«Она уже навалилась своим брюхом на [<i>л</i>]Лысый Череп, где палачи поспешно кололи казнимых, она навалилась на храм в Ершалаиме, сползла дымными потоками с холма его и залила Нижний Город. Она вливалась в окошки и гнала с кривых улиц людей в дома» [т. 2, с. 434].

Образ тьмы как бездны решается Булгаковым как провал, пропасть, о чем свидетельствует выбор слов «погружался», «проваливался», «провал»:

«храм уходил в бездну» – «храм погружался в темную бездну» (бездонность бездны подчеркивается введением эпитета «темная»); «грохот катастрофы сопровождал его уход» – «этот провал сопровождался грохотом катастрофы». Действие подчеркивается трижды, причем с использованием контекстных синонимов и однокоренных слов: «погружался» – «опять проваливался» – «провал».

Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> вдруг из хаоса грозового светопреставления, [выс] вырастала на холме многоярусн[ый]ая [глыба] как бы снежная глыба храма с золотой чешуйчатой головой. Но пламя исчезало в дымном черном брюхе и храм уходил в бездну. И грохот катастрофы сопровождал его уход» [т. 1, с. 769].	«Лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из крошечной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы» [т. 2, с. 434].

Примечательно, что решение образа тьмы как бездны, в которую проваливаются герой и город присутствует уже на раннем этапе творчества Булгакова – в «Записках на манжетах» в главе «Московская бездна. Дювлам»: «Вниз, решившись наконец, прыгнул. Какое-то мягкое тело выскользнуло из-под меня со стоном. Затем за рельс зацепился и еще глубже куда-то провалился. Боже, неужели действительно бездна под ногами?..»; «На мгновенье показалось, что черная бездна качнулась и позеленела»; «Бездонная тьма. Лязг. Грохот. Еще катят колеса, но вот тише, тише. И стали. Конец. Самый настоящий, всем концам конец. Больше ехать некуда. Это – Москва. М-о-с-к-в-а»; «Все тьма. <...> Вся Москва черна, черна, черна»¹.

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; вступ. статья В. Лакшина; подгот. текста М. Чудаковой; коммент. Я. Лурье, А. Рогинского («Белая гвардия»), М. Чудаковой. М.: Худож. лит., 1989. С. 490–491.

Решение небесного пространства как бездны, лишенной воздуха и несущей герою гибель, присутствует в повести «Дьяволиада» в главе XI «Парфорсное кино и бездна» в эпизоде падения Короткова с крыши одиннадцатизэтажного здания: «Солнечная бездна поманила Короткова так, что у него захватило дух. С пронзительным победным кликом он подпрыгнул и взлетел вверх. Вмиг перерезало ему дыхание»¹.

В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков стремился создать образ одной тучи, накрывающей город, тем самым подчеркивая ее масштаб, о чем говорит правка в пятой редакции формы единственного числа из формы множественного:

Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> над Ершалаимом [летели] плыло уже не фиолетов[ы]ое с бел[ыми]ой опушк[ами]ой покрывало, а обыкновенная серая туча. Грозу сносило к Мертвому Морю» [т. 1, с. 770].	«Над Ершалаимом плыл[а]о уже не фиолетов[ая]ое с белой опушкой покрывало, а обыкновенная серая арьергардная туча. Грозу сносило к Мертвому морю» [т. 2, с. 435].

Примечательно, что во второй редакции Булгаков также пробовал ввести образ второй тучи (в одном из эпизодов полета мастера, Маргариты и Азazelло, когда они пережидают грозу в Большом театре), но отказался от этого замысла, вычеркнув фрагмент: «[Снаружи ежесекундно вспарывало || небо огнем, молния чертила и висла паутиной. Вначале лило сплошной стеной, но лишь только желтова<та>я туча сменила черную, град величиной в вишню косо стал громить стекла и был так густ, что сплошной пеленой покрыл мостовую. Град кончился и вновь хлынуло с неба]» [т. 1, с. 285].

Таким образом, начиная с первой редакции романа, Булгаков

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текста и коммент. В. Гудковой и Л. Фиалковой. М. : Худож. лит., 1989. С. 42.

использует образ тучи, сопровождающей гибель Иешуа. С помощью приемов олицетворения и градации Булгаков выстраивает движение тучи, поглощающей город. Каждый этап этого движения является откликом на действия, происходящие на земле.

Использование тучи в эпизодах казни обусловлено тем, что туча – образ, связанный с евангельской историей. «Евангелие сообщает, что смерть Иисуса Христа сопровождалась грозными природными явлениями – наступлением тьмы и землетрясением (Мф., 27:45–51; Мк., 15:33–38; Лк., 23:44–46). Булгаков, видимо, размышлял о возможности затмения в полнолуние: сохранилась его выписка из Штрауса на эту тему: “Причиною тьмы, которую один Лука определяет более точным образом, как затмение солнца, не могло быть естественное затмение: в то время было пасхальное полнолуние. <...> (Штраус “Жизнь Иисуса”, т. II, стр. 250)”. Вероятно, поэтому как причину наступления тьмы он вводит мотив грозы, о которой не упоминается в Евангелии»¹.

В первой редакции с образом тучи оказываются связанными только Иешуа и Пилат, во второй и далее – другие герои.

2.4.2. Образ тучи в московском пространстве романа

Во второй редакции романа образ тучи появляется в «московском» – современном пространстве романа.

1) Эпизод избиения Варенухи.

Данный эпизод Булгаков создает в рамках работы над второй редакцией романа, где он пишет два варианта главы о финансовом директоре и администраторе, ожидающих Степу Лиходеева.

В первом варианте главы образов ветра, тучи, молнии, грома, ливня и грозы, сопровождающих избиение Варенухи в окончательном тексте, нет: «И тут безумный администратор[*чт*] почувствовал, что стены уборной завертелись и тут же исчезли и первый злодей и второй» [т. 1, с. 190].

¹ Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 399.

Во втором варианте главы в рассматриваемом эпизоде Булгаков вводит образ ветра, привлекающего внимание администратора: «Ветер дунул в лицо администратору и в верхушках лип прошумело. Варенуха поднял голову и увидел, что темнеет. Сильно посвежело» [т. 1, с. 315]. Образ тучи здесь просматривается сквозь призму безличного глагола «темнеет». Примечательно, что в этот же период Булгаков использует этот же способ создания образа и в ершалаимском пространстве – в эпизоде проклятия Левию Матвеем Бога («потемнело сразу»).

В следующий раз Булгаков работает над данной главой в рамках четвертой редакции, где вводит образ «грозовой тучи», надвигающейся на Варенуху.

Начиная с пятой редакции, Булгаков использует природные образы здесь для того, чтобы остановить героя от совершения ошибки (Варенуха собирается совершить донос на Лиходеева) и тем самым спасти.

Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Ветер дунул в лицо администратору и в верхушка<х> лип прошумело. Потемнело. Сильно посвежело».	«Ветер дунул в лицо администратору и засыпал глаза песком, как бы преграждая ему путь, как бы предостерегая. Хлопнуло в здании окно, так что, чуть не вылетели стекла, в вершинах лип в саду прошумело тревожно. Потемнело и посвежело».	«В саду ветер дунул в лицо администратору и засыпал ему глаза песком, как бы преграждая путь, как бы предостерегая. Хлопнула во втором этаже рама так, что чуть не вылетели стекла, в вершинах кленов и лип [как-то] тревожно прошумело. Потемнело и посвежело».
«Варенуха поднял голову и увидел, что над Москвой	«Администратор протер глаза и увидел, что над Москвой низко, почти	«Администратор протер глаза и увидел, что над Москвой низко ползет

уже близко, почти задевая краем летний сад грозовая туча» [т. 1, с. 462].	задевая краем летний сад, ползет желтобрюхая грозовая туча. Проворчало густо» [т. 1, с. 582].	желтобрюхая грозная туча. Вдали густо заворчало» [т. 2, с. 237].

В пятой редакции Булгаков также использует образ «грозовой тучи», но вводит эпитет «желтобрюхая», тем самым соединяя пространство Ершалаима и Москвы, т. к. в этот же период работы над романом в эпизоде проклятия Левию Матвеем Бога на Ершалаим начинает надвигаться именно такая туча, напомним: «Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым» [т. 1, с. 644]. Как видим, образ желтобрюхой тучи в эпизоде избиения Варенухи появляется раньше, чем в главе, повествующей о казни Иешуа Га-Ноцри.

О том, что перед нами та же самая туча, что и на небе Ершалаима в эпизоде проклятия Левию Матвеем Бога, говорит и действие «ворчать», передаваемое снова с помощью безличного глагола и принадлежащее туче. Разница между использованием глагола «ворчать» в этом эпизоде в пятой и шестой редакциях заключается в выборе приставки: действие завершилось «проворчало густо» – действие началось «вдали густо заворчало». Напомним, что в эпизоде с Левию Матвеем Булгаков менял само действие: «туча ворчала – рычала – ворчала», – остановив свой выбор на глаголе, означающем предупреждение, недовольство происходящим.

Пространство, закрываемое тучей, и соответственно находящиеся в нем Варенуха и избившие его Бегемот и Азazelло противопоставляются «всему живому», как в эпизоде ожидания Пилатом Афрания в момент гибели Иешуа Га-Ноцри подчеркнут неестественный характер тьмы/тучи («странная туча», «тьма, напугавшая все живое»).

Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Все живое скрылось в подъездах, подворотнях	«Все живое смело с Садовой и спасти	«Всё живое смылось с Садовой и спасти

[в] под выступлениями. Спаси Василия Васильевича было некому» [т. 1, с. 463–464].	Ивана Савельевича было некому» [т. 1, с. 583].	Ивана Савельевича было некому» [т. 2, с. 238].

2) Иван Бездомный бросает писать заявление.

Данный эпизод Булгаков создает в рамках работы над второй редакцией – в первом варианте главы, где вводит образ тучи. Во втором же варианте эпизода образ тучи отсутствует. Булгаков возвращается к нему в контексте работы над четвертой редакцией романа. Текст рассматриваемого фрагмента пятой редакции практически без изменений вошел в шестую редакцию романа.

Вторая редакция (первый вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция
«К вечеру пришла черная туча в Бор, роща зашумела, похолодело. Потом [начались] удары грома и [мимо окна] начался ливень. У Ивана за решеткой открыли окно и он долго дышал озоном» [т. 1, с. 219].	«И к тому времени, как появилась [туча] за рекой страшная туча с дымящимися краями и желтоватым мутным брюхом [и заворчал] и проворчало далеко и дунул ветер, Иван почувствовал, что обессилел, что с заявлением ему не совладать и разлетевшиеся листки даже не стал поднимать и заплакал» [т. 1, с. 465].	«К тому времени, как появилась издалека пугающая туча с дымящимися краями и накрыла бор и дунул ветер, Иван почувствовал, что обессилел, понял, что с заявлением ему не совладать и не стал поднимать разлетевшиеся листки и тихо и горько заплакал» [т. 2, с. 585].

Во второй редакции романа Булгаков использует образ «черной тучи», как в эпизоде с Варенухой «грозовой тучи».

В четвертой редакции изначально Булгаков планировал также использовать образ «тучи», но в процессе письма он меняет его – расширяет посредством использования эпитета «страшная» и несогласованного определения «с дымящимися краями и желтоватым мутным брюхом», тем самым вновь с помощью одного и того же образа тучи соединяет ершалаимское и московское пространство романа. Иван Бездомный видит ту же самую тучу, которую видит Левий Матвей, проклиная Бога. Как и в ершалаимском эпизоде, туча ворчит – Булгаков пробует варианты безличного глагола: «загорчало – проворчало» (в эпизоде с Варенухой «проворчало – загорчало»). Из эпизода с Иваном Бездомным в четвертой редакции образ ворчащей желтобрюхой тучи с дымящимися краями перейдет в пятой редакции сначала в эпизод избиения Варенухи и только потом – в эпизод с Левием Матвеем.

В пятой редакции Булгаков меняет эпитет образа тучи «страшная» на «пугающая», тем самым подчеркивая, что именно из-за того, что туча напугала Ивана, он бросает писать заявление. Таким образом, в этом эпизоде образ тучи выполняет функцию предостережения, останавливает героя от совершения ошибки.

3) Мастер и Маргарита покидают Москву.

Линию «мастер – Маргарита» Булгаков вводит в роман во второй его редакции. Эпизоды, повествующие о том, как мастер и Маргарита после отравления покидают Москву, здесь более насыщенные, нежели на последующих этапах работы над романом, и составляют несколько глав.

В рамках работы над окончательной (шестой) редакцией романа – при диктовке машинописного текста в 1938 г. – Булгаков выстраивает движение мастера и Маргариты, покидающих город, синхронно с тучей.

1. Мастер и Маргарита, вернувшись к жизни после отравления, собираются в путь. Если в пятой редакции в этот момент их сопровождает

гроза, то в шестой Булгаков вводит предложение «Темнеет».

Пятая редакция	Шестая редакция
«– <...> нам пора. Уже гремит гроза, вы слышите? И кони роют землю, содрогается маленький сад» [т. 1, с. 826].	«– <...> вам пора. Уже гремит гроза, вы слышите? Темнеет. Кони роют землю, содрогается маленький сад» [т. 2, с. 503].

2. Мастер и Маргарита поднимаются в небо – над ними стоит «низкая черная туча».

За глаголом «темнеет», как и в других подобных случаях в романе, стоит образ тучи, который Булгаков вводит здесь также в шестой редакции: в начале пути героев встречает ветерок (вторая редакция) – гроза (пятая редакция) – черная туча (шестая редакция).

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Взвились со двора. <...> Дымный Ветерок ударил в лицо, волосы разметал» [т. 1, с. 282].	«– Отрежу руку! – свистнул и кони, ломая ветви, взвились» [т. 1, с. 827].	«– Отрежу руку! – он свистнул, и кони, ломая ветви лип, взвились и вонзились в низкую черную тучу» [т. 2, с. 504].

3. Мастер и Маргарита летят вместе с тучей, что Булгаков подчеркивает посредством использования обстоятельства образа действия «вместе». В шестой редакции туча встречает героев, Булгаков добавляет также наречие «стремительно», тем самым характеризуя скорость полета.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Вместе с невидимыми всадниками летела над Москвой туча, но еще не брызгала дождем» [т. 1, с. 827].	«Навстречу летящим стремительно летела туча, но еще не брызгала дождем» [т. 2, с. 504].

4. Мастер и Маргарита пролетели над городом – туча/темнота закрывает город: «Они пролетели над городом, который уже заливала

темнота» [т. 2, с. 504].

Таким образом, в шестой редакции Булгаков соединяет движение мастера и Маргариты и тучи. Булгаков использует прием градации, как и в эпизодах казни Иешуа Га-Ноцри. Туча сопровождает мастера и Маргариту на пути к новой жизни, постепенно поглощая город, который они покидают.

Но сам образ тучи появляется в романе во второй редакции – в эпизоде, когда мастер и Маргарита летят над городом: «Стало темно. Туча в три цвета, поднялась с неестественной быстротой. Впереди бежали клубы белого, обгоняя друг друга, потом ползло широкое черное и закрыло полмира, а потом мутно-желтое, которое холодя сердце неуклонно [*шло*] **подымалось** из-за [*туч*] крыш» [т. 1, с. 284]. Перед нами первое в истории текста романа появление желтобрюхой тучи, которое на последующих этапах работы перейдет в другие эпизоды – с Иваном Бездомным (четвертая редакция), Варенухой (пятая редакция), Левием Матвеем (пятая редакция) – и станет скрепой, соединяющей московское и ершалаимское пространство романа.

Таким образом, в московском пространстве образ тучи выполняет следующие функции:

1) предостережение и стремление остановить героя от совершения ошибки, как и в эпизоде с Левием Матвеем в ершалаимском пространстве (не случайно использование одного и того же образа желтобрюхой тучи);

2) очищение, которое необходимо пройти перед началом новой жизни (туча оказывается рядом с героями в самом начале их пути к исправлению/воскресению, шанс для которого им дается).

В романе «Мастер и Маргарита» эти функции принадлежат ведомству Воланда. Вся система образов героев «московских» глав строится на встрече с Воландом и его свитой: каждый герой проходит проверку, получает наказание и при этом шанс на исправление. В связи с данными функциями туча становится маркером пространства тьмы.

2.4.3. Образ тучи в пространстве тьмы

1) Туча движется с запада.

В пятой редакции в эпизоде проклятия Левию Матвеем Бога Булгаков вводит важную характеристику тучи – она движется с запада: «По || небу с запада поднималась грозно и неуклонно, сожрав солнце грозная туча» [т. 1, с. 644]. Запад – «<...> традиционный локус дьявола в христианской “географии”, – свидетельство вмешательства иной, чем Бог, силы <...>»¹. Запад «символизирует сон, отдых, тайну смерти <...>. Святой Иеремия считал, что на западе – сатана»².

И.З. Белобровцева и С.К. Кульяс обратили внимание на то, что «в ранних вариантах МиМ черная туча шла с востока»³. Речь идет о втором варианте главы первой редакции, здесь дважды упоминается движение тучи с востока.

1. В эпизоде проклятия Левию Матвеем Бога: Левий «<...> смотрел на восток и начинал надеяться, что [это] {там} туча» [т. 1, с. 70].

2. В эпизоде гибели Иешуа: «Она шла с востока и молнии уже кроили ее, в ней погромыживали а на западе еще пылал костер <...>» [т. 1, с. 72].

Восток «почти всегда символизирует свет, источник жизни, солнце и богов солнца, юность, воскрешение, новую жизнь. <...> На востоке располагался <...> Эдем у христиан и у иудеев, родина героев, дом предков <...>. В православии и исламе молящиеся обращаются лицом на восток <...>»⁴. Как видим, Булгаков перемещает направление движения тучи, тем самым подчеркивая ее связь с пространством Воланда.

Булгаков пробовал ввести движение тучи с запада в московском пространстве романа:

1. во второй редакции – в одном из эпизодов прощания с городом: «Азazelло, неся на плаще поэта, догнал Маргариту и властно указал на запад

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 275.

² Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

³ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 275.

⁴ Тресиддер Дж. Словарь символов.

<...>»;

2. в пятой редакции – в эпизоде отравления мастера и Маргариты: «В это время [*стало*] **начало** темнеть. С **западного** края неба поднималась туча[,]; в переулке понесло по булыжной мостовой сор, окурки, пыль. <...>» [т. 1, с. 825].

В итоге Булгаков вводит движение тучи с запада в московском пространстве только в шестой редакции – в эпизоде наблюдений Воланда за городом с крыши «самого красивого здания в Москве» перед тем, как покинуть его: «Черная туча поднялась на западе и до половины отрезала солнце. <...> Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город» [т. 2, с. 494]. Следует обратить внимание, что Булгаков использует лексический повтор «на западе – с запада» в рядом стоящих предложениях.

2) Туча – тьма – бездна.

При работе над последней (шестой) редакцией романа в эпизоде ожидания Пилатом Афрания в один лексико-семантический ряд с контекстными синонимами «туча – тьма» включается слово «бездна»: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. <...> Опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом <...>» [т. 2, с. 434]. Булгаков использует прием градации – движение тучи по нарастающей: туча накрывает небо наполовину – наступает полутьма, накрывает полностью – тьма, поглощает город – бездна.

Бездна – пространство Воланда: бездна/провал – пространство, в которое уходят Воланд и его свита. Для сравнения обратимся к эпизоду прощения Пилата.

Пятая редакция	Шестая редакция
«С последним словом Воланда Ершалаим ушел в бездну, а вслед за ним в ту же черную бездну кинулся Воланд а за ним его свита» [т. 1, с. 836].	«Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита. Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг» [т. 2, с. 515].

Трактовка тьмы как бездны и бездны как провала связана со значением данного слова «ад, преисподняя, крошечная»¹. В истории текста романа «Мастер и Маргарита» слово «бездна» в этом значении фигурирует в следующих случаях.

1. В контексте описания состояния Степы Лиходеева:

Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> Степе показалось, что он сию секунду слетит вниз головой в какую-то бездну» [т. 1, с. 167].	«<...> ему показалось, что пол [у] возле кровати ушел куда-то вниз и, что сию минуту он головой вниз слетит в какую-то бездну» [т. 1, с. 435].	«<...> ему показалось, что пол возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит куда-то к чертовой матери» [т. 1, с. 550].	«<...> ему показалось, что пол возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит к чертовой матери[.] /в преисподнюю./» [т. 2, с. 198]

В подобном ключе решается состояние героев рассказов Булгакова – «Таракан»: «Таракан поставил рубль, еще рубль, не взял. “Что ж я по рублю да по рублю?” – вдруг подумал и почувствовал, что падает в бездну. Трешку!»²; «Паршивый тип»: «– Не могу знать, – ответил Пузырев, чувствуя, что под ним разверзается бездна»³.

2. В контексте изображения мира Воланда:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Снизу из бездны на Маргариту по склону как будто штурмующую гору, подымался народ» [т. 1, с. 738–739].	«Теперь по лестнице снизу вверх подымался поток» [т. 2, с. 402]. «Теперь снизу уже стеною шел народ, как бы штурмующую площадку, на которой стояла Маргарита» [т. 2, с. 403].
«В начале третьего часа Маргарита глянула безнадежными глазами в бездну и несколько ожила[.]: поток редел, явно редел» [т. 1, с. 741].	«В конце третьего часа Маргарита глянула вниз совершенно безнадежными глазами и радостно дрогнула: поток гостей редел» [т. 2, с. 405].

3. В пятой редакции «ангелом бездны» именуется Абадонна: «– А вот этого нельзя, – очень серьезно ответил Воланд, – и вообще забыть всё это сразу и глобус... и очки... Раз! Два! Три! Что хочешь сказать нам, ангел

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. С. 61.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Собачье сердце. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. Март 1925–1927. М.: Голос, 1995. URL: https://royallib.com/book/bulgakov_mihail/tom_3_sobache_serditse_povesti_rasskazi_feletoni_ocherki_mart_1925_1927.html.

³ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. С. 611.

бездны?» [т. 1, с. 728] (в следующей редакции эти слова будут адресованы к Азazelло и словосочетание «ангел бездны» будет заменено его именем); «На левой руке у Маргариты скакал, звеня золотой цепью, темный рыцарь с мрачным лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел || на луну, он думал о чем-то, летя за своим [*noset*] повелителем, он, вовсе не склонный к шуткам, в своем настоящем виде, он ангел бездны темный Абадонна» [т. 1, с. 832–833] (здесь в эпизоде полета Абадонной оказывается Коровьев-Фагот, в следующей редакции Булгаков убирает эту составляющую образа рыцаря).

Таким образом, история текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует тенденцию отказа от использования слова «бездна» в значении «ад» и замены его синонимами. По всей видимости, это связано с тем, что пространство тьмы в картине мироздания Булгакова выполняет функции не только наказания грешников.

Примечательно, что в романе «Белая гвардия» для обозначения апокалиптического пространства собора, лишённого воздуха, Булгаков использует слово «бездна»: «Крутятся, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем. В бездне качалась душная тысячеголовая волна, и над ней плыл, раскаляясь, пот и пар, ладанный дым, нагар сотен свечей, копоть тяжелых лампад на цепях»¹. В значении «ад» слово «бездна» фигурирует в «Жизни господина де Мольера», где Булгаков приводит слова из финала пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума»: «Оставлю навсегда те пагубные стены, / Ту бездну адскую, где царствует разврат <...>»². В повести «Дьяволиада» с этим пространством связывается лифт: «А Кальсонер тем временем начал погружаться в сетчатую бездну. Первыми скрылись ноги, затем живот, борода, последними глазки и рот

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. С. 381.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; сост. А. Нинов; подгот. текстов и коммент. Е. Кухты и др. М.: Худож. лит., 1990. С. 229.

<...>»¹.

В истории текста романа «Мастер и Маргарита» слово «бездна» используется еще в нескольких случаях.

В значении «неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, крут»² оно фигурирует в четвертой редакции в эпизоде выступления велосипедистов в театре, где в образе бездны предстает концертная яма, что сохранится до конца работы над романом: «Но велосипеды остановились как раз в тот момент, когда колеса уже грозили соскользнуть в бездну на головы джазбандистов <...>» [т. 1, с. 467].

С образом бездны как «неизмеримой глубиной» оказывается связанным изображение водного пространства в истории текста романа:

1. во второй редакции в одном из эпизодов полета героев: «Поэт вздрогнул от страха, увидев || под собою черные волны, которые ходили и качались. Он [е] крепче сжал жесткую гриву, ему показалось, что бездна всосет его и сомкнется над ним вода» [т. 1, с. 289];

2. в пятой редакции в эпизоде купания Маргариты, что сохранится до конца работы над романом: «Но вода оказалась теплой как в ванне и, вынырнув из бездны необыкновенное наслаждение испытала Маргарита ныряя и плавая в [один] одиночестве ночью в реке» [т. 1, с. 713].

В этом же контексте следует рассматривать использование слова «бездна» в повести «Собачье сердце»: «Он вглядывался в галстух, отражавшийся в зеркальной бездне»³.

Слово «бездна» в значении «пропасть, тьма, неизмеримое или неизвестное множество, обилие»⁴ используется в высказывании Коровьева о писателях, оформившемся в пятой редакции романа «Мастер и Маргарита» и сохранившемся до конца работы над ним, – «целая бездна талантов» [т. 1, с. 814]. В этом же значении рассматриваемое слово применяется Булгаковым

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. С. 18.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. С. 61.

³ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. С. 173.

⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. С. 61.

в рассказах «Акафист нашему качеству» («бездна шуб») и «Свадьба с секретарями» («в бездне беспартийной молодежи и разлагающихся стариков»)¹, а также в повести «Собачье сердце» – «бездну предметов», «бездну понятий»².

Слово «бездна» фигурирует в первой редакции романа «Мастер и Маргарита» в эпизоде казни, но установить его значение сложно, т. к. на сильно поврежденных страницах тетради сохранился только небольшой фрагмент текста, речь здесь идет скорее всего об Иешуа Га-Ноцри или Левии Матвее:

«[А] [т] Тот же, чье
промучился не

[падать] [уход] **тонуть** в бездн[у]<е>» [т. 1, с. 69].

Скорее всего, здесь подразумевается состояние героя. В таком значении слово «бездна» используется в рассказе «Морфий»: «Сердце начинает стучать так, что я чувствую его в руках, в висках... а потом оно проваливается в бездну, и бывают секунды, когда я мыслю о том, что более доктор Поляков не вернется к жизни...»³.

Таким образом, пространство бездны в истории текста романа «Мастер и Маргарита» трактуется как провал, пропасть и соотносится с пространством тьмы. Такое же решение образа бездны присуще творчеству Булгакова в целом, о чем свидетельствуют все случаи использования рассматриваемого слова, выявленные в произведениях, дневнике и письмах писателя (исключение составляет значение «обилие») и приведенные здесь.

3) *Портрет Воланда в эпизоде последнего полета.*

В эпизоде последнего полета туча является атрибутом портрета Воланда – грива коня Воланда является тучей, начиная с пятой редакции.

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Собачье сердце. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. Март 1925–1927. М.: Голос, 1995. URL: https://royallib.com/book/bulgakov_mihail/tom_3_sobache_serdtse_povesti_rasskazi_feletoni_ocherki_mart_1925_1927.html.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. С. 130, 164.

³ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. С. 164.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Впереди кавалькады скакал Воланд, принявший свое настояще^{<e>} обличье. [Вместо] Повод его коня был ^{<sic>} сделаны из лунных цепей, конь его был глыбой мрака, грива тучей, шпоры звездами» [т. 1, с. 833].	«И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это ^{<лунные>} цепочки, и самый конь только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд» [т. 2, с. 512].

Впервые в истории текста романа эпизод последнего полета появляется во второй редакции. В обоих вариантах главы слово «туча» не используется, но слова, которые входят в один лексико-семантический ряд в контексте истории текста романа «Мастер и Маргарита», позволяют соотнести образ Воланда с образом тучи.

Вторая редакция, первый вариант главы (не ранее 21 сентября – не позднее 30 октября 1934)	Вторая редакция, второй вариант главы (6 июля 1936)
«Тут последовало преобразование Воланда. С него упал черный бедный плащ. На голове у него оказался берет и свисло набок петушье перо. [Бархатный колет] Воланд оказался в черном бархате и тяжелых сапогах с тяжелыми стальными звездными шпорами» [т. 1, с. 291–292].	«Тьма вдруг налетела на луну, жаркое фыркание ударило в затылок мастеру. Это Воланд поравнялся с мастером и концом плаща резнул его по лицу. <...> Мастер, вздрогнув, всмотрелся в самого Воланда; тот преображался постепенно, или вернее не преображался, а лишь точнее и откровеннее обозначался при луне» [т. 1, с. 356].

Атрибут портрета Воланда в первом варианте главы «звездные шпоры» позволяет соотнести его с ночью, тьмой, которой Воланд непосредственно

является во втором варианте главы: «Тьма вдруг налетела на луну <..>. Это Воланд поравнялся с мастером <...> не преображался, а лишь точнее и откровеннее обозначался при луне».

Сравним с портретом Геллы в эпизоде последнего полета в пятой редакции: «Геллу ночь закутала в плащ так, что ничего не было видно, кроме белой кисти, державшей повод. [Она] Гелла летела || как ночь, улетающая в ночь» [т. 1, с. 833]. Этот портрет свидетельствует о том, что героиня, как и Воланд, не просто принадлежит пространству тьмы, но сама является тьмой.

В связи с этим целесообразно сопоставить движение мастера и Маргариты, покидающих город, и наблюдения Воланда за городом с крыши «самого красивого здания в Москве» перед тем, как оставить его. В шестой редакции – в процессе диктовки машинописного текста в 1938 г. – Булгаков выстраивает действия героев параллельно, используя образ тучи (см. таблицу 25).

Таблица 25. Параллельные действия героев и образ тучи

Действие	Мастер и Маргарита	Воланд
Мастер и Маргарита собираются в путь	«– <...> Уже гремит гроза, вы слышите? Темнеет» [т. 2, с. 503].	«Гроза, о которой говорил Воланд, уже скоплась на горизонте».
Мастер и Маргарита поднимаются в небо – над ними стоит «низкая черная туча»	«<...> ломая ветви лип, взвились и вонзились в низкую черную тучу».	«Черная туча поднялась на западе и до половины отрезала солнце».
Мастер и Маргарита летят вместе с тучей	«Навстречу летящим стремительно летела туча, но еще не брызгала дождем».	«Потом она накрыла его целиком. На террасе посвежело».
Мастер и Маргарита пролетели над городом	«Они пролетели над городом, который уже	«Еще через некоторое время стало темно»

– темнота город	закрывает	заливала темнота» [т. 2, с. 504].	[т. 2, с. 494].

С помощью образа тучи и повтора текста здесь Булгаков соединяет ершалаимское и московское пространство и пространство Воланда: «Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Всё пропало как будто этого никогда не было на свете. Через всё небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился и началась гроза. Воланд перестал быть видим в ее мгле» [т. 2, с. 494]. Как сама тьма Воланд перестает быть видим во тьме.

Таким образом, история текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что Булгаков соотносил образ Воланда и образ тучи, являющейся маркером его пространства – тьмы, бездны – и выполняющей функции его ведомства: предостережение от совершения ошибки, наказание, очищение, возможность возродиться к новой жизни, сопровождение к новой жизни.

2.4.4. Образ тучи – знак мировой катастрофы

В 1939 г. Булгаков создает два варианта эпилога, в которых использует образ тучи.

Первый вариант эпилога	Второй вариант эпилога
«И страшен не столько палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от [того] тучи, [что] накатывающ[ая]ей на профессора, туч[а]и, которая пожрав солнце, пожрет и его самого. От этой тучи закричит самый храбрый в мире, начнет заламывать руки, но, вот, проснувшись не сумеет эту тучу описать» [т. 2, с. 527].	«Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, [т] как это бывает только во время мировых катастроф» [т. 2, с. 537–538].

Во сне Иван Николаевич Понырёв видит тучу, поглощающую город в момент гибели Иешуа Га-Ноцри: «Несколько раз он [храм. – *Е. К.*] выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы» [т. 2, с. 434]. «Параллелизм сцен иллюстрирует важнейший тезис писателя о повторении звеньев истории <...>»¹. С помощью образа тучи выстраивается связь между временами «мировых катастроф» – гибелью Иешуа Га-Ноцри и мастера, в наказание за которые город погружается во тьму.

Таким образом, история текста романа Булгакова «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что образ тучи принадлежит пространству Воланда и выполняет в романе следующие функции:

- 1) предостережение и стремление остановить от совершения ошибки;
- 2) очищение, которое необходимо пройти перед началом новой жизни.

Образ тучи в романе является средством, соединяющим ершалаимское и московское пространство романа как знак мировой катастрофы.

Такое наполнение образа тучи, возможно, связано с тем, что у рубежного поколения русской интеллигенции – родившихся в конце XIX в. и вошедших в страшные события XX века уже сформированными личностями – образ тучи возникал в сознании именно как знак катастрофы.

Так, например, народная артистка СССР Софья Владимировна Гиацинтова (1895–1982) в дневнике периода Первой мировой войны записывает сон (30 ноября, не позднее 1916 г.):

«Я видела сон. Мы шли по большому полю – оно было вспахано. Помню черную землю. Нас было много – все близкие мне, [*знак*] родные лица. Помню папу. Мы шли, куда-то торопились и очень весело говорили. Вдруг на небе появилась такая черная туча, что все испугались [*и боялись*], что дождь будет очень сильным и что страшно стоять среди вспаханного поля. Какое-то было значение в том, что поле было вспахано. Но туча бледнела, приближаясь и было так тихо-тихо. Я шла в сторонке и что-то

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 361.

громко говорила о каких-то платьях. Вдруг большой сверкающий шар откуда-то покотился на меня. Это был миг, но я помню, как я стояла и смотрела с недоумением, без страха, на его ослепительный блеск. Вдруг все запылало перед глазами, какой-то страшный, но не большой удар в грудь и я медленно, тихо, || мерно опустилась на спину, на локти на это самое черное поле. Кто-то крикнул пронзительно “Ее убила молния”. И все бросились ко мне. Я помню бледное лицо папы. Все наклонились, все, но я уже не слышала ни одного звука. Я помню странный холод в руках и ногах, какой-то свет в глазах и вдруг все эти лица стали уплывать куда-то, и я сама точно поплыла, но не расставаясь с этим ощущением теплой земли, на кот. я лежала. Стало тихо, темно и торжественно-спокойно. Я поняла, что я умерла. Я сейчас же проснулась и с трудом могла шевельнуть руками и ногами, мне показалось, что я могу умереть во сне, но это не страшно»¹.

Сон и образ, в котором воплотились переживания и предчувствия реального человека, созвучны чувствам героя романа Булгакова «Белая гвардия» – Алексея Турбина: «Ему показалось вдруг, что черная туча заслонила небо, что налетел какой-то вихрь и смысл всю жизнь, как страшный вал смывает пристань» (часть первая, 6)². Примечательно, что в художественном фильме Н.С. Михалкова «Утомленные солнцем» (1994), посвященном эпохе 1930-х г., используется образ, фигурирующий в приведенном сне, – шаровой молнии, непрерывно наблюдающей за героями.

Двоюродный брат С.В. Гиацинтовой Юрий Алексеевич Венкстерн (1887–1937) в своем дневнике много размышляет о судьбе русской интеллигенции после Первой мировой войны и революции. Для описания происходящего и выражения своего отношения к нему он использует метафору тучи, которая в его сознании является атрибутом нечистой силы. В этом ключе примечательны две записи в дневнике Ю.А. Венкстерна.

«Эта та туча, которую видел надвигавшейся Достоевский, но многие

¹ Гиацинтова С. В. Дневник С.В. Гиацинтовой за 1912–1917 гг. Автограф. 21 мая 1912 г. – 1917 г. 84 л. РГАЛИ. Ф. 2049. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 48–48 об.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. С. 252.

думали, что это будет летняя гроза с громом и молнией, освежит воздух и уйдет, но гроза прошла, гром отгремел, молния больше не сверкает, а туча по-прежнему, только уже не грозовая черная с разными отливами, а серая облагающая все небо висит над землей и давит, давит всех; нет солнца, нет света и тени всюду один ровный серый тяжелый свет и люди мечутся в тоске по солнцу, ждут взывают к солнцу, чтобы оно прорвало эту мглу; вслед за бесами Достоевского как за бурей с вихрем и градом, пошло надолго серое тяжелое ненастье – мелкий бес Соллогуба <...>» (11 марта 1928)¹.

«Разгул невероятный; “вихри враждебные веют над нами” уже не веют, а завиваются, заверчивают в своей воронке, сметают, душат как в сухую грозу нечем дышать.

О если бы это был последний смерч и черная мрачная и страшная туча, с визжащими и хохочущими бесами, свалилась с горизонта. ||

Долго будет еще замирать демонический концерт и когда откроется синее небо многие окажутся унесенными смерчем – добычей бесов, многих потом будут находить бездушными, пустыми – бесы в мерзостной игре, перекидывая их от одного к другому высосали смеясь и визжа их души и пустых и легких бросили на землю.

Страшно, страшно жить во время разгула темной силы» (14 апреля 1929)².

Угрозу, нависшую над русской интеллигенцией, Ю.А. Венкстерн в своих размышлениях облекает в образ тучи:

«Надеялись, что война и есть тот исчерпывающий безотчетную тоску исход, которого жаждала душа, но обманулись – [жертва] она кончалась не громом победы, заглушавшим[,] и <sic> объединявшем в себе разъедавшие голоса противоположных интересов, не венчанной жертвой, а шепотом об измене, таинственными убийствами и позорным развалом, из-за которых поднималась буря страшная туча.

¹ Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича. Л. 7 об.

² Там же. Л. 95–95 об.

Война не дала разрядиться накопившемуся электричеству, наоборот в ней, ее недрах зародилась новая, ужасная грозовая туча, тем более зловещая, что сущность ее, формы, законы, по которым она надвигалась и готовилась разразиться, были неизвестны, не исследованы и еще более острая зловещая тоска защемила сердце интеллигента.

И тем не менее, даже тогда, когда зловещая темная туча с изжелта-бурыми подтеками уже обложила полнеба и закрыла солнце, когда уже вздымались от времени до времени, от затишья до затишья предбуревые вихри, интеллигенция хотя и со сжатым сердцем, но все же продолжала жить своей прежней жизнью плохо сознавая что на нее надвигается и [*в тай*] все еще надеясь, что ударит несколько раз молния, прогрехочет гром, прольется ливень, пусть даже пронесется ураган, но все же разорвутся тучи и снова проглянет || лазурное небо и улыбнется солнце.

Но разразившаяся буря была ужасней, всего того, что могло себе представить самое мрачное воображение.

Налетевший ураган срывал и гнал все на своем пути; в ужасном [*смерче*] столбе смерча поднялись и завертелись вместе с пылью и камнями перегородки, футляры сорванные с людей и сами люди, тщетно пытавшиеся, ухватившись за что-нибудь спастись от его страшных рук» (22 апреля 1930 г.)¹.

Складывается впечатление, что Ю.А. Венкстерн читал роман «Мастер и Маргарита» и описывает желтобрюхую тучу, надвигающуюся на город. Но в 1930 г. этот образ еще не был создан Булгаковым. Заманчиво предположить, что Ю.А. Венкстерн делился своими размышлениями с Булгаковым (писатель был вхож в дом Венкстернов в рассматриваемый период, т. к. был в дружеских, а затем близких отношениях с Натальей Алексеевной Венкстерн). Но правильнее все же, на наш взгляд, говорить о сходствах в системе образов, сквозь призму которых рубежное поколение русской интеллигенции воспринимала и осмысливала окружающую ее

¹ Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича. Л. 100 об.–101.

действительность.

Следует обратить внимание, что схожий образ тучи появляется уже в романе Булгакова «Белая гвардия» (1923–1924): «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам – то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад» (часть третья, 16)¹.

Булгаков передает мировосприятие своего поколения. Так, Е.С. Булгакова пишет о романе «Белая гвардия»: «Вообще должна сказать, что первые пять страниц Белой гвардии я считаю совершенными, когда бы я ни взяла в руки эту вещь, я не могу читать без невероятного волнения все это. Я считаю, что так передать в нескольких страничках целую эпоху – просто поразительно, потому что все мы приблизительно так начинали нашу жизнь, это всем нам понятно, близко, пережито нами, только он смог выразить все это такими обыкновенными словами, так просто и правдиво» (из письма Ф.Н. Михальскому от 30 июня 1952)².

Образ тучи является одним из частотных в русской литературе 20–30-х г. XX в. Так, например, в романе К.А. Федина (1892–1977) «Города и годы» (1922–1924) используется образ тьмы, накрывающей город, как и в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», где слово «тьма» является контекстным синонимом слова «туча».

И если в начале 1950-х г., как отмечает Н.В. Корниенко, Федин «радикально» правил роман³, то рассматриваемый фрагмент присутствует уже в первой его публикации 1924 г. («Глава первая: о девятьсот девятнадцатом», «Петербург»)⁴. Соотнесем особенности создания образа тьмы в романах Федина «Города и годы» и Булгакова «Мастер и Маргарита»

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. С. 386.

² Булгакова Е. С. Письмо к Михальскому, Ф. Н. 1952 г., июня 30. М. – Л. Машинопись. Подпись-автограф. 1 п. 2 л. Музей МХАТ. М.Ф. № 295. Л. 1.

³ Корниенко Н. В. «Как идти, чтобы не сорваться в пропасть?»: к истории создания романа К. Федина «Города и годы» // Константин Федин и его современники: Из литературного наследия XX века. Кн. 2. М. : ИМЛИ РАН, 2018. С. 691.

⁴ Федин К. Города и годы. Роман. Л. : Государственное издательство, 1924. С. 12–13. *Далее при цитировании романа ссылки на это издание непосредственно в тексте с указанием номера страницы.*

(см. таблицу 26).

Таблица 26. Образ тьмы в романах К.А. Федина «Города и годы» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Параметры для сопоставления	К.А. Федин «Города и годы» (первая публикация романа 1924 г.)	М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита» (шестая редакция – диктовка машинописного текста, 1938)
Создание образа тьмы, накрывающей город	«На третий год нового летоисчисления, в конце октября, над Петербургом висела тьма».	«<T>ьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» [т. 2, с. 434].
Движение тьмы/тучи с запада	«С северо-запада гнал тьму со свистом и гулом мокрый косоплечий ветер» [с. 12].	«Поглотив его, по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча» [т. 2, с. 313].
Создание образа тьмы как бездны, находящейся в нижней части мироздания	«Внизу было темно, как в туннелях» [с. 12].	«<...> из крошечной тьмы взлетала вверх великая глыба храма <...>»; «<...> храм погружался в темную бездну» [т. 2, с. 434].
Создание неживого пространства: создается образ тьмы как провала под землей посредством использования глагола «провалиться»	«Дома вымерли, дома провалились, домов не было» [с. 13].	«Пропал Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете». «Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался <...>» [т. 2, с. 434].
Создание неживого пространства: неодушевленный характер предметов (туннель – статуи) усиливается их слепотой	«Пересекались, тянулись во тьме безглазые, мокрые бока туннелей» [с. 13].	«<...> и страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки» [т. 2, с. 434].
Движение тьмы сопровождается ветром, ливнем и т. п. природными явлениями	«И по мокрым, безглазым бокам туннелей и по каменным днищам их с визгом и звоном неслась железная шелуха. Косыми плечами мят ветер каменный город, сдирал ошметками сношенную кожу, швырял ее в промозглую тьму» [с. 13].	«Вместе с водяною пылью и градом на балкон под колонны несло сорванные розы, листья магнолий, маленьки[й]е сучья и песок. Ураган терзал сад» [т. 2, с. 435].

Можно предположить, что перед нами влияние творчества одного автора на другого. Триада «туча – тьма – бездна» присуща творчеству Булгакова, о чем свидетельствуют все случаи использования этих образов в произведениях, дневнике и письмах писателя. На наш взгляд, здесь целесообразно говорить о языке эпохи. Эту особенность четко обозначил

Б.Л. Пастернак в письме к Федину, говоря о вышедшем в свет романе «Братья» и готовящейся к публикации повести «Охранная грамота»: «Явился страх (так близок мне Ваш мир), что Вы заподозрите меня в подражании Вам, когда прочтете автобиографические заметки, наполовину уже написанные для “Звезды”, так поразительно временами однотипен этот матерьял: Германия, музыка, композиторск<ая> выучка, история поколения» (9 сентября 1928 г.)¹.

Образ тучи, накрывающей город, предстает на картине Эль Греко (1541–1614) «Вид Толедо» («Толедо в грозу») (около 1600 г.), где грозное небо над городом напоминает «<...> декорацию к финальному акту неизвестной нам драмы»² (см. рисунок 8).

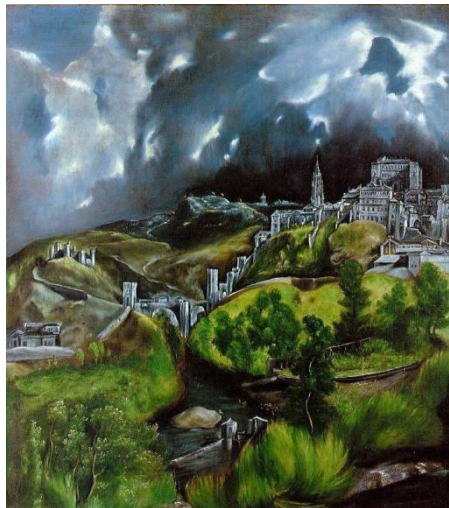


Рисунок 8. Эль Греко. Вид Толедо (Толедо в грозу).

Фото из открытых источников

В связи с этим приведем слова Филипа Кэри, героя романа Сомерсета Моэма «Бремя страстей человеческих» (1915), сказанные о полотнах Эль Греко: «Фоном почти всех картин служило ночное небо, глухая ночь человеческой души, мрачные тучи носились по воле таинственных адских ветров в мертвенно-бледном сиянии луны»³. Параллель с Эль Греко не случайна – его творчество было открыто на рубеже XIX–XX в., оказавшись

¹ Константин Федин и его современники: Из литературного наследия XX века. Кн. 2. М. : ИМЛИ РАН, 2018. С. 172.

² Петров М. А. Эль Греко. М. : Молодая гвардия, 2016. С. 11.

³ Моэм С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2: Бремя страстей человеческих: Гл. 60–122 / Пер. с англ. Е. Гольшевой, Б. Изакова. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. С. 161.

созвучным творческим исканиям художников и мироощущению рубежного поколения России и Европы. Внутренний мир Эль Греко, «чувство порога», «сверхнапряжение всех духовных сил, ощущение жизни на грани, на какой-то очень тонкой грани между бытием и небытием», по мнению П.Д. Волковой, близки русской культуре рассматриваемого периода, эпоха художника во многом созвучна эпохе Москвы 1930-х г., а обстоятельства взаимоотношений Эль Греко с инквизицией во многом пересекаются с взаимоотношениями Булгакова и власти¹. Не случайно постоянным атрибутом Берлиоза являются роговые очки, напоминающие очки Великого Инквизитора на портрете кардинала Ниньо де Гевара кисти Эль Греко (см. рисунок 9).



Рисунок 9. Эль Греко. Портрет кардинала Ниньо де Гевара.

Фото из открытых источников

¹ Волкова П. Д. Мост через бездну: полная энциклопедия всех направлений и художников. М. : Издательство АСТ, 2021. С. 499.

2.5. Пространство «вечного дома»

в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Одним из дискуссионных вопросов в булгаковедении является вопрос о том, почему мастер заслужил не свет, а покой. Так, И. Виноградов полагает, что мастер «лишен света», т. к. «поддается отчаянию», «не выдерживает враждебности, клеветы, одиночества»¹. Л.М. Яновская считает, что «мастер получает у своего автора награду, а не упрек. И награда эта связана с тем главным, что он сделал в своей жизни, – с его романом»²; «он был мастер, а не герой», поэтому «голый свет» ему не нужен³. По мнению исследователя, «образ покоя» в романе Булгакова «восходит к русской поэзии» – к лирике А.С. Пушкина («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»), М.Ю. Лермонтова («Я б желал навеки так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы...»)⁴. И.С. Урюпин трактует «вечный дом» мастера как «награду за страдания»⁵. По мнению В.Я. Лакшина, мастер и Маргарита получают «не смерть, а какое-то новое, утешительное изобретенное для них автором преобразование в “покое”»: мечта о доме с садом, где тихо звучит музыка Шуберта, и Мастер в своем вечном колпаке за любимой работой»⁶. И.З. Белобровцева и С.К. Кульяс отмечают, что понятие покоя здесь «<...> означает выход за пределы земного бытия, прорыв в запредельное, воскрешение для новой жизни и некой новой деятельности и ступень к последующему восхождению»⁷, в пространстве «вечного дома» исследователи видят рай и райский сад⁸. Р. Джулиани трактует «вечный дом» как «<...> своего рода архитектурно-ландшафтную фантазию на тему дантовского лимба»⁹. В.В. Гудкова, соглашаясь с точкой зрения

¹ Виноградов И. Завещание мастера. С. 69.

² Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 311.

³ Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги. С. 189.

⁴ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 313–314.

⁵ Урюпин И. С. «Песнь Маргариты» М. И. Глинки: историко-культурная семантика и прагматика мотива покоя // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2021. № 4 (23). С. 309.

⁶ Лакшин В. Мир Михаила Булгакова // Литературное обозрение. 1989. № 11. С. 26.

⁷ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 359.

⁸ Там же. С. 378.

⁹ Джулиани Р. Топография и эсхатология в Мастере и Маргарите Михаила Булгакова // Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis / a cura di Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer. Firenze

О.Я. Поволоцкой о том, что «<...> отыскав автора, Воланд намерен убить его, чтобы возобновление опасного (ненужного, тревожащего) сочинения, свидетельствующего о существовании Христа, стало невозможным»¹, полагает, что «вечный дом» мастера – это «обещанный дьяволом соблазнительный домик, увитый виноградом»². Многие исследователи видят вину мастера. Так, Е.А. Миллиор полагает, что мастер «<...> виноват лишь перед собой, перед художником в себе»³, отказ мастера от романа – «это отказ от миссии, <...> которая была возложена на него»⁴. М.О. Чудакова полагает, что вина мастера носит автобиографический характер: «Мастер входит в роман без прошлого, без биографии, с единственной видною нам нитью, прoderнутой сквозь невидимую канву его жизни – и нить эта ведет начало уже от возраста его зрелости. <...> Романтический Мастер тоже в белом плаще с кровавым подбоем, но подбой этот остается невидим никому, кроме автора»⁵.

Линия «мастер – Маргарита» намечается Булгаковым в 1931 г. В этот период он пишет два варианта главы «Дело было в Грибоедове» и делает набросок главы «Консультант с копытом», которая связывает эти черновики с первой редакцией (1928–1930) – здесь Булгаков по-прежнему видит начало романа как описание странных событий и милицейского следствия, в отличие от более поздних редакций. Но в этих черновиках намечаются образы мастера и Маргариты, рассмотрим этапы их появления:

1) конспективная запись, фиксирующая момент зарождения образа: «Маргарита заговорила страстно» [т. 1, с. 119, сноска 32];

2) набросок главы «Полет Воланда» (эпизод свиста), отсутствующей в первой редакции романа и связывающей черновика 1931 г. с последующими редакциями; повествование ведется от лица будущего мастера: «– Вы не возражаете? – вежливо обратился Воланд к Маргарите и ко мне» [т. 1, с. 127];

University Press, 2014. С. 193.

¹ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 548.

² Там же. С. 407.

³ «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор. С. 309.

⁴ Там же. С. 316.

⁵ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 135–136.

3) конспективная запись, фиксирующая момент зарождения образа пространства, данного мастеру: «– Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» [т. 1, с. 128].

Намеченный образ пространства в дальнейшем получает развитие – в процессе работы над второй редакцией романа Булгаков делает еще одну конспективную запись (не ранее 1 июля – не позднее 1 сентября 1933 г.):

«[Че] Встреча поэта с Воландом.

Маргарита и Фауст.

Черная месса.

– Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы. Но будешь слушать романтические -----

Маргарита и козел.

Вишни. Река. Мечтание. Стихи.

История с губной помадой» [т. 1, с. 200, сноска 106].

М.О. Чудакова полагает, что образ мессы в этой записи связан с пьесой «Кабала святош», где Мадлене обещана «вечная служба»: «Хочу слушать вечную службу»¹.

Вся последующая работа Булгакова по решению судьбы мастера осуществляется на основе образа пространства, сложившегося в приведенных конспективных записях 1931 и 1933 г. Рассмотрим становление его составляющих.

В истории текста пространство, данное мастеру, всегда предстает в образе дома, на заключительном этапе работы над романом приобретающем эпитет «вечный»:

Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания, глава	Пятая редакция	Шестая редакция

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 108.

«Последний полет», 1936)		
«дикий виноград оплетает твой дом»; «ты не покинешь свой приют» [т. 1, с. 357]	«Там вы найдете дом, увитый плющом» [т. 1, с. 835–836]	«Там ждет уже вас дом»; «твой вечный дом»; «Я уже вижу [его стен/ы/у, вижу] венецианское окно[,] и вьющийся виноград, [который вьется, подымаясь] он подымается к самой крыше» (в этом случае в квадратных скобках курсивом передается машинописный текст, созданный в мае 1938 г.; полужирным шрифтом – изменения, внесенные в него в процессе диктовки при перепечатке финала главы 32 после того, как Булгаков создал эпилог в мае 1939 г.) [т. 2, с. 515].

Таким образом, дом является символом покоя, который заслужил мастер. Как отмечают И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс, «совершенно очевидна и связанность понятий *дом* и *покой* для самого Булгакова»¹. По мнению Ю.М. Лотмана, «дом у Булгакова – внутреннее, замкнутое пространство, носитель значений безопасности, гармонии культуры, творчества. За его стенами – разрушение, хаос, смерть»².

С таким восприятием дома связаны и его постоянные в истории текста атрибуты – музыка и свечи.

Конспективная запись в черновиках 1931	Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» [т. 1, с. 128].	«услышишь квартеты» [т. 1, с. 357]	«вы будете слушать как играют квартеты кавалеры» [т. 1, с. 836].	1) «вечером слушать музыку Шуберта»; «Они будут тебе играть, они будут петь тебе» [т. 2, с. 515, 516]; 2) «Слушай беззвучие, <...> слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни – тишиной» [т. 2, с. 516].

Музыка предстает как неотъемлемая часть пространства, данного мастеру, и на заключительном этапе работы над романом конкретизируется вводом имени Шуберта – тем самым Булгаков возвращается к моменту зарождения замысла в 1931 г. И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс отмечают: «В романтическую картину идеального инобытийного мира вносится, однако, и автобиографический момент. Так, 2 декабря 1939 г. Булгаков в

¹ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 378.

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 274.

письме к киевскому другу А. Гдешинскому задает вопрос, играли ли в его доме, где писатель так часто бывал в пору своей юности, “...когда-либо квартеты? Чьи? Какие? Кто играл? На каком инструменте?” <...>. Характерно, что использованное в ответе А. Гдешинского имя Шуберта входит в текст романа в связи с Воландом»¹. Об этом также пишет Л.М. Яновская².

Квартеты в истории текста присутствуют с самого начала введения линии мастера и Маргариты (вторая редакция) и, скорее всего, фигурируют в мыслях Булгакова в период работы над романом в 1931 г. («Но будешь слушать романтические -----»). Имя же Шуберта, появившись в конспективной записи 1931 г., возвращается в мае 1938 г. Но это не меняет сути вопроса – обозначенная музыка связывалась в сознании Булгакова с важным для него пространством дома.

Примечательно, что на заключительном этапе работы над романом в систему звуков пространства мастера Булгаков включает «беззвучие», усиливая его значение посредством использования в этом же фрагменте синонима «тишина».

Согласно Ежи Фарино, «в самых общих чертах мир произведения может распадаться на два противостоящих полюса: на наполненный звуками и на беззвучный, с разными их истолкованиями и разными оценками. Беззвучный мир может, например, восприниматься как зловещий, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность, а звучащий – как привычный, открытый, коммуникативный, безопасный. Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства, а наполненность звуками – как разноголосица, неконтактность, бессмысленный шум, ложная форма бытия и т. д.»³. Именно таким образом строится система звуков в романе Булгакова. Звуки

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 378.

² Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 309.

³ Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 313.

покинутого мастером города вызывали в нем страх: «А то я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик» [т. 2, с. 632]; «Идти мне было некуда, и проще всего, конечно, было бы броситься под трамвай на той улице, в которую выходил мой переулок. Издали я видел эти наполненные светом, обледеневшие ящики и слышал их омерзительный скрежет на морозе. Но, дорогой мой сосед, вся штука заключалась в том, что страх владел каждой клеточкой моего тела. И так же точно, как собаки, я боялся и трамвая» [т. 2, с. 643]. В пространстве его «вечного дома» ему обещаны беззвучие, тишина, необходимые для размышлений.

Непременным атрибутом творчества в пространстве мастера являются свечи. Но если во второй и пятой редакциях эта деталь работает на создание общей творческой атмосферы, то на заключительном этапе Булгаков подчеркивает, что свечи – атрибут именно труда писателя, ученого, философа:

Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«Свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома» [т. 1, с. 357].	«А ночью при свечах вы будете слушать как играют квартеты кавалеры» т. 1, с. 836].	«писать при свечах гусиным пером»; «свечи уже горят» [т. 2, с. 515]; «[<i>ты будешь смеяться, ты будешь видеть, как горит свеча.</i>] ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. » [т. 2, с. 516]

Какова деятельность мастера в новом для него пространстве?

Конспективная запись в черновиках второй редакции (1933)	Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«Мечтание. Стихи» [т. 1, с. 200, сноска 106].	«В пудреной косе, в стареньком привычном кафтане, стуча тростью будешь ходить гулять и мыслить» [т. 1, с. 357].	«Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами и, быть может, вам удастся создать гомункула» [т. 1, с. 836].	«<...> подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула» [т. 2, с. 515].

Как видим, в момент зарождения замысла герой предстает в образе поэта. Это связано с тем, что во второй редакции он, собственно, является и именуется поэтом. Дальнейший ход работы над романом демонстрирует, что мастер предстает в пространстве своего «вечного дома» в образе мыслителя.

Возможно, здесь отразилась мечта Булгакова написать образ ученого, воплощением которого был для писателя его отец. Е.С. Булгакова рассказывала: «Образ отца, профессора Киевской Духовной Академии Афанасия Ивановича Булгакова, человека необычайно серьезного, принципиального, всецело отдавшегося науке, вылился для Михаила Афанасьевича в очень зримый образ человека науки, погруженного в свою работу, в своем кабинете, за письменным столом с горящей на нем лампой под зеленым абажуром. У него была мысль вывести когда-нибудь этот образ в своем произведении, но он не успел этого сделать»¹.

Кроме того, свеча – важный христианский символ, «<...> являясь эмблемой Христа, Церкви, Благодати, Веры и Свидетельства. В более частном смысле свеча краткостью своего существования символизирует одинокую трепетную человеческую душу»².

Сопоставление черновиков демонстрирует постоянство и важность такой детали, как виноград, – дом увит виноградом. Следует обратить внимание, что Булгаков возвращается именно к образу винограда, попытавшись заменить его в пятой редакции на плющ. Только ли о декоративной детали здесь идет речь?

Чтобы ответить на этот вопрос, целесообразно вспомнить символику винограда и плюща. Виноград – «один из самых старых символов природного плодородия на древнем Ближнем Востоке и более важный символ духовной жизни и возрождения в языческом и христианском мирах. В Ветхом Завете виноград – эмблема плодов земли, равноценная Древу Жизни. Неизменная важность вина в иудейских ритуалах основана на

¹ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1.

² Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

символической связи между виноградом и Божьим благословением избранному народу. Виноградная лоза была первым растением, посаженным Ноем после Потопа, а в книге Исход – первым знаком того, что израильтяне достигли Земли Обетованной. <...> Христианский символизм более специфичен. “Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой Виноградарь”, – сказал Христос (Евангелие от Иоанна, 15:1). Виноград стал духовным символом возрождения, а в таинстве евхаристии вино почитается как кровь Христова»¹. «В средневековой символике часто проводилось сравнение Христа с виноградной лозой, а его учеников – с ее ветвями. Крест и древо жизни нередко изображаются как виноградные лозы <...>»². Символ плюща также связывается с вечной жизнью: «В позднем христианском искусстве плющ был символом преданности, так же как и вечной жизни (что основано на том факте, что он продолжает расти на погибших деревьях)»³. В качестве атрибута для «вечного дома» мастера Булгаков выбирает образ виноградной лозы, скорее всего, т. к. она связана с жизнью, в то время как плющ – с гибелью: «поскольку побеги плюща обвивают мертвые деревья, а живое дерево ведут к гибели, в средневековой христианской символике он служит аллегорией жизни души после смерти тела»⁴. Примечательно, что плющ является атрибутом топоса клиники профессора Стравинского: «На балконе завьется плющ, как обещает Прасковья Федоровна» [т. 2, с. 644]. Эта деталь появляется в пятой редакции: «Решетки, лето идет на нем завьется плющ, как обещает Прасковья Васильевна» [т. 1, с. 616].

В данном ему пространстве мастер может встретить интересных для него людей – Булгаков четко формулирует эту идею на заключительном этапе работы над романом, возвращаясь к замыслу, появившемуся в черновиках 1931 г., – к мастеру являются музыканты, но они не просто исполняют для него музыку, как во второй и пятой редакциях, но стремятся

¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

² Бидерман Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем.; общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С. М.: Республика, 1996. С. 40–41.

³ Тресиддер Дж. Словарь символов.

⁴ Бидерман Г. Энциклопедия символов. С. 209.

встретиться с ним:

Конспективная запись в черновиках 1931	Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» [т. 1, с. 128].	«услышишь квартеты» [т. 1, с. 357]	«А ночью при свечах вы будете слушать как играют квартеты кавалеры» [т. 1, с. 836].	«Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься, и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе <...>» [т. 2, с. 516].

«Вечный дом» мастера связан с пространством сада – на всех этапах работы над романом дом располагается в саду:

Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«Ты будешь жить в саду»; «Красные вишни будут усыпать ветви в саду»; «яблоками будут пахнуть комнаты дома» [т. 1, с. 357]	«Там вы найдете дом, увитый плющом, сады в цвету <...>» [т. 1, с. 835–836].	«днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать» [т. 2, с. 515]

Во второй редакции романа сад является фруктовым – в нем растут не только вишни, но и яблони. В пятой редакции Булгаков переносит акцент на масштаб сада («сады в цвету»). В шестой редакции Булгаков не использует слово «сад» и тем более не говорит о его масштабе, но возвращается к детали – начинающим зацветать вишням, – создавая тем самым образ цветущего вишневого сада.

Примечательно, что писатель акцентирует внимание именно на вишне, на заключительном этапе убрав из этого сада липы: «<...> они шли по песчаной дороге [*в тени лип*]» [т. 2, с. 515]. Таким образом, перед нами вишневый сад. «В христианской иконографии вишня иногда изображается вместо яблока как плод с Древа Познания добра и зла; иногда Христос изображается с вишнями в руке»¹. Таким образом, вишня – райский плод.

Как отмечает Е. Фарино, говоря о пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», «в европейской культуре с ее библейско-античной основой Сад ассоциируется с представлениями о мире как произведении Бога-Художника,

¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

о мире как о потерянном рае, стране вечного счастья и полноты бытия и, наконец, – как о соответствии души. Так понимаемый Сад существует не столько физически, сколько духовно. Он присутствует в каждом, но не каждому дано раскрыть его полностью и воссоединиться с миросостоянием, именуемым “Садом”»¹. «Для всех основных мировых культур сады представляют собой и зримое благословение Господне (Божественный Садовник), и способность самого человека достигнуть духовной гармонии, прощения и блаженства»².

Следует обратить внимание, что образ вишни сформировался в момент зарождения замысла наряду с образом реки – напомним, Булгаков делает конспективную запись в черновиках 1933 г.: «Вишни. Река» [т. 1, с. 200, сноска 106]. Переход мастера и Маргариты в пространство «вечного дома» подчеркивается посредством еще одного устойчивого образа – водоема:

Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«[Ручей] Маргарита, подняв платье, чуть выше колен, держа чулки в руках и туфли, вброд будет переходить [его] через ручей» [т. 1, с. 357].	«Там вы найдете дом, увитый плющом, сады в цвету и тихую реку» [т. 1, с. 835–836].	«Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменный мшистый мостик. Он пересек его. Ручей остался позади верных людовиков <...>» [т. 2, с. 516].

В пятой редакции Булгаков создает образ пространства за счет его масштаба: сад разрастается до больших размеров, для его обозначения используется существительное в форме множественного числа «сады в цвету», вместо ручья, здесь протекает река. В шестой редакции Булгаков переносит акцент: не просто возвращает образ ручья, но также действие – мастер и Маргарита пересекают ручей, тем самым совершая переход в дарованное им пространство. Но характер и значение этого действия отличаются. Во второй редакции Булгаков использует глагол несовершенного вида в форме будущего времени – «будет переходить», тем самым рисуя картину жизни, которая ждет героев. В окончательном же

¹ Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учебное пособие. С. 284.

² Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

тексте Булгаков использует глагол совершенного вида в форме прошедшего времени, тем самым передавая действие, только что свершившееся на наших глазах: мастер «пересек» ручей, и этот факт подчеркивается продолжающимся движением героев – ручей остается позади них.

В схожем значении Булгаков использует образ водоема в романе до этого дважды – купание Ивана Бездомного и Маргариты. В связи с этим следует вспомнить роль водоемов в культуре: «нередко реки представлялись как границы, разделяющие миры живых и мертвых»¹. В сказке «водоемы одновременно служат входом в иное царство»². «Переправа через реку» означает «завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни <...>»³. Река – «мощный символ уходящего времени и жизни. <...>»⁴. Общепринятое представление о четырех райских потоках, текущих от Древа Жизни в разные стороны света, является метафорой божественной энергии и духовной пищи, которые подпитывают всю вселенную»⁴.

Тем самым ручей здесь может рассматриваться не только как граница, пересекая которую мастер обретает новую жизнь, но и в связи с другими атрибутами топоса «вечного дома» – как исток, находящийся в центре райского сада. Если в пятой редакции мастер и Маргарита поднимаются к луне, направляясь к своему дому («Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне <...>» [т. 1, с. 836]), то на заключительном этапе работы – пересекают ручей.

Таким образом, совершенно очевидно, что Булгаков в качестве атрибутов «вечного дома» выбирал христианские образы, связанные с понятием бессмертия, вечной жизни, возрождения, божественного благословения и мудрости. В связи с этим мы можем предположить, что мастер, получая «вечный дом», тем самым получает божественное благословение и оказывается в пространстве вечной жизни.

¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М. : Изд-во «Лабиринт», 2005. С. 226.

³ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С. А. Токарев. М. : «Советская энциклопедия», 1988. С. 376.

⁴ Тресиддер Дж. Словарь символов.

Где находится «вечный дом» и какое место отводится ему в картине мироздания Булгакова? Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, целесообразно рассмотреть становление пространства «вечного дома» в романе во взаимосвязи с другими его пространствами.

1) Место заточения Пилата – скалы:

Вторая редакция, глава «[<u>Полет</u>] { <u>Ночь</u> } (предпоследняя)»	Пятая редакция	Шестая редакция
«Скалы становились все грознее <sic> и и голее. Скакали над обрывом и не раз под копытами лошадей камни обрушивались и валились в бездну, но звука их падения не было слышно» [т. 1, с. 292].	«Вспучилась земля под ногами и, громоздясь, к копытам лошадей стали подниматься горы. <...> Исчезли леса на склонах, вместо них появились валуны, провалы, трещины, черные пропасти, в которые не проникал свет луны» [т. 1, с. 833–834].	«Печальные леса утонули в земном мраке и увлекли за собою и тусклые лезвия рек. Внизу появились и стали отблескивать валуны, а между ними зачернели провалы, в которые не проникал свет луны» [т. 2, с. 512].

2) Когда Пилат получает прощение, скалы обрушиваются в бездну:

Вторая редакция, глава «[<u>Полет</u>] { <u>Ночь</u> } (предпоследняя)»	Пятая редакция	Шестая редакция
«тотчас скалы расселись» [т. 1, с. 294]	«[<i>Стены</i>] Скалистые проклятые беслесные стены упали. <...> Над черной бездной, в которую ушли скалы <...>» [т. 1, с. 835].	«Проклятые скалистые стены упали. <...> Над черной бездной, в которую ушли стены <...>» [т. 2, с. 514].

3) Получив прощение, Пилат поднимается вверх по лунной дороге:

Вторая редакция, глава «[<u>Полет</u>] { <u>Ночь</u> } (предпоследняя)»	Пятая редакция	Шестая редакция
«Донесся вопль человека, [исс] кричащего прямо играющей луне. – Ешуа Ганоцри! Ганоцри! Конный строй закрыл луну, но потом она выплыла, а ускакавшие пропали...» [т. 1, с. 294]	«Человек кинулся по лунной ленте и исчез в ней вместе с верным и единственным спутником Бангой. – Он пошел на соединение с ним, – сказал Воланд <...>» [т. 1, с. 835]. <i>На этом направлении движения Пилата акцентируется внимание посредством повтора: «<...> к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат»</i> [т. 1, с. 836].	«Видно было только, что вслед за своим верным стражем по лунной дороге стремительно побежал и он» [т. 2, с. 514].

4) Лунная дорога ведет Пилата в пространство Иешуа, т. е. «свет»:

Вторая редакция, глава «[<u>Полет</u>] { <u>Ночь</u> }»	Пятая редакция	Шестая редакция

(предпоследняя)»		
«– Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганоцри. Он исправит свою ошиб- ку» [т. 1, с. 294–295].	«– Он пошел на соединение с ним, – сказал Воланд, – и, полагая, найдет наконец, покой» [т. 1, с. 836].	«– <...> Оставьте их вдвоем, – говорил Воланд, склоняясь с своего седла к седлу мастера и указывая вслед ушедшему прокуратору, – не будем им мешать. И, может быть, до чего-нибудь они договорятся <...>» [т. 2, с. 515].

5) Воланд и его свита направляются в бездну:

Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«Мастер увидел, как метнулся громадный Воланд, а за ним взвилась и пропала навсегда свита и боевые черные вороны» [т. 1, с. 357].	«С последним словом Воланда Ершалаим ушел в бездну, а вслед за ним в ту же черную бездну кинулся Воланд а за ним его свита» [т. 1, с. 836]. <i>На этом направлении движения Воланда акцентируется внимание посредством вставки «ту же» и повтора: «<...> конь прыгнул, обрушив осколки пика в тьму, но конь не сорвался, он перелетел через опасную вечную бездну <...>» [т. 1, с. 836].</i>	«Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита» [т. 2, с. 515].

6) В пятой редакции Булгаков вводит образ «необъятного города» – Ершалаима, противопоставляя его бездне и связывая с образом Иешуа, потому что именно для встречи с ним поднимается по лунной дороге к этому городу Пилат. Но если в пятой редакции город затем уходит в бездну, то на заключительном этапе работы над романом Булгаков создает образ небесного города, в который после прощания переходит Пилат:

Пятая редакция	Шестая редакция
1. «Над черной бездной, в которую ушли скалы соткался в луне необъятный город с царствующей над ним глыбой мрамора с чешуйчатой золотой крышей. Рядом с городом протянулась к луне [лунная] зеленая светящаяся [дорога] лента дороги» [т. 1, с. 835]. 2. «С последним словом Воланда Ершалаим ушел в бездну, а вслед за ним в ту же черную бездну кинулся Воланд а за ним его свита» [т. 1, с. 836].	1) «Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом. Прямо к этому саду протянулась долгожданная прокуратором лунная дорога» [т. 2, с. 514]. 2. «<...> тут Воланд махнул рукою в сторону Ершалаима, и он погас» [т. 2, с. 515].

7) В шестой редакции Булгаков делает акцент на образе «покинутого города» – Москвы, который находится в противоположной стороне от местонахождения героев: «<...> указал назад, туда, где соткался в тылу недавно покинутый город с монастырскими пряничными башнями, с

разбитым вдребезги солнцем в стекле» [т. 2, с. 514]; «— И там тоже, — Воланд указал в тыл, — что делать вам в подвальчике, — тут потухло сломанное солнце в стекле, — зачем?» [т. 2, с. 515].

Таким образом, на заключительном этапе работы над романом в его картине мироздания разграничиваются пять топосов:

- 1) свет — пространство Иешуа, Левия Матвея, небесный город;
- 2) бездна — пространство Воланда;
- 3) скалы — место заточения Пилата;
- 4) Москва — реальность, покинутая мастером;
- 5) «вечный дом» мастера и Маргариты.

Во второй редакции Булгаков четко разграничивает «дом» мастера и пространство Иешуа (пространство абсолютной святости, маркером которого здесь является слово «мессы») — «не поднимешься выше»:

Конспективная запись в черновиках второй редакции (1933)	Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)
«— Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы. Но будешь слушать романтические -----» [т. 1, с. 200, сноска 106]	«Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь ты не покинешь свой приют». «Он шел к дому <...>» [т. 1, с. 357].

В пятой редакции пространство мастера оказывается в небесной части мироздания, потому как мастер скачет к нему ввысь по лунной дороге, и это пространство противопоставляется бездне: «Вот дорога, скачите по ней вдвоем с вашей верной подругой и к утру **воскресенья** вы, романтический мастер, вы будете на своем месте» [т. 1, с. 835]; «<...> но конь не сорвался, он перелетел через опасную вечную бездну и попал на лунную дорогу, струящуюся ввысь. Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [т. 1, с. 836].

В шестой редакции Булгаков возвращается к изначальному замыслу:

- 1) «вечный дом» мастера и Маргариты перемещается из небесного пространства — герои идут к своему дому и на пути к нему пересекают ручей;
- 2) Булгаков вводит слова Левия Матвея: «— Он не заслужил света, он заслужил покой <...>», тем самым четко разграничивая пространство

мастера и Иешуа.

Таким образом, мы можем говорить о том, что «вечный дом» мастера занимает положение между пространством Иешуа (светом), Воланда (бездной) и «покинутого города» (реальности).

И считать такое положение наказанием мы не можем.

Во-первых, в понимании Булгакова лишение покоя – наказание, его обретение – дар. Наказанием Пилата является бессмертие, лишенное покоя, прощением – обретение покоя, которым для него является встреча с Иешуа.

Вторая редакция, глава «[<u>Полет</u>] { <u>Ночь</u> } (предпоследняя)»	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Он говорит, – своим трубным голосом пояснил Воланд, – что и ночью и при луне ему нет покоя» [т. 1, с. 293].	«– Он говорит, – раздался голос Воланда и [<u>голос</u>] тяжело покатылся по пустынным ущельям, – он говорит, что при луне ему нет покоя» [т. 1, с. 834].	«– Он говорит, – раздался голос Воланда, – одно и то же, он говорит, что и при луне ему нет покоя и что у него плохая должность. Так говорит он всегда, когда не спит, а когда спит, то видит одно и то же – лунную дорогу и хочет пойти по ней и разговаривать с арестантом Га-Ноцри <...>» [т. 2, с. 513].

Покой был важен для самого Булгакова. Г.А. Лесскис и К.Н. Атарова отмечают, что «тема “бессмертия и запредельного покоя” занимала Булгакова на протяжении многих лет... Уже в декабре 1924 года она получила выражение в строках Жуковского, записанных писателем в дневнике и поставленных позднее эпиграфом в пьесе “Бег”:

Бессмертье, тихий, светлый брег;

Наш путь – к нему стремленье.

Покойся, кто свой кончил бег!

Вы, странники, терпенье!»¹.

В этом отношении важно обратить внимание на душевное состояние мастера. В пятой редакции, рассказывая Ивану свою историю, он испытывает гнев и выражает его между словами о том, что он неизлечим, и продолжением своего рассказа. При работе над окончательным текстом

¹ Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 321.

Булгаков убирает это выражение гнева – мастер говорит спокойно.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Тут глаза гостя вспыхнули и слезы исчезли он вспомнил что-то, что вызвало его гнев. – Нет, – забывшись, почти полным голосом вскричал он, – нет! Жизнь вытолкнула меня, ну так я и не вернусь в нее. Я уж повисну, повисну... – он забормотал что-то несвязное, встревожив Ивана. Но потом поуспокоился и продолжал свой горький рассказ» [т. 1, с. 615].	«– Я неизлечим, – спокойно ответил гость, – когда Стравинский говорит, что вернет меня к жизни, я ему не верю. Он гуманен и просто хочет утешить меня. Не отрицаю, впрочем, что мне теперь гораздо лучше. Да, так на чем, бишь, я остановился? Мороз, эти летящие трамваи» [т. 2, с. 284].

Во второй редакции, прощаясь с землей, поэт чувствует гнев и обиду, что прочитывается в его жестах и мимике («дергался», «дергалось судорогами», «глаза сверкали»). На заключительных этапах работы над романом обида посещает сердце мастера, но ненадолго – он предчувствует покой.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Его лицо дергалось судорогами, а глаза сверкали. Надо полагать, что шарахнулись бы от него сытые и счастливые люди, если бы увидели его. Но он не был видим. Он бормотал что-то про себя, дергался, но глаз не спускал с проходивших, ловил их лица и что-то читал в них, заглядывая в глаза» [т. 1, с. 291].	«– Да, да, непременно, – ответил тот, соскочил, брэнча шпорами с [<i><2 буквы нрзб.></i>] коня, подбежал к обрыву, стал смотреть и [<i><нрзб.></i>] щемящая грусть на мгновение охватила сердце, но быстро сменилась сладостной тревогой, бродяч[<i>ей</i>]им цыганск[<i>ой</i>]им волнением. В мозгу мелькнуло слово “навсегда”... Волнение перешло в чувство обиды, но и она угасла и сменилась горделивым равнодушием, а оно предчувствием вечного покоя» [т. 1, с. 830].	«Он стал прислушиваться и точно отмечать всё, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и почему-то сменилась горделивым равнодушием, а оно – предчувствием постоянного покоя» [т. 2, с. 507].

В правке романа в последние дни писателя отразились его мысли о покое: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами[,]{.}[как загадочны леса.] {Кто блуждал в этих туманах,} [K]{к}то много страдал {перед смертью}, кто летел над этой землей, неся на себе непосильн[oe]{ый} [бремя] {груз}, тот это знает. Это знает уставший. {И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна}» [т. 2, с. 510].

Во-вторых, Булгаков включает в топос «вечного дома» христианские

образы, связанные с понятием вечной жизни, возрождения, божественного благословения, мудрости.

В-третьих, покой, который получает мастер, в истории текста неизменно трактуется как награда.

Построение фразы Левия Матвея «— Он не заслужил света, он заслужил покой <...>», разграничивающее пространство мастера и Иешуа, и печальный голос, которым он ее произносит, позволяет думать, что мастер не достоин чего-то, многими фраза воспринимается как контекстное противопоставление. На восприятие читателей нередко влияет кинематограф. Так, в фильме В.В. Бортко «Мастер и Маргарита» (2005) в эпизоде встречи с Воландом (серия 9) Семён Стругачёв, исполняющий роль Левия Матвея, после вопроса о том, почему мастера не берут в свет, печально опускает глаза и с грустью и сожалением произносит слова о свете и покое.

Между тем, Булгаков вкладывал в эту фразу мысль о том, что мастер именно заслужил покой. Основное лексическое значение глагола «заслужить» является положительным, например, в словаре В.И. Даля: «становиться достойным чего-либо, стоять награды или кары, получать право на что, по делам или поступкам своим»¹. Безусловно, важным является контекст, в котором это слово используется, рассмотрим его.

Глагол «заслужить», причастие «заслуживающий» в творчестве Булгакова встречаются очень редко. В речи Левия это слово появляется не случайно — оно приходит из второй редакции романа, к которой Булгаков, как мы неоднократно обращали внимание, возвращается при работе над его окончательным текстом: «— Ты награжден. [С] Благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил» [т. 1, с. 357]. Здесь контекст — слово «благодарю» — подчеркивает основное значение глагола «заслужил», его положительную коннотацию: благодарить можно только за дар.

Булгаков стремится акцентировать внимание на том, что его герой

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А — З. С. 636.

заслужил награду, внося соответствующую правку на заключительном этапе работы над романом:

Вторая редакция (второй вариант эпизода прощания)	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Ты награжден. [С] Благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил» [т. 1, с. 357].	1) «– Он пошел на соединение с ним, – сказал Воланд, – и, полагаю, найдет наконец покой» [т. 1, с. 835]. 2) «Там вы найдете покой[.]!» [т. 1, с. 836]	«Смотри, вон впереди [<i>тот дом, про который он говорил, а уж он не обманет!</i>] твой вечный дом, который тебе дали в награду. » (в этом случае в квадратных скобках курсивом передается машинописный текст, созданный в мае 1938 г.; полужирным шрифтом – изменения, внесенные в него в процессе диктовки при перепечатке финала главы 32 после того, как Булгаков создал эпилог в мае 1939 г.) [т. 2, с. 516].

Следует обратить внимание, что правка «тот дом, про который он говорил – твой вечный дом, который тебе дали в награду» осуществляется Булгаковым после того, как он создал эпилог в мае 1939 г. После этого он переписывает эпизод явления к Воланду вестника света – Булгаков стремился подчеркнуть, что решение дать мастеру в награду покой принадлежит Иешуа (см. параграф 2.1.2).

Также следует учесть, что пространство, дарованное мастеру, именуется приютом. Впервые так оно названо во второй редакции романа: 1) в «Окончательной разметке глав»: «37. Вот мой приют» (не ранее 22 июля 1935 г.) [т. 1, с. 297]; 2) во втором варианте эпизода прощания: «ты не покинешь свой приют» [т. 1, с. 357]. На заключительном этапе работы над романом Булгаков возвращает данное именование, используя его в названии главы «Прощение и вечный приют» (ср. в пятой редакции «Прощение»). Основное лексическое значение слова «приют» является положительным – это место, где можно найти спасение, отдых. Слово «приют» связано с глаголом «приютить», обозначающим действие, совершаемое кем-либо и направленное на спасение и защиту кого-либо. Тем самым пространство, дарованное мастеру, находится под защитой, охраной. Комплекс христианских образов, включенных в пространство «вечного дома» мастера, говорит о божественном покровительстве.

В спектакле С.В. Женовача «Мастер и Маргарита» (2017) Андрей Шибаршин (Леви́й Матвей) в эпизоде встречи с Воландом произносит слово «покой» бережно, как будто держит на руках младенца и боится потревожить его. Такое прочтение образа представляется более верным и соответствующим замыслу писателя.

Частью покоя является беспмятство как избавление от страданий – эта мысль оформляется во второй редакции (во втором варианте главы «Последний полет»): «Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. [*Кончились мучения.*]» [т. 1, с. 357]. И мастер, получая в награду покой, терял тем самым память: «Он шел к дому и гуще его путь и память оплетал дикий виноград. Еще был какой *<то>* отзвук от полета над скалами, еще вспоминалась луна, но уж не терзали сомнения и угасал казненный на Лысом Черепе и бледнел и уходил навеки, навеки шестой прокуратор Понтийский Пилат» [т. 1, с. 357]. Булгаков возвращается к этой идее, завершая роман в 1938 г.: «*<...>* память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать» [т. 2, с. 516].

Но беспмятство вступало в противоречие, во-первых, с понятием покоя как награды – деятельности мыслителя, вечной жизни, возрождения, божественного благословения, во-вторых, с решением образа мастера.

Булгаков акцентирует внимание на том, что в момент перехода в иную ипостась мастер жив, потому что он мыслит. Если во второй редакции мастер после отравления просто совершает действия, подобно живому человеку, то на следующем этапе работы Булгаков подчеркивает, что его герой жив – он воскрешен для новой жизни. В окончательном же тексте опознавательным знаком того, что жизнь героя продолжается, является именно его способность мыслить.

Вторая редакция (первый вариант эпизода прощания, глава «Последний путь», 1934)	Пятая редакция	Шестая редакция
«– <i><...></i> Я выпил яд и перешел в иной мир! <i><...></i> Понимаю: я	«– Ты поняла, что [<i>мы</i>] он умертвил нас и воскресил	«– <i><...></i> ведь вы мыслите, как же вы

мертв, как мертва и Маргарита, – заговорил поэт возбужденно» [т. 1, с. 295].	для новой жизни? – крикнул мастер» [т. 1, с. 827].	можете быть мертвы?» [т. 2, с. 503]

Кроме того, сам герой говорит, что ничего не забудет, и на заключительном этапе работы Булгаков усиливает эту мысль добавлением наречия «никогда»:

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Я теперь ничего не забуду, – ответил мастер» [т. 1, с. 827].	«– Не беспокойся! Я теперь ничего и никогда не забуду <...>» [т. 2, с. 503].

В мае 1939 г. Булгаков создает эпилог. В эпилоге Иван Николаевич Понырёв видит продолжение истории Понтия Пилата, встретившегося с Иешуа Га-Ноцри и тем самым обретшего прощение. Увиденный в следующем сне мастер подтверждает, что именно этим – прощением – и закончилась история Пилата: «– Этим и кончилось, мой ученик, – отвечает № 118-й <...>» [т. 2, с. 538]. Таким образом, Булгаков подчеркивает, что мастер все помнит, мыслит, и дело его продолжается – Иван Николаевич именуется его учеником. И стремление писателя сделать акцент на этом становится зримым, благодаря тому факту, что именно после создания эпилога Булгаков убирает последний абзац главы 32, включающий в себя идею беспамятства мастера. Как отмечают И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс, «зачеркивая [убирает в процессе диктовки. – Е. К.] слова о затухающей памяти в последнем абзаце 32-й главы, Булгаков сохранял единство самосознания своего героя после его физической смерти, вплотную смыкаясь с христианской трактовкой бессмертия»¹.

Таким образом, история текста дает все основания полагать, что пространство «вечного дома», символизирующего покой и данного мастеру в награду, наполнено христианским смыслом – вечной жизни и божественного благословения.

Пространство «вечного дома» создано Булгаковым в соответствии с собственными представлениями о мироздании. В.Я. Лакшин приводит свидетельство: «Булгаков, по словам Елены Сергеевны, говорил порой,

¹ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 380.

подымая палец в небо: “Когда окажусь там, то прежде всего разыщу Мольера”»¹.

В булгаковедении известны свидетельства того, что Булгаков был верующим человеком, однако это почему-то ставится под сомнение. Л.К. Паршин записал свидетельство Т.Н. Лаппа: «Нет, он верил. Только не показывал этого. <...> Нет, никогда не молился, в церковь не ходил, крестика у него не было, но верил»². И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс приводят свидетельство Е.С. Булгаковой: «В личной беседе с одним из авторов настоящей работы в 1968 г. Е.С. Булгакова в ответ на вопрос о религиозности и вере мужа сказала, что он не был религиозен в традиционном смысле слова, редко бывал в церкви, однако в Бога верил, и представление о Боге совпадало у него с идеей высшей справедливости. По ее словам, Булгаков мыслил посмертное существование как постоянное пребывание в том душевном состоянии, в каком человек находился в момент совершения либо своего самого страшного греха, либо наиболее благороднейшего поступка. За пределами земной жизни он ожидал встречи с теми, кто был близок ему, независимо от несовпадения эпох земной жизни <...>»³.

В записях Е.С. Булгаковой о последних днях писателя читаем: «Был очень ласков, целовал много раз и крестил меня и себя – но уже неправильно, руки не слушаются» (6 марта 1940)⁴. Когда Елена Сергеевна дает обещание умирающему писателю, что опубликует его роман, она осеняет себя крестом: «Он уже еле мог прошелестеть что-то своими побелевшими губами, когда она склонилась над его постелью и вдруг поняла: “Мастер? Да?” Он кивнул чуть заметно, довольный, что она догадалась. “Клянусь тебе, – сказала она и перекрестилась. – Я его напечатаю”»⁵.

Сохранился голос и самого писателя. В дневнике Булгаков пишет о

¹ Лакшин В. Я. Открытая дверь: Воспоминания и портреты. С. 435.

² Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 63.

³ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 55.

⁴ Булгакова Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Л. 43 об.

⁵ Лакшин В. Я. Открытая дверь: Воспоминания и портреты. С. 413.

Боге: «Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. Нездоровье мое осложненное, затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать мне работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога» (26 октября 1923)¹.

В черновиках 1931 г., делая набросок главы «Полет Воланда», Булгаков обращается к Богу: «Помоги, Господи, кончить роман. 1931 г.» (см. рисунок 10).

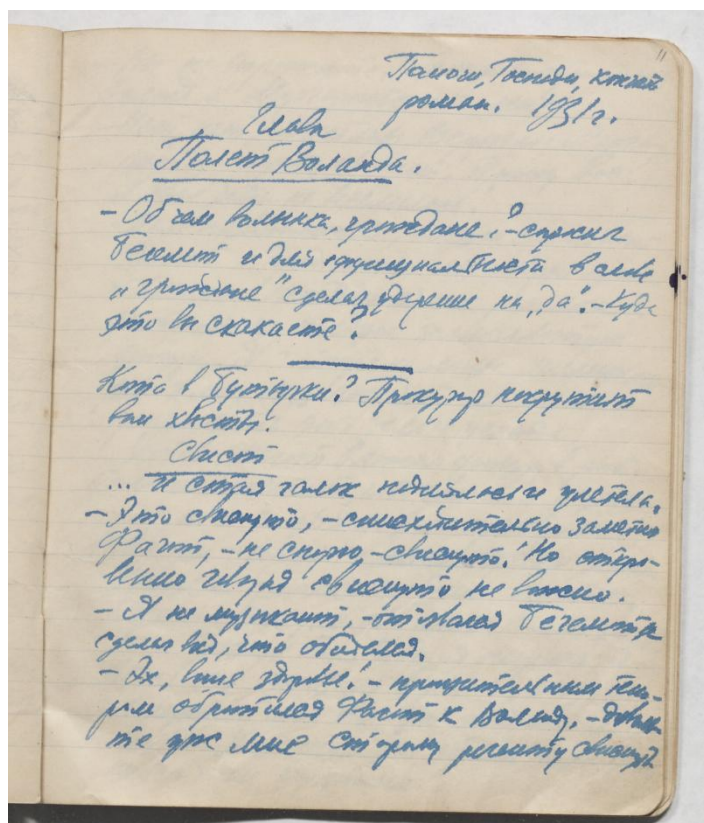


Рисунок 10. Страница рукописи романа 1931 г.²

Добавим новые факты. В письмах Елены Сергеевны сохранились свидетельства о выражениях, присущих речи Булгакова: «У Миши была манера говорить: “Бог с ними, я их простил”» (из письма Ф.Н. Михальскому от 22 июля 1966)³; «Храни Вас Господь – говорил обыкновенно Михаил Афанасьевич, прощаясь с || милыми его сердцу людьми» (из письма

¹ Булгаков М. А., Булгакова Е. С. Дневник Мастера и Маргариты. С. 40.

² Булгаков М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Наброски отдельных глав третьей редакции романа. 1931. Автограф карандашом и чернилами 42 лл. (25 чист.) НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 4. Л. 11.

³ Булгакова Е. С. Письмо к Михальскому, Ф. Н. 1966 г., июля, 22. М. – санаторий «Михайловское». Автограф. 1 п. 1 л. конв. Музей МХАТ. М.Ф. № 337. Л. 1.

К.М. Симонову от 29 мая 1965)¹. Неверующий человек не может так говорить. Приведенные документальные свидетельства говорят о вере писателя, отразившейся в создании пространства «вечного дома», данного мастеру в награду.

На создание этого пространства, на наш взгляд, оказало влияние посещение Булгаковым дачи А.П. Чехова в Гурзуфе в 1930 г.

В 1930 г. Булгаков пишет письмо О.Л. Книппер-Чеховой, находящейся в это время на своей даче в Гурзуфе в Крыму. Приведем текст этого письма полностью.

6.VIII 30 г.

Дорогая Ольга Леонардовна!

Благодарю Вас за любезное сообщение адреса. Открытку Вашу я получил в Мисхоре незадолго до моего отъезда. И, вот, я в Москве. Приятного в памяти от Крыма – только два посещения Гурзуфа. Вспоминаю миндальное дерево и наши беседы. Одно досадно, что она – «французская картошка»! Как-то не клеится: «мы сидели в тени французской картошки»! Купайтесь, набирайтесь сил, смотрите на скалы, меня не забывайте. Любочка просит Вам передать хороший привет! Ваш

Михаил Булгаков

Б. Пироговская, 35/а кв. 6².

В начале письма Булгаков благодарит О.Л. Книппер-Чехову «за любезное сообщение адреса». Речь идет об адресе М.П. Лилиной, который Ольга Леонардовна сообщает Булгакову в письме от 29 июля 1930 г.: «Спешу Вам написать, Михаил Афанасьевич, что вчера получила письмо от М.П. Лилиной – они в Баденвейлере»³, далее в письме следует адрес. Вот, собственно, и вся переписка. Но благодаря ей, мы знаем, что Булгаков посещал дачу А.П. Чехова в Гурзуфе, а не только проносился мимо

¹ Булгакова Е. С. Письма Симонову К. М. 26 окт. 1956 г. – 16 янв. 1970 г. 38 пп. 53 лл. РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1233. Л. 20–20 об.

² Булгаков М. А. Письмо к Книппер-Чеховой О. Л. 1930 г., августа, 6. М. – Гурзуф. Автограф на почтовой карточке. 1 п. 1 л. Музей МХАТ. Книппер-Чехова О. Л. № 1024. Л. 1.

³ Книппер-Чехова О. Л. Письмо ее Булгакову М. А. 1930 г. июля 29. 1 л. РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Арх. М.А. Булгакова. № 406. Л. 1.

на моторной лодке, различая вдали «контуры Гурзуфа» и «чеховского домика “Трех сестер”» в период поездки в Крым в 1927 г.¹

Во второй половине июля и в самом начале августа 1930 г. Булгаков отдыхает в пансионате «Магнолия» в Мисхоре в Крыму. «Пансионат “Магнолия”» располагался по дороге в Верхний Мисхор. Невдалеке начинались сосновые рощи. Тишина, аромат хвои, весьма уединенный двор, обсаженный несколькими магнолиями <...>². 15–16 июля Булгаков находится в дороге – этими числами датированы его письма к жене – Л.Е. Белозерской³. Из письма Булгакова к Н.А. Венкстерн от 22 июля мы узнаем о его впечатлениях от своего отдыха. Приведем текст этого письма полностью (данное письмо опубликовано с погрешностями⁴).

22.VII 30 г.

Адрес:

Крым, Мисхор

Пансионат «Магнолия»

Милая Наталия Алексеевна,

ох, боюсь, не напутал ли я в адресе Вашем?

В Крыму – зной. Море, – как и было. Что же касается питания – продаются открытки. В пансионатах, куда едут по путевкам, кормят сносненько. Скука даже не зеленая, что-то чудовищное, что можно видеть лишь во сне. В первых числах августа собираюсь обратно. Приду к Вам расскажу про поездку подробнее.

Шлю Вам дружеский привет

МБулгаков⁵

Судя по тому, что письмо Булгакова хранится в архиве адресата, т. е. получено ею (даже известно когда – на штемпеле Москвы стоит дата 28.7.30),

¹ Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А. Михаил Булгаков и Крым. Симферополь : «Таврия», 1995. С. 72, 90.

² Там же. С. 87.

³ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 450–451.

⁴ Там же. С. 451.

⁵ Булгаков М. А. Письма Булгакова Михаила Афанасьевича к Н. А. Венкстерн. 22 июля 1930–20 июня 1932 гг. 8 лл. РГАЛИ. Ф. 2050. Оп. 1. Ед. хр. 197. Л. 1.

то адрес Н.А. Венкстерн на почтовой карточке указан верно: Москва, Софиевская набережная, д. 10, кв. 3¹, за исключением формы слова *Софиевская*, вместо *Софийская*. И действительно в первых числах августа Булгаков возвращается в Москву. В следующем письме к Н.А. Венкстерн он сообщает:

27.VII 30 г.

«Балеты долго я терпел

Но и Дидло...»

3-го августа еду в Москву, милая Наталия Алексеевна.

Ваш МБулгаков²

Как видим из писем, писателю в Мисхоре чудовищно скучно практически с самого приезда. И в целом Булгаков Крым не любил. Своеобразным эпиграфом к отношению Булгакова к Крыму могут стать слова Н.Н. Лямина, сказанные им писателю и его супруге Л.Е. Белозерской, когда они собирались ехать в Коктебель в 1925 г.: «Ну, куда вы едете? Крым – это сплошная пошлость. Одни кипарисы чего стоят!»³. Или слова А.П. Чехова, сказанные им «с немалой долей озорства» в первое посещение Крыма: «Все эти гурзуфы, массандры и кедры <...>»⁴. По воспоминаниям Л.Е. Белозерской, Булгаков «<...> оставался непоколебимо стойким в своем нерасположении к Крыму. Передо мной его письмо, написанное спустя пять лет, где он пишет: “Крым, как всегда, противенький...”»⁵.

В письме Булгакова к О.Л. Книппер-Чеховой привлекает внимание фраза: «Приятного в памяти от Крыма – только два посещения Гурзуфа». Следовательно, в период этой поездки Булгаков посещал О.Л. Книппер-Чехову на ее даче в Гурзуфе, и впечатления от этой поездки – единственное приятное воспоминание писателя об отдыхе в Крыму в 1930 г.

¹ Булгаков М. А. Письма Булгакова Михаила Афанасьевича к Н. А. Венкстерн. 22 июля 1930–20 июня 1932 гг. Л. 1 об.

² Там же. Л. 2.

³ Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания / Сост. и послесл. И. Белозерского. М.: Худож. лит., 1990. С. 111.

⁴ Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 67.

⁵ Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. С. 117.

Сохранилась большая переписка О.Л. Книппер-Чеховой и Елизаветы Николаевны Коншиной, в том числе и рассматриваемого периода. Ольга Леонардовна не сообщает о посещении ее Булгаковым, но в письмах содержится много информации, которая позволит нам представить, что писатель мог видеть, слышать, ощущать на даче в Гурзуфе. Приведем соответствующие фрагменты писем 1930 г.

«Дорогая Лизавета, я в Гурзуфе. Шумит море, прибой сильный, на море мертвая зыбь. – Я в таком состоянии душевном, что ничего пока не воспринимаю, упиваюсь только необыкновенно сильным ароматом моря, дышу вовсю. <...> часа в 4 прибыли в наши владения. Увы – первое разочарование – калитка зеленая, а не синяя, Роман говорит, не было синьки; ну это еще поправимо [сторож Роман. «В память о Чехове здесь сознательно ничего не менялось и не перестраивалось. Даже калитка всегда оставалась синего цвета, как при Антоне Павловиче»¹. – Е. К.]. Олеандры и малое количество цветов гибнут от полного безводья, даже в криничке почти нет воды – это ужас. Инжиры не такие пышные – их хватил мороз, видны все стволы. Прелестна наша площадочка – в деревянных ящиках, где тянулись ненужные цветы, теперь зеленый чудесный газон, короткий – это изумительно на фоне синего моря. Сейчас оторвалась, чтб. посмотреть в бинокль – где-то далеко несется лодочка... Здесь все чисто, в полном порядочке. <...> С наслаждением легла в пружинную мягкую кровать; в углу стоит “трюмо”, в Левиной комнате мягкий диван. Очень может быть, что приедет ко мне Качалов, ему, по-видимому, очень хочется, сказал, что напишет. <...> На базаре пусто, даже фрукт нет, вообще в этом смысле уныние. Запишусь в чл. кооператива. Сегодня Саня готовила обед: суп из фасоли с луком (фасоль привезла с Симф. базара), молод. картошка с зелен. бобами, и выпила чашку кофе, и очень вкусно, нельзя сказать чтб. очень сытно. Ну это все ничего. <...> Хочу проводить электричество» (13 июля)².

¹ Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. С. 78.

² Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. 29 пп. 47 лл. НИОР РГБ. Ф. 619. К. 20. Ед. хр. 28. Л. 12–13.

«Лизавета дорогая, я забыла рассказать Вам, что в первый же вечер, ложась спать, приветствовал мое одиночество – скорпион, сидевший в б. очаге. Издали мне показалось, что лягушонок, но почему же он на стене?! Подойдя ближе, я увидела хвостик, задранный кверху, и сообразила, что это за зверь. Был вызван Коля, кот. щипцами ухватил страшного зверя и увлек. Утро сияет. Я выкупалась первый раз, но море опять шумит. Думаю, в 2 часа поехать в Ялту, чтб. завтрашний день быть в Чеховск. доме. Целую и грущу, что Вас нет со мной. <...> На море барашки белые» (14 июля)¹.

«Лизавета дорогая, только сегодня, вернувшись из Ялты, где я провела день 2/15 июля, я начала с улыбкой воспринимать Гурзуф. Приехала в 12 ч. и прямо в море (оно утихло). Ездила в Ялту при сильной качке. Сад ялтинский чудесный в этом году – новый садовник. Масса великолепных больших абрикосов – я привезла с собой корзинку. <...> Здесь тишина, благодать. Купила 2 стола и умывальник в Ялте. <...> Ели уху из свежих бычков и ершей, наловил Роман» (16 июля)².

«Забыла написать: у нашего Николая Трегубова есть лодка с 4 веслами. Сегодня он нас с Саней катал в Пушкинский грот, затем причалили к Адаларам и лазили там. Масса стрижей, Коля хочет наловить, чтб. жарить, говорит вкусные. Чудный вечер. Доносятся звуки духового оркестра; на море кто-то поет. Павильон на Генуэзской башне населен и освещен электричеством, падает свет в нашу бухту. Сейчас влетел на террасу огромный жук-рогач. Мы с Саней поймали его и посадили в жестянку, дали ему камфары понюхать. <...> Хочу проводить электричество» («вечер 16 июля 1930»)³.

«Лизавета, с добрым утром! <...> А у нас перед домом под розовым кустом живет светлячок и светится каждый вечер. Эти дни затишье, все звуки приобретают необычайную ясность.

Есть кот Васька, милый, чистый, ленивый и ласковый.

¹ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 14.

² Там же. Л. 15.

³ Там же. Л. 16.

А какой стол стоит в Вашей комнате!! Ах какой стол! ноги большие круглые, резные, отвинчиваются.

Хожу, брожу, дышу и люблюсь.

Сегодня жду Машу [М.П. Чехова. – *Е. К.*]. <...> Вечерами сидим с Саней, я раскладываю пасьянс, она читает вслух Русь Романова. Трудно улавливает смысл прочитанного. Вот Вам идиллия» («утро 19 июля 1930»)¹.

«Лизавета друг, получила Ваше письмо, полное пафоса по адресу Гурзуфской жизни. Вчера к вечеру приехала домой из Ялты. 19^{го} вечером приплыла Маша, проблаженствовала день у меня, и мы вместе вечером 20^{го} отбыли в Ялту – я в поисках материала для проведения электричества, но увы – нашла все кроме... проводов, все равно как на завтрак у предводительши было все кроме... водки, кот. дает жизнь и вкус к жизни выпивохам. Буду еще промышлять.

Живу как отшельница. Жду Чеховых. <...>

Вечерами свежо, да и утром тоже. Сегодня выкупалась около 8 час., и была холодная вода. <...> Выдумываем с Саней вегетарианские блюда. Когда вечерами тушу лампу на балконе, люблю смотреть на потемневший сад и домик и на сияющие звезды. <...>

Вчера, вернувшись из Ялты, нашла почти голой клумбу перед виноградной лозой – без меня Роман с присущей ему прямолинейностью вытащил всю засохшую настурцию, и теперь как-то пусто. Пойду в оранжерею, может, найду что-нибудь, просила Капитошу принести кое-чего из Суук-Су» (22 июля)².

«День 11^{ого} [24 июля, соотношение старого и нового стиля, см. письмо от 16 июля. – *Е. К.*] я провела до 5-ти час. в одиночестве. Когда обедала одна, выпила мал. чашечку кофе, чарочку Muskata и закурила, я рассмеялась – точно старый холостяк. <...> я читала Пушкина вслух – стихи его здесь как-то особенно звучат. Я Вам здесь прочту свой отрывок из Полтавы.

¹ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 18–18 об.

² Там же. Л. 21–22 об.

Вчера утром проводила Машу в 8 ч. на моторчик. День шаталась, купалась, читала, работала; было невероятно душно и влажно. <...> Сегодня облачно, томление в воздухе – хотя бы дождик!! Собираюсь перекрашивать калитку» (27 июля)¹.

«О Лизавета, я сегодня только вернулась из Ялты, выкупалась, поела картошки и манной каши на воде (обед), начала красить калитку, а тут почтальон принес мне Вашу открытку. <...>

На базаре есть картошка; помидоры и огурцы не всегда, молоко чуть не с бою берется, Саня ходит в 6 ч. утра – очередь. И будут ли давать в одни руки две-три бутылки! Появились баклажаны, кабачков не видать. Масла совсем не бывает, есть на Поплавке 3 р. – полфунта и не важное. Масла вчера и в Ялте не было, я сама ходила. Оставила 15 р. на кило масла <...>, но от встречных слышала, что масла нет. Сейчас Саня ходила на Поплавок, и там нет. Есть у меня мука черноватая, манная, рис. Но прокормит ли этот небольшой запас стольких людей – не знаю [Е.Н. Коншина планировала приехать с коллегами. – *Е. К.*]. Ведь Саня готовить совсем не умеет, это только возможно, пока мы вдвоем. Чеховы будут, вероятно, попробовать в столовой – не думаю, чтб. это было хорошо. Пишу Вам совершенно откровенно, чтб. не вводить людей в заблуждение. Я могу все это терпеть, т. к. очень привязана к сему уголку, а людям со стороны это может показаться очень неприятным. Мяса я не видела с самого 12^{го} июля. Последнее воспоминание – курица, кот. я питалась в дороге. Яиц тоже нет, надо возить из Ялты. Вас самих это очень пугает, или не очень? Какао для Вас есть. Если не боитесь вечных каш и капусты и картофеля, то приезжайте смело – Вас прокормим. Почти белые булки есть, бублики, но, конечно, не прежние. <...> Вот Вам картина здешней жизни. <...> Да, капуста есть. Все это, конечно, убого, но кто очень любит природу, выносимо» (3 августа)².

На гурзуфской даче время словно остановилось, и «картина здешней

¹ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 24.

² Там же. Л. 27–29 об.

жизни» не меняется из года в год – например, в 1925 г. О.Л. Книппер-Чехова писала: «Будем варить картофель, есть помидоры, глядеть вечерами на созвездия, слушать плеск волны. Мечтать можем ходить в парк к Пушкинскому кипарису, сидеть под колоссальными платанами» (27 июня 1925)¹.

Судя по содержанию и датировке всех приведенных писем, Булгаков мог посетить дачу в Гурзуфе 23–24 или 26–28 июля. И это краткое посещение «гурзуфской отшельницы», как О.Л. Книппер-Чехова называет себя в письме к Е.Н. Коншиной от 22 июля², возможно, сопровождавшееся вегетарианскими блюдами, отсутствием электричества и в целом комфорта, оказалось единственным приятным воспоминанием писателя после его отдыха в пансионате в Крыму. Более того, на наш взгляд, именно это посещение дачи в Гурзуфе стало основой для создания одного эпизода в романе «Мастер и Маргарита» – сон Маргариты.

В пятой редакции Булгаков вводит в роман сон героини, который она видит неоднократно. Содержанием сна является счастливая встреча героев на волшебном юге, Маргарита стремится навстречу мастеру на лодочке по морю. Рассмотрим этот фрагмент:

«Ей стал сниться юг, и был он очень странен и не бывает такого юга ни на Кавказе ни в Крыму. ||

Чудо заключалось в том, что этот юг находился в полутора часах езды от Москвы и попасть туда было чрезвычайно легко и лишь ленивые или лишенные фантазии люди не догадывались отправиться туда.

Полтора часа езды, а во сне и еще меньше, это ли не счастье, ах, это ли не восторг?

Второе, что поражало на этом юге, это что солнце не ходило по небу, а вечно стояло над головой в полдне, заливая светом море. И солнце это не изливало жара, нет, оно давало ровное тепло всегда одинаковое тепло и так

¹ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1925–1929. 37 пп. 62 лл. НИОР РГБ. Ф. 619. К. 20. Ед. хр. 27. Л. 6 об.

² Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 22 об.

же как солнце была тепла морская вода.

Да, как бы ни были прекрасны земные моря, а сонные еще прекраснее. Вода в них синего цвета, а дно золотого песку, песчинка к песчинке. ||

Сонное море неглубоко, в нем можно по дну идти и плыть в нем легко. По морю во сне можно плыть в лодке без весел и паруса и быстротою автомобиля. На этом море не бывает волнений, и над ним не бегут облака.

Итак, всякую ночь Маргарита Николаевна, задыхаясь [*от счастья*] **в волнении**, неслась в этой лодке, чертяще[*й*]**ю** кормой стеклянную воду, ловко лавируя между бесчисленных островов. Она хохотала во сне от счастья, и, если островок был маленький, просто поднимала лодку в воздух и перелетала через камни лежащие меж деревьями. Если же остров был велик, стоило пожелать, и море подходило к ней само. Не бурными валами, не с белой пеной, а тихой, необрывающейся, не растекающейся все тою же массой своего жидкого синего стекла.

Вдоволь накатавшись, наплававшись, Маргарита гнала лодку к земле. ||

Никто из москвичей, очевидно, не знал о существовании этого близкого юга и белые домики были свободны. Можно было нанять любую комнату, раскрыть в ней окна [изначально другой порядок слов: “окна в ней”. – *Е. К.*], сидеть на подоконнике и срывать вишни с ветвей, лезущих в комнату.

И, наконец, последняя и величайшая прелесть юга была в том, что туда к белым домикам и островам приезжал он.

Он приезжал в трамвае, ведь, полтора часа езды! И она его поджидала.

Вот он выехал, он едет. [*За*] **В** мгновение истекали эти полтора часа и он уже [*шел*] **идет** от станции вниз, а станция ту[*д*]**т** же и, вот, он [*идет*] подходит. Тогда Маргарита Николаевна начинала смеяться и он смеялся ей в ответ и глаза его были сини, а одежда бела. ||

А Маргарита кричала ему беззвучно:

– Ну, вот, все эти ужасы кончились! Кончились! Ведь я говорила тебе, что выманю тебя на юг!

Оба они, перегоняя друг друга, в двух легких лодочках скользили по воде и смеялась Маргарита оттого, что вышло по ее, что кончились ужасы» [т. 1, с. 679–680].

Исследователи Ю.Г. Виленский, В.В. Навроцкий, Г.А. Шалюгин на основании изучения сна Маргариты из шестой редакции романа делают предположение о том, что этот фрагмент связан с поездками Булгакова в Крым: «Не по такой ли глади неся Булгаков в лодке без весел и паруса в мае 1927-го? Мы вправе предположить, что этот поэтический отрывок, не вошедший в окончательную суровую ткань безнадежного сна Маргариты с унылым адским кладбищенским пейзажем, навеян нежной любовью Михаила Афанасьевича к золотому солнечному Крыму»¹.

Мы можем предположить, что в сказочном юге из сна Маргариты («чудо», «полтора часа езды, а во сне и еще меньше», «солнце не ходило по небу, а вечно стояло над головой в полдне», «всегда одинаковое тепло», «плыть в лодке без весел и паруса», «не бывает волнений») воплотилось реальное пространство гурзуфской дачи, волшебное очарование которого О.Л. Книппер-Чехова неоднократно подчеркивает в письмах: «Опять этот Гурзуф опутывает меня своими чарами» (20 июля 1931)².

Ее тоска или восхищение дачей в Гурзуфе непременно связываются с морем: «Ах, если бы Вы могли видеть сейчас из моего окна морское дно – плеск волны, цвет воды и даль, гребешки на море, и разнообразие синевы...» (5 августа 1925)³; «8 ч. утра. Лизавета, о, я в Москве, уже глядит в окно серое небо – а я думаю об аквамариновой воде, искрящейся, и о солнце. <...> Вспоминаю каждый камешек в Гурзуфе» (3 сентября 1929)⁴; «Как выглядят аквамариновые воды, о Лизавета!? Мёрзну в комнатах и мечтаю о зное гурзуфском» (5 сентября 1929 г.)⁵.

Как во сне Маргариты, важной деталью гурзуфской дачи является окно

¹ Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А. Михаил Булгаков и Крым. С. 131–132.

² Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 50.

³ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1925–1929. Л. 12.

⁴ Там же. Л. 76.

⁵ Там же. Л. 77.

– «волшебное»: «А вечер я опять что-то сильно тосковала и томила и без конца перед сном глядела на море из моего оконца, а оконце у меня изумительной поэзии <...>» (24 июля 1917)¹; «Живется там изумительно. Просто, и как-то очень хорошо. Куда ни поглядишь – сверкающее море широко и далеко, и близко в каждой щели между живописными камнями – все море, инжир разросся как дурак, т. ч. Лева пилил всю, чтоб. расширить вид из моего волшебного окна и с площадки в садике. <...> Я как-то ни о чем не думаю, только впитываю в себя красоту окружающую» (17 июля 1925)².

В письмах О.Л. Книппер-Чеховой упоминается лодка, на которой она катается, и лодочка, которую она видит в окно: «Сейчас оторвалась, чтоб. посмотреть в бинокль – где-то далеко несется лодочка...» (13 июля 1930)³.

Безусловно, Булгаков мог видеть не менее красивое синее море с лодочками в период и других своих поездок в Крым. Л.Е. Белозерская отмечает, что «<...> за восемь с лишним лет совместной жизни мы три раза ездили в Крым: в Коктебель, в Мисхор, в Судак, а попутно в Алупку, Феодосию, Ялту, Севастополь...»⁴, в период 1923–1925 г. мог также быть в Симферополе и Евпатории⁵, в 1930 г. Булгаков ездил в Мисхор один. И золотого песка нет в Гурзуфе, а была и есть галька. В связи с этим мы не можем утверждать, что реалии гурзуфской дачи являются основой создания образа сказочного юга из сна Маргариты. Но чары этого места с романом Булгакова, скорее всего, связаны.

В шестой редакции романа Булгаков повторяет сон Маргариты о юге, но немного сокращает его, убирает детали «окно», «вишни» [т. 2, с. 349–350], традиционно связывающиеся с раем. В период же правки романа в 1939–1940 г. Булгаков вовсе отказывается от этого фрагмента. В первую очередь, это связано с тем, что писатель стремился подчеркнуть степень страданий Маргариты – она не видит мастера даже во сне. Во-вторых, он подчеркивает

¹ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1915–1918. 21 пп. 27 лл. НИОР РГБ. Ф. 619. К. 20. Ед. хр. 25. Л. 31 об.

² Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1925–1929. Л. 8 об.

³ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 13.

⁴ Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. С. 117.

⁵ Мешков В. А. Михаил Булгаков и Крым: новые страницы. Симферополь : Бизнес-Информ, 2011. С. 25.

тем самым необычность дня героини, когда, проснувшись, она почувствовала – что-то непременно должно произойти в ее жизни, и почувствовала она это, благодаря именно сну, в котором увидела мастера. Булгаков акцентирует внимание на этой мысли – вычеркнув сон Маргариты о юге и добавив пояснение: «Дело в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял ее, и мучилась она только в дневные часы. А тут приснился» [т. 2, с. 353].

Но главная причина, на наш взгляд, заключается в том, что в этот период Булгаков работает над образом «вечного дома» мастера:

1) в мае 1939 г. пишет эпилог, где вводит сон Ивана Николаевича Понырёва, в котором он видит встречу Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата и звучат милосердные слова о том, что «казни не было»;

2) в связи с этим убирает последний абзац главы 32 «Прощение и вечный приют», где Пилат уходил безвозвратно в бездну;

3) одновременно вносит правку в картину «вечного дома», которую рисует перед мастером Маргарита в финале главы 32, – маркеры этого пространства остаются теми же, что и на предыдущем этапе работы над романом (тишина, венецианское окно, виноград, музыканты, свечи, размышления), но писатель акцентирует внимание на том, что мастер получает покой в награду:

Шестая редакция, работа над машинописным текстом романа (1938)	Шестая редакция, правка романа (1939)
«Смотри, вон впереди тот дом, про который он говорил, а уж он не обманет!»	«Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду» [т. 2, с. 516].

Истоки трактовки покоя как заслуженной награды в творческой истории романа находятся во второй его редакции – в словах Воланда о будущей жизни мастера (на тот момент поэта): «– Ты награжден. [С] Благодаря бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более

никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил» [т. 1, с. 357].

В создании маркеров пространства «вечного дома» мастера в картине, рисуемой Воландом (виноград, вишни, цветущий сад, ручей, свечи, музыканты, размышления), Булгаков также возвращается ко второй редакции романа, попытавшись их изменить в период работы над пятой редакцией (плющ, цветущие сады, река, свечи, музыканты, размышления).

Тем самым Булгаков возвращается к точке отсчета в разработке пространства «вечного дома» мастера, когда в черновиках романа появляются конспективные записи в 1931 и 1933 г.

Таким образом, сон Маргариты о сказочном юге, по сути, дублировал пространство некоего рая, где герой получал желанный покой – возможность творить и быть рядом с возлюбленной. Поэтому в период правки романа в 1939–1940 г. Булгаков убирает сон Маргариты о юге.

Исследователи полагают, что в образе «вечного дома» мастера воплотилась дача А.П. Чехова в Аутке. Так, А.Г. Головачёва отмечает: «В числе явных следов отражения чеховской Ялты в художественном творчестве Булгакова – образ “красивого города на горах” у голубого сверкающего моря в романе “Мастер и Маргарита”, а также описание в том же романе “вечного дома”, дарованного “трижды романтическому мастеру” <...> В этом образе “вечного дома” и вечного сада <...> проступают черты Белой дачи и чеховского сада в Аутке»¹.

Г.А. Шалюгин перечисляет черты Белой дачи, присутствующие в образе «вечного дома»: «<...> в саду журчит ручей, над которым весна вскипает белым цветением вишен и черешен, где причудливо изгибается старая виноградная лоза, а в сиреневых облаках глицинии вьется серебряная нить песни дрозда, где в кабинете писателя, наполненном светом большого венецианского окна, играют цветные зайчики витража и где вечером над столом горят четыре белых свечи, где в гостиной на пюпитре раскрыты

¹ Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. С. 147.

клавиры Шумана и Шуберта, любимых композиторов Чехова. О Шуберте говорит и возлюбленная Мастера Маргарита»¹. В подтверждение исследователь приводит свидетельство Л.Е. Белозерской о духовном родстве ялтинской дачи и «вечного дома». «Однажды в разговоре с чеховедом Евгенией Михайловной Сахаровой жена Булгакова Л.Е. Белозерская подтвердила эту догадку: вечный приют Мастера – зеркальное отражение ялтинской Белой дачи Чехова»².

Л.Е. Белозерская вспоминает о посещении дачи А.П. Чехова в Ялте в 1927 г.: «Особенно нам понравился кабинет Чехова. Разноцветные стекла в полукружье большого итальянского окна смягчали лучи крымского солнца, и комната казалась прохладной. В кирпичный камин, прямо против письменного стола, врезан пейзаж Левитана. На столе все как было при Антоне Павловиче. На стенах много фотографий. Они придают всей комнате оттенок особой интимности. М.А. здесь не в первый раз. Я спросила его: “Мака, ты хотел бы иметь такой кабинет?” Он ничего не сказал, только кивнул утвердительно головой»³.

Безусловно, рабочий кабинет Чехова, одного из любимых писателей Булгакова, должен был произвести на него впечатление. «Булгаков любил Чехова <...>, как любят хорошего, умного старшего брата»⁴. Примечательны слова Марии Павловны Чеховой о схожести Чехова и Булгакова, приведенные в письме О.С. Бокшанской к сестре – Е.С. Булгаковой (в апреле-мае 1940 г. Е.С. Булгакова находится в Ялте в Доме отдыха Литфонда):

«Люлинька моя милая, уж запечатала письмо к тебе, как снова нужно сказать одну вещь. Я звонила по делу к Мар. Павл. Чеховой, а она говорит: дайте мне сказать Вам о другом, вот о чем: я знала Михаила Афанасьевича, он, когда был в Ялте, пришел к нам в Музей, и мы познакомились, даже как

¹ Шалюгин Г. А. Михаил Булгаков в Ялте // Шалюгин Г. А. Ялта. В гостях у Чехова. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/mesta/shalyugin-yalta-v-gostyah-u-chehova/mihail-bulgakov-v-yalte.htm>.

² Там же.

³ Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. С. 142.

⁴ Там же.

бы подружались, он свою книгу нам подарил. И мне так тяжело подумать, что он так рано, так безвременно ушел от нас. Когда он бывал у нас, я часто думала о его трудной судьбе и находила и в ней и во всем его существе что-то похожее на Антона Павловича. Такой же он был деликатный, тонкой души человек, тонко чувствующий и воспринимающий. И в злой судьбе было что-то похожее. Я хотела иногда сказать ему это, но стеснялась, боялась... Ужасно больно, что он так рано погиб. – Я знаю, что Ваша сестра была его женой, знаю, что она сейчас в Ялте, и ужасно жалею, что не увижусь там с ней. Она, вероятно, придет к нам в Музей – и жаль, что меня там не будет. Передайте ей от меня мое самое глубокое соболезнование. (я стараюсь, Люсенька, писать ее словами, как запомнила, в этом смысле у меня тоже профессионализм есть, навык запоминать точные выражения В. И.).

Она исключительно милая – Марья Павловна, такой живой интересный, такой чеховский человек. Действительно жаль, что вы не встретились. Пойди, дуся, в Музей как-нибудь, и Сергея приведи. Целую нежно. Оля» (25 апреля 1940)¹.

И, «деликатный, тонкой души человек, тонко чувствующий и воспринимающий», Булгаков прекрасно понимал, что именно на ялтинской даче у Чехова не было возможности спокойно работать. Понимание этого нашло отражение в очерке Булгакова «Путешествие по Крыму», написанном после поездки в Крым в 1925 г. и первого посещения дачи Чехова в Аутке: «В особенности донимали Антона Павловича начинающие писатели. Приедет, читает, а потом спрашивает: “Ну, как вы находите, Антон Павлович?”»². По сути, замкнутый круг, потому что среди посетителей оказывались и люди, которым действительно необходима была помощь Чехова и которым он помогал: «Как можно было уменьшить число посетителей? Приказать работнику Арсению отказывать всем? Но среди ялтинских обывателей и праздных приезжих, включавших “визит к Чехову” в

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Булгаковой Елене Сергеевне. 1940 г. апреля 25. Москвы – . маш. 1 п. 3 лл. Музей МХАТ. А № 4104/1. Л. 3.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. С. 577.

курортную программу, могли оказаться те, кому нужна была помощь», – отмечает А.П. Кузичева¹.

В 1898 г. Чехов покупает еще один дом в Крыму – в Кучук-Кое. А.Г. Головачёва приводит слова П.А. Сергеенко о значении этого приобретения: «<...> страдая, как работник, за свое бестолково разрываемое на клочки время постоянными набегами всевозможных “антоновцев” и “антоновок”, Чехов в конце 90-х годов приобрел себе в горах, недалеко от Симеиза, у татарской деревушки Кучук-Кой, несколько десятин земли с небольшим домом. Антон Павлович рассчитывал там построить для себя дом и скрываться туда для отдыха – работы. Место, приобретенное Чеховым, очень красиво. Оттуда открывается волшебный вид на море и на горы»².

Примечательно, что в документах о наследовании место это было названо Тихим Приютом³. В романе «Мастер и Маргарита» приютом именуется будущий дом мастера – в названии главы 32 «Прощение и вечный приют».

Но имение в Кучук-Кое располагалось крайне неудобно, и в 1900 г. Чехов покупает дачу в Гурзуфе: «Гурзуфское приобретение в большей мере, чем другие крымские владения Чехова, соответствовало тогдашним представлениям о даче, то есть месте летнего отдыха для семьи. Дом в Аутке находился далеко от моря и к тому же притягивал слишком много посетителей, чье внимание часто оказывалось назойливым. Кучук-койское имение было неудобно из-за сложности подъезда к нему и отсутствия снабжения. В сравнении с ними, гурзуфский домик имел неоспоримые преимущества. <...> купленный Чеховым каменистый мысок оставался достаточно уединенным местом, манившим писателя возможностью творческого затворничества»⁴. Таким образом, А.Г. Головачёва четко формулирует значение гурзуфской дачи в жизни и творчестве Чехова – «возможность творческого затворничества».

¹ Кузичева А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека». СПб. : Балтийские сезоны, 2011. С. 689.

² Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. С. 58.

³ Там же. С. 61.

⁴ Там же. С. 68.

Исследователь приводит ряд документальных свидетельств о том, что Чехов уезжал работать в Гурзуф: «Есть у Антона Павловича где-то в Крыму, неподалеку от Ялты, еще уголок, куда он ездит работать, но туда еще ни один гость, кажется, к нему не проникал. Чехов молчит об этом уголке, скрывает» (из воспоминаний А.А. Плещеева «Чеховский день»); «*Пишу под большим секретом*. Вчера выжал от Чехова: он завтра уезжает в Гурзуф, писать, и через неделю собирается приехать в Алупку читать написанное. Он надеется к 1 сентября сдать пьесу» (из письма К.С. Станиславского к В.И. Немировичу-Данченко о работе Чехова над пьесой «Три сестры» от 9 августа 1900 г.); в письме к О.Л. Книппер-Чеховой Чехов, называя Ялту «своей тюрьмой», писал: «Я работаю не в Гурзуфе, а в Ялте, и мне жестоко мешают, скверно и подло мешают. Пьеса сидит в голове, уже вылилась, выровнялась и просится на бумагу...» (18 августа 1900)¹. Хотя в конце жизни Чехов любой дом называл бы тюрьмой из-за прогрессирующей болезни, а отсюда, одиночества и невозможности писать².

В июле 1900 г. на даче в Гурзуфе Чехов уединялся со своей будущей женой О.Л. Книппер, именно эта дача была оставлена ей Чеховым³.

А.Г. Головачёва отмечает, что «<...> Ольга Леонардовна любила гурзуфскую дачу и не любила ялтинский чеховский дом. Однажды она объяснила: в Ялте Антон Павлович все время думал о смерти, крепился, а в Гурзуфе он чувствовал себя счастливым, думал не о смерти, о жизни»⁴.

Место «творческого затворничества», дарующее вдохновение, воспринималось как сказочное. «Близость Пушкинской скалы пробуждала вдохновение, благодаря ей гурзуфская бухта начинала казаться сказочным Лукоморьем <...>»⁵. Не случайно, по наблюдениям А.Г. Головачёвой, появление пушкинских строк о Лукоморье в пьесе «Три сестры», над которой Чехов работал в Гурзуфе.

¹ Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. С. 72.

² Кузичева А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека». С. 715.

³ Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. С. 72, 76.

⁴ Там же. С. 79.

⁵ Там же. С. 70.

Волшебство дачи в Гурзуфе ощущала и О.Л. Книппер-Чехова. В письме к Е.Н. Коншиной от 24 июля 1917 г. она пишет: «По вечерам гуляем, а то даже и не хочется уходить из дому – так хорошо. Бродишь и глядишь без конца, как мрачнеют вечерние тени, как природа приготавливается на покой, как зажжется звезда первая, потом заблестят огни гурзуфские, вылезет луна и превращает все в какую-то волшебную картину, ходишь, сидишь на камнях у моря, созерцаешь, и больше ни на что не хватает энергии»¹. Вероятно, это же почувствовал и И.А. Бунин, посетивший дачу Чехова в Гурзуфе в 1901 и 1902 г., один из немногих гостей этого места, что нашло отражение в его стихотворении «Отрывок» (1901), заканчивающемся словами: «Всё это сном мне кажется теперь»².

Дача в Гурзуфе для Чехова – не только место, где можно спокойно работать, но пространство, дарующее вдохновение и покой. Примечательно, что, говоря о Гурзуфе, О.Л. Книппер-Чехова цитирует строки из пьесы Чехова «Дядя Ваня»: «Ну, томитесь дальше – “мы отдохнем, мы увидим Алушту всю в огнях, мы увидим, как Москва и Петербург потонут в лазури синего моря, мы отдохнем...”» (3 июля 1928)³. Алушта здесь упоминается как некий портал, ведущий в заветное место, т. к. отсюда шел катер в Гурзуф: «Бежит Заря в Алушту 10 ч.» (22 июля 1930)⁴; «Ежедневно три раза девять два семь [далее помета Е.Н. Коншиной. – Е. К.] Часы отправления катера на Гурзуф, вероятно из Алушты» (13 августа 1930)⁵.

Мастер Булгакова – герой-созерцатель, получающий в награду то, что ему было больше всего нужно, – покой. Как отмечает Т.Т. Давыдова, «<...> мастер получил покой как посмертную награду – освобождение от безрадостного существования, враждебного свободному проявлению чувств и независимому творчеству»⁶. Возможно, то недолгое время, что Булгаков

¹ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1915–1918. Л. 30–30 об.

² Головачёва А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание. С. 73–74.

³ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1925–1929. Л. 44.

⁴ Книппер-Чехова О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. Л. 22.

⁵ Там же. Л. 30.

⁶ Давыдова Т. Т. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова в рецепции отечественного литературоведения // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и

провел на даче в Гурзуфе в 1930 г., позволило чеховскому пространству стать одной из составляющих «вечного дома» мастера, первые штрихи к созданию которого появились в черновиках романа 1931 и 1933 г. Таким образом, представляется необходимым включить традиции А.П. Чехова в рассмотрение пространства «вечного дома», который мастер получает в награду за земные страдания и где его ждет покой.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Колышева Елена Юрьевна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА РОМАНА
М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Том 2

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том 2

ГЛАВА 3. «ТРАГИЧЕСКАЯ ТЕМА БУЛГАКОВА»: ТЕМА «ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	4
3.1. Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	12
3.1.1. Арест Н.Р. Эрдмана	12
3.1.2. Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1933–1934)	22
3.1.3. Н.Р. Эрдман и М.А. Булгаков (1934–1939)	37
3.1.4. Сон Маргариты: Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова (1939– 1940)	49
3.2. «Жизнь господина де Мольера» в контексте разработки темы «художник и власть» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	59
3.2.1. Мольер – Булгаков – мастер	64
3.2.2. «Защищайся, лукавый комедиант!»: взаимоотношения художника с властью	96
3.2.3. «Король и Мольер»	114
3.3. Образ солнца в ершалаимском пространстве романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	129
3.4. Тема трусости в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	150
3.5. Иван Бездомный – «задира-поэт» или ученик мастера?	171
3.6. Тема милосердия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	199
ГЛАВА 4. ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ	230
4.1. Особенности поэтики романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	230

4.2. Подтекст в изображении эпохи в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	254
4.2.1. Подтекст в истории мастера	254
4.2.2. История создания главы «Сон Никанора Ивановича» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	263
4.2.3. Никанор Иванович Босой и Мольер	295
4.3. Пометы А.И. Солженицына на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	304
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	318
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	346

ГЛАВА 3. «ТРАГИЧЕСКАЯ ТЕМА БУЛГАКОВА»: ТЕМА «ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Е.С. Булгакова в письме к Дональду Пайперу пишет: «Прошло два года, и в конце 1932 года М.А. сказал, что он будет писать этот роман, только он изменит свой масштаб, укрупнится, в роман войдут Мастер и Маргарита, войдет любовь, и называться будет вещь – “Мастер и Маргарита”. И он начал писать, и правил “Мастера” до последних своих дней»¹.

В этот период вместе с образом мастера в роман вошла тема «художник и власть», которая является одной из основных не только в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», но во всем его творчестве. Е.С. Булгакова в письме к П.А. Маркову четко сформулировала значение этой темы: «Это трагическая тема Булгакова – Художника в столкновении все равно с кем – с Людовиком ли, с кабалой, с Николаем или с режиссером» (15 ноября 1965)².

Безусловно, в первую очередь, это связано с размышлениями писателя о собственной судьбе. «Да, в судьбе Булгакова есть сходство и с судьбой Мольера и с судьбой Пушкина. Тема писателя и общества волновала его», – отмечает Е.С. Булгакова в письме к Дональду Пайперу (1 ноября 1967)³.

М.О. Чудакова полагает, что Булгаков воспользовался «замыслом и черновыми главами брошенного романа о Боге и Дьяволе как *каркасом*» и «включил в него тему *художника и власти*, созревшую в 1929–1930 годах и формировавшуюся в письмах правительству, исповедальном повествовании “Тайному другу” и пьесе о Мольере (погубленном “кабалой святош”»); «теперь он пишет роман о трагической судьбе художника – с проекцией на свою биографию»⁴.

Вопрос о том, кто является прототипом образа мастера, решен в булгаковедении достаточно однозначно. М.О. Чудакова называет мастера

¹ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1 об.

² Булгакова Е. С. Письмо к Маркову П. А. 1965 г., ноябрь 15. М. – М. Автограф. 2 л. Музей МХАТ. М.П.А. № 286. Л. 1.

³ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1.

⁴ Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». С. 29.

«alter ego автора»¹. Об автобиографичности образа мастера пишут также следующие исследователи: Н.П. Утехин², Л.М. Яновская³, А.З. Вулис⁴, В.Я. Лакшин⁵, В.А. Чеботарева⁶, И.Ф. Бэлза⁷, И.Н. Сухих⁸, Г.Ф. Ковалев⁹. М.О. Чудакова полагает также, что образ мастера родился на страницах неоконченной повести Булгакова «Тайному другу» (1929) «<...> будто помимовольно, в процессе рассказа о прошлых жизненных обстоятельствах автора»¹⁰.

Еще одним прототипом образа мастера считается Н.В. Гоголь¹¹. «Вообще, Булгаков есть вновь родившийся Гоголь», – пишет А.И. Солженицын в письме В.Я. Лакшину в ноябре 1968 г.¹² М.О. Чудакова полагает, что параллельная созданию романа «Мастер и Маргарита» работа с произведениями Гоголя, а также изучение книги В.В. Вересаева «Гоголь в жизни» подготавливают появление образа мастера (тогда поэта) в планах романа в 1933 г.: «Как раз в это время, в августе 1933 года, в наброске плана в роман входит новый герой – “поэт” – творец, художник, автор романа о Иешуа Га-Ноцри, до этого в черновиках романа не встречавшийся»¹³. М.О. Чудакова приводит аргументы: портрет героя в черновиках 1934 г. «с острым птичьим носом», имеющий портретное сходство с Гоголем, мотив сумасшествия мастера¹⁴, «акт сожжения романа», «мастер, подобно Гоголю, был историком»¹⁵, возникновение в творчестве Булгакова темы «судьба и

¹ Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 689.

² Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (Об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. 1979. № 4. С. 223.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 302–303.

⁴ Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М. : Худ. лит., 1991. С. 93.

⁵ Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. С. 329.

⁶ Чеботарева В. Рукописи не горят. Б. : Язычы, 1991. С. 120.

⁷ Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст – 1978. М. : Изд-во «Наука», 1978. С. 219.

⁸ Сухих И. Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Звезда. 2000. № 6. С. 222.

⁹ Ковалев Г. Ф. Ономастические этюды: Писатель и имя: монография. Воронеж : Гос. образовательное учреждение «Воронежский гос. пед. ун-т», 2001. С. 62.

¹⁰ Чудакова М. О. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова // Новый мир. 1987. № 8. С. 192.

¹¹ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 295; Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. С. 329; Чеботарева В. Рукописи не горят. С. 112.

¹² Лакшин В. Я. Берега культуры: сб. статей. С. 267.

¹³ Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь // Русская речь. 1979. № 2. С. 45.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 46.

личность художника» в 1930 г.¹

Среди прототипов мастера звучат и другие имена: Григорий Саввич Сковорода², Сергей Сергеевич Топленинов³, Леонид Андреев⁴, Сергей Есенин⁵, Александр Сергеевич Грибоедов⁶, Алексей Федорович Лосев⁷, Максим Горький⁸. Такое большое количество предполагаемых прототипов героя говорит о его обобщенном характере – образе художника, сломленного внешними обстоятельствами, но остающегося жить в вечности. М.О. Чудакова отмечает: «Никакое конкретное лицо здесь не предусмотрено и нашему пониманию не поможет – только помешает, поскольку неизбежно его уплощает»⁹. «Никакой конкретики – лишь “духовная сущность”», – полагает А.П. Казаркин¹⁰.

Поэтому когда читаешь слова Андрея Белого о ногах за окнами его квартиры в «подвальном этаже» на Плющихе («Окна маленькие, под самым потолком...»), то невольно проводишь параллели с мастером: «– <...> даже великому Босху не под силу было бы выдумать такие кошмарные ноги и их одеяния! Это грязный ад, без пламени, а только с подвальной сыростью!»¹¹. В.А. Милашевский в воспоминаниях о Москве 30-х годов рассказывает, как Андрей Белый, чей портрет он писал, вскочил на табуретку и стал кричать очереди, стоявшей за его окном в «Молочную»: «– Отойдите же от окна! Прошу, умоляю вас, отойдите от окна на два шага! – истерическим, особым “визжащим” голосом кричал он, и дальше все истеричнее, истеричнее, почти

¹ Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь. С. 47.

² Галинская И. Л. Загадки известных книг: Тайнопись Сэлинджера; Шифры Михаила Булгакова. М. : Наука, 1986. С. 76; Белая Л. В. Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М. А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита») // Филологические науки. 1990. № 5. С. 109.

³ Мягков Б. С. Булгаковская Москва. М. : Моск. рабочий, 1993. С. 173.

⁴ Макарова Г. В., Абрашкин А. Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита». Н. Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. С. 56.

⁵ Там же. С. 59.

⁶ Там же. С. 72.

⁷ Троицкий В. О безымянном мастере и его шапочке // Москва. 1996. № 11. С. 158.

⁸ Барков А. Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение. Киев : «ТекнаАІТ», 1994. С. 70.

⁹ Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. М. : Время, 2007. С. 396.

¹⁰ Казаркин А. П. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита» // Проблемы метода и жанра. Томск : Изд-во Томского ун-та, 1979. Вып. 6. С. 50.

¹¹ Милашевский В. А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. М.; Берлин : Директ-Медиа, 2019. С. 500–501.

в припадке. – Меня рисует художник! Художник! Художник! Вы слышали хоть раз это слово? Уйдите от окна!»¹.

Включенность образа мастера в решение темы художника и власти позволила исследователям рассматривать в качестве его возможного прототипа О.Э. Мандельштама.

Вслед за М.О. Чудаковой исследователи связывают наименование героя «мастер» с историей телефонного звонка Сталина Пастернаку в связи с арестом О.Э. Мандельштама. «В конце июня Пастернаку, как четыре года назад Булгакову, позвонил Сталин. Разговор шел о Мандельштаме, который был арестован в своей квартире (в том самом доме, где жил и Булгаков) в ночь с 13 на 14 мая 1934 года», «<...> однако Булгакову это в течение по крайней мере нескольких месяцев, пожалуй, не было известно»², «<...> можно думать, что Булгаков **впервые** узнал об этом разговоре из уст Ахматовой»³. В дневнике Е.С. Булгаковой примечательна запись от 17 ноября 1934 г.: «Вечером приехала Ахматова. Ее привез Пильняк из Ленинграда на своей машине.

Рассказывала о горькой участи Мандельштама. Говорили о Пастернаке»⁴. М.О. Чудакова комментирует эту запись следующим образом: «<...> последнюю фразу, на наш взгляд, можно прочесть только как краткую запись зашифрованного рассказа Ахматовой о телефонном звонке Сталина Пастернаку.

Скорее всего, именно из уст Ахматовой Булгаков узнал подробности разговора; он, несомненно, отнесся к ним с напряженным вниманием. Мы предполагаем, что слова, сказанные о Мандельштаме, – “Но ведь он же мастер, мастер?”, могли повлиять на выбор именования главного героя романа и последующий выбор заглавия»⁵.

Но наименование «мастер» входит в роман Булгакова ранее 17 ноября

¹ Милашевский В. А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. С. 503.

² Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 12.

³ Там же. С. 13.

⁴ Дневник Елены Булгаковой. С. 78.

⁵ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С 548.

1934 г. Во второй редакции романа (1932–1936) герой именуется поэтом, но в сентябре 1934 г. Булгаков использует наименование «мастер» как обращение к нему: «– Привал может быть хотите сделать, драгоценнейший мастер, – шепнул бывший регент, – добудем фраки и нырнем в кафэ, освежиться, так сказать, после [ваших] **рязанских** страданий, – голос его звучал искушающее» [т. 1, с. 290]. Этот фрагмент написан не ранее 15 сентября 1934 г. – не позднее 30 октября 1934 г., о чем свидетельствуют крайние пометы Булгакова: «15. IX 34» (эпизод посещения Азazelло поэта и Маргариты) [т. 1, с. 280, сноска 278], «30. X. 34» (начало работы в следующей тетради над новыми вариантами глав) [т. 1, с. 288, сноска 298].

Более того, наименование «мастер» фигурировало уже в черновиках романа «Мастер и Маргарита» 1931 г. – в наброске главы «Полет Воланда» так именуется Воланд: «– Виноват, мастер, я здесь ни при чем. Это он головой стукнулся об мотоциклетку» [т. 1, с. 128]. Это является известным фактом – впервые на это обращает внимание М.О. Чудакова еще в 1976 г.¹

Обращение «мастер» звучит и в другом романе Булгакова «Жизнеописание господина де Мольера» – по отношению к Мольеру. Так, уже на начальном этапе работы в рукописях 1932 г. читаем: «О, великий мастер! Он нигде не хотел умирать, ни дома ни вне дома!» [3.5, л. 4 об.]².

Как мы установили, самое раннее использование слова «мастер» относится к первой редакции романа «Мастер и Маргарита» и фигурирует в контексте образа Феси: «в лице Феси» нашли (прекрасного, эрудированного или юного) «ного мастера. <Феся стал известен в> университетских <кругах> и в Англии», «<и> в Италии» [6.1, л. 134 об.].

В качестве еще одного аргумента влияния рассказа А.А. Ахматовой Булгакову о телефонном разговоре Сталина и Пастернака Л.М. Яновская приводит фразу Понтия Пилата «Но не калечить». В своем предположении исследователь опирается на запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 1 июня

¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. С. 111–112.

² Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер. Жизнеописание. Тетрадь I» – материалы к роману и главы 1 и 2 первоначальной редакции. 1932. Москва. Автограф. 70 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 5. *Здесь и далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру 3.5.*

1934 г. («Была у нас Ахматова. Приехала хлопотать за Осипа Мандельштама – он в ссылке»¹): «<...> Булгаков, надо думать, слушал немногословную Ахматову, и это лаконичное, сохраняющее интонацию вождя: “*Изолировать, но сохранить*” навсегда входило в его память...

А если подавленная бедой Ахматова в тот день почему-то не повторила этих слов, то безусловно они зазвучали, поворачиваясь, как на ладони, несколько месяцев спустя»², т. е. 17 ноября 1934 г.

История текста романа Булгакова демонстрирует, что такая «формула» сложилась уже в первой его редакции (1928–1930) и, следовательно, не является связанной с историей Мандельштама.

Сохранившиеся фрагменты второго варианта главы (в первом эпизод восстановить невозможно) позволяют сделать вывод о том, что на этом этапе работы закладываются основы именно такой организации приказа Пилата: «<ска>зал Пилат, возь<мите>» «в кордегардию» этого «господина и обьяс<ните>» ему, как «<ну>жно разговаривать» «<си>льно не бить,» «<ни в ко>ем случае не» <до потери> «сознания...» «Но, пожалуй<ста>» <уладьт>«е дело, словом,» <чтобы> «не утомлял!..» [6.2, л. 32 об.]

На всех этапах работы над этим эпизодом Булгаков использует конструкцию с союзом «но». И если в первой и третьей редакциях (во второй эта глава отсутствует) Пилат достаточно многословен, то в дальнейшей работе над романом писатель стремился к созданию лаконичной конструкции с использованием инфинитива в соответствии с образом Пилата – военный, чиновник, отдающий приказ:

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Вот... называет меня “добрый человек”... Возьмите его на минуту в кордегардию, обьясните ему, что я злой... Но я не терплю подбитых глаз перед собой!.. » [т. 1, с. 375]	«– Преступник называет меня “добрый человек”... Выведите его отсюда на минуту, обьясните ему, как надо разговаривать со мною. Но не бить» [т. 1, с. 501].	«– Преступник называет меня “добрый человек”. Выведите его отсюда на минуту, обьясните ему, как надо разговаривать со мною. Но не калечить» [т. 2, с. 121].

Вторая причина, почему в булгаковедении проводится параллель

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 60.

² Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 432.

между образом мастера и Мандельштамом, связана с «рязанскими страданиями» в приведенной выше цитате. Л.М. Яновская делает вывод о возможном прототипе мастера: «В мае того же 1934 года был арестован и выслан сначала в Чердынь, а потом в Воронеж Осип Мандельштам, сосед Булгакова по дому в Нащекинском переулке. Может быть, “Рязань” – здесь псевдоним мандельштамова Воронежа? Впрочем, тогда многих ссылали в среднерусские города»¹. Параллель между образом мастера и Мандельштамом проводят также Б.М. Гаспаров², И. Волгин³.

Скорее всего, здесь речь идет о частушках «Рязанские страдания» – в творческой истории романа «Мастер и Маргарита» они появляются еще раз в 1938 г. – в эпизоде бала Воланда (пятая редакция): «Медведи доиграли рязанские страдания и пропали вместе со льдом» [т. 1, с. 741]. Следует обратить внимание, что Булгакову было свойственно писать это название с малой буквы и без кавычек. В это же время в романе появляется упоминание непосредственно Воронежской области, служащей в этом фрагменте маркером в создании подтекста о ссылках: «Никто не знал, каким образом можно овладеть фокусником, умеющим посылать людей в течение минуты во Владикавказ или в Воронежскую область, исчезать и опять появляться» [т. 1, с. 802].

О том, что речь идет именно о частушках, свидетельствует второй случай их упоминания в той же главе, что и «рязанские страдания» – «Глава [Полет] {Ночь} (предпоследняя)»: «Тут с холодной тоской представил вдруг поэт почему-то сумерки и озерцо и кто-то и почему-то заиграл в голове на гармонии страдания и пролился свет луны на холодные воды и запахла земля» [т. 1, с. 291]. Герой вспоминает то место, где он еще недавно находился, – место лишения свободы, маркером которого является словосочетание «холодные воды».

¹ Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги. С. 185.

² Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука. Издат. фирма «Восточная литература», 1993. С. 66.

³ Волгин И. Не удостоенные света. Булгаков и Мандельштам: опыт синхронизации // Октябрь. 1992. № 7. С. 145.

По всей видимости, Булгаков использовал прецедентное название «Рязанские страдания» в качестве эвфемизма, обозначающего трагическую судьбу человека, оказавшегося в ссылке.

Мандельштам был арестован ОГПУ 16 мая 1934 г. (ордер на арест, анкета арестованного)¹ и уже 26 мая 1934 г. приговорен к высылке в Чердынь на три года (выписка из протокола Особого совещания при Коллегии ОГПУ)². Предположительно 28 мая 1934 г. А.А. Ахматова, собирая деньги на отъезд Мандельштама, заходила и к Булгаковым; 20 или 21 июня 1934 г. Мандельштамы возвращаются в Москву, откуда 23 или 24 июня уезжают в Воронеж³.

Линия «мастер – Маргарита» намечается Булгаковым в черновиках 1931 г. и 1933 г. (см. подробнее параграф 2.5). Во второй редакции романа (1932–1936) Булгаков вводит образ поэта, который «написал книгу о Иешуа Ганоцри» [т. 1, с. 254]. До 29 октября 1933 г. (крайняя датировка, помета Булгакова, фиксирующая начало работы над главой «Маргарита») этого образа в романе еще не было. В палату к Ивану Бездомному здесь являлся неизвестный – именно он должен был рассказать Ивану ершалаимскую историю. Поэтому главы назывались здесь «Евангелие Воланда» [т. 1, с. 213] и «Евангелие от Воланда» [т. 1, с. 223]. В первой редакции к Ивану приходил также Воланд, но в образе черного пуделя.

В главе «Маргарита» Булгаков вводит эпизод сна – героиня видит своего возлюбленного, по описанию которого мы понимаем, что он находится в неволе. Таков же облик героя в эпизоде его возвращения после бала Воланда – этот эпизод Булгаков пишет 6–7 января 1934 г. К этим эпизодам мы вернемся в последующем и рассмотрим их более подробно. Сейчас необходимо обратить внимание на то, что образ героя-писателя, находящегося в неволе, появляется в романе раньше ареста и высылки Мандельштама – осенью 1933 г.

¹ Нерлер П. Слово и «Дело» Осипа Мандельштама: Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М. : Петровский парк, 2010. С. 40, 43.

² Там же. С. 49.

³ Там же. С. 57.

Осенью 1933 г. происходит арест и высылка Н.Р. Эрдмана, и именно это событие, на наш взгляд, послужило толчком для работы Булгакова над образом мастера в этот период в контексте разработки темы «художник и власть».

3.1. Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

3.1.1. Арест Н.Р. Эрдмана

Н.Р. Эрдман проходил по одному следственному делу вместе с писателями Э.Я. Германом (Эмилем Кротким) и В.З. Массом.

Ордера на произведение обыска и ареста Э.Я. Германа, Н.Р. Эрдмана и В.З. Массы выписаны одним днем – 10 октября 1933 г. [л. 1, 4, 7]¹. Протоколы обыска и ареста датированы этим же числом [л. 2, 5, 8]. Даты ареста отличаются: в «Анкете арестованного» значится, что Э.Я. Герман арестован ОГПУ 11 октября [л. 3 об.], Н.Р. Эрдман – 14 октября [л. 6 об.]. Заполнение и подпись «Анкеты арестованного» у Н.Р. Эрдмана и В.З. Массы датируются 15 октября [л. 6 об., 9 об.]. Это объясняется тем, что Эрдман и Масс были арестованы на съемках фильма «Джаз» («Веселые ребята») в Гаграх в ночь с 11 на 12 октября².

14 октября подписано «Постановление об избрании меры пресечения и предъявлении обвинения» по делу Н.Р. Эрдмана (составлено на бланке, курсивом выделяем текст, написанный на печатной машинке):

«Гор. Москва 1933 г. Октября «14» дня. Я, Опер. Уполномоченный УСПО ОГПУ Шиваров рассмотрев следственный материал по делу № 2685 и приняв во внимание, что гр. Эрдман Николай Робертович достаточно изобличается в том, что проводил а/с агитацию путем нелегального распространения написанных им басен антисоветского содержания

ПОСТАНОВИЛ:

гр. Эрдмана Н.Р. привлечь в качестве обвиняемого по ст. ст. 58¹⁰ УК, мерой

¹ Дело по обвинению Германа Эммануила Яковлевича, Массы Владимира Захаровича и Эрдмана Николая Робертовича. ЦА ФСБ России. АУД № Р-46596. Здесь и далее ссылки на материалы этого дела непосредственно в тексте в квадратных скобках с указанием номера листа.

² Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. М. : Б.С.Г.-Пресс, 2015. С. 137.

пресечения способов уклонения от следствия и суда избрать *содержание под стражей*

Опер УПОЛНОМОЧЕННЫЙ *НикШиваров*

«Согласен»

Настоящее постановление мне объявлено « » 193 г.

Подпись обвиняемого *Н. Эрдман* 16 октября 1933 г. [подпись и число рукою Н.Р. Эрдмана. – *Е. К.*] ||» [л. 11].

Точно такое же постановление, только от 16 октября, составлено по делу В.З. Масс [л. 12] и с небольшими расхождениями в формулировке обвинения и другим следователем (Вепринцевым) от 12 октября – Э.Я. Германа [л. 10].

В этот же период писатели были допрошены: Э.Я. Герман 11 октября [л. 15], Н.Р. Эрдман 15 октября [л. 20], В.З. Масс 16 октября [л. 26] и 18 октября [л. 30]. Предметом допросов являются антисоветские басни, в сочинении и распространении которых писатели обвинялись. Приведем здесь полностью протокол допроса Н.Р. Эрдмана (протокол составлен на бланке, написанное рукой следователя в части анкеты выделяем курсивом).

О.Г.П.У.

Протокол допроса

1933 г. *Октября* мес. 15 дня. Я *Операт. Уполн. 4 отд. СПО ОГПУ Шиваров Н.Х.* допросил в качестве обвиняемого граждан *Эрдмана Н.Р.* и на первоначальные предложенные вопросы он [(она)] показал[(а)]:

1. Фамилия *Эрдман*

2. Имя и отчество *Николай Робертович*

3. Возраст и год рождения *1900 г. р.*

4. Происхождение (откуда родом, кто родители, национальность, гражданство или подданство) *Москва; сын б. фабричного служащего, русский, гр. СССР.*

5. Место жительства (постоянное и последнее) *Москва – Электрозаводская д. 27*

6. Род занятий (последнее место службы и должность) *Литератор*

7. Семейное положение (перечислить близких родственников, их имена, фамилии, адреса, род занятий до революции и последнее время) *Женат. Совместно с ним проживают: жена – Надежда Александровна Воронцова – 26 лет, отец – Роберт Карлович в н. время пенсионер, 73–74 лет; мать: Валентина Борисовна – 55 лет;*

Брат – Борис – 35 лет; художник; Москва, Петровские линии д. 1

8. Имущественное положение (до и после революции допрашиваемого и его родственников) *живет личным трудом. ||*

9. Образовательный ценз (первоначальное образование, средняя школа, высшая, специальная, где, когда и т. д.) *Окончил Петровское реальное училище в Москве в 1918 г.*

10. Партийность *б/п*

11. Сведения об общественной и революционной работе

12. Сведения о судимости, нахождении под следствием (до Октябрьск. Революции и после ее) *не судился*

13. Категория воинского учета – запаса: начсостав высший, старший, средний, рядовой, переменник, одногодичник, тылоополченец *рядовой запаса; 1 категории*

14. Служба у белых *не служил*

15. Показания по существу дела: Я автор ряда контрреволюционных литературных произведений – т. н. «басен», получивших широкое нелегальное распространение по Москве и другим городам Союза. Ответственность за сочинение и нелегальное распространение этих басен несу я и соавтор [их] [в перепечатке протокола на машинке это слово отсутствует [л. 22]. – Е. К.] – Владимир Масс. Мы их читали не только в кругу близких друзей, но подчас и в || кругу случайных знакомых. Контрреволюционный характер многих из этих басен настолько отчетливо выражен, что они заведомо предназначались не к гласному, легальному опубликованию, а только к нелегальному распространению.

Я отчетливо сознавал политическую ответственность, которую возлагали на нас широкое распространение этих басен и то враждебное политическое воздействие, которое они оказывали в определенных общественных кругах. Я сознавал и сознаю, что на меня ложится ответственность также и за распространение этих басен не только нами, но и другими людьми слышавшими их от нас или получившими их от нас в списках. Оговариваюсь, что лично я давал в списках несколько басен только один раз – артисту Качалову.

Наконец, [я] [в перепечатке протокола на машинке это слово отсутствует [л. 23]. – *Е. К.*] сознавал и сознаю, что на меня ложится ответственность и за басни антисоветского характера, которые я сам (или вместе с Массом) не писал, но которые являлись подражанием того жанра, который мною, совместно с Массом, был создан.

Записано с моих слов верно и мною прочитано Н. Эрдман [это предложение и подпись здесь и в конце допроса рукою Эрдмана. – *Е. К.*]

К басням, которые я считал заведомо <sic> не подлежащие опубликованию в силу их контрреволюционного содержания относятся: «Однажды || наклонилась близко», «Гермафродит», «Самогонный аппарат», «Девушка и цветок».

К басням антисоветским по своему содержанию, но которых я полагал возможным опубликовать, относятся: «Мартышка и очки», «Полено и топор», «Верблюд», «О цитатах», «Бочар и липа», «Муки творчества», «Термометр». Записано с моих слов верно и мною прочитано Н. Эрдман

Допросил НикШиваров || [л. 20–21 об.]

Протокол допроса В.З. Массы отличается тем, что здесь названы имена людей, которые принимали участие в распространении басен: «Подобные басни, естественно, к гласному опубликованию не предназначались, а могли распространяться и распространялись только нелегально – мною, моим соавтором и лицами получившими их от нас в списках или запомнившими их от нас когда мы их читали. В числе этих лиц могу назвать: Рину Зеленую,

Виктора АРДОВА, АРГО (Гольденберг), ВОЛЬПИНА, КАЧАЛОВА В.И. КИРСАНОВА» (протокол допроса от 16 октября 1933) [л. 26]. В следующем протоколе допроса (от 18 октября) дается краткое описание роли названных лиц в распространении пресловутых басен [л. 30–31]. Протокол допроса Э.Я. Германа также отличает наличие имен лиц, у которых Эрдман и Масс читали басни или от которых он эти произведения слышал: «Так например – на вечеринке имевшей место год тому назад у артистки Рины Зеленой, МАСС и ЭРДМАН читали ряд антисоветских и эротических “басен” <...>»; «так например эти же басни я слышал от Ардова, Арго и Вольпина» [л. 15].

Сразу после проведенных допросов было составлено обвинительное заключение. Приведем текст документа, касающийся Эрдмана (документ напечатан на машинке).

«УТВЕРЖДАЮ»

НАЧ СПО ОГПУ

(Г. Молчанов) Г. Молчанов

21/X 33 г. [подпись и дата зеленым карандашом. – *Е. К.*]

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по делу № 2685.

16 октября 1933 г. я, Оперуполномоченный 4-го отделения СПО ОГПУ – ШИВАРОВ, рассмотрев следственное дело по обвинению гр-на ЭРДМАНА Николая Робертовича и гр-на МАССА, Владимира Захаровича, в ведении антисоветской агитации, т. е. преступлениях, предусмотренных ст. 58-10 УК РСФСР

НАШЕЛ:

1. Гр-н ЭРДМАН Николай Робертович, 1900 г. рождения, б/п, сын фабричного служащего, русский, гр-н СССР, литератор, под судом и следствием не был;

2. гр-н МАСС Владимир Захарович, 1896 г. р., б/п, еврей, гр-н СССР, литератор, не судился –
сочиняли непредназначенные к опубликованию сатирические произведения

контрреволюционного содержания и нелегально распространяли их.

[Далее приводятся цитаты из протоколов допросов Н.Р. Эрдмана и В.З. Масса. – *Е. К.*]

На основании изложенного

ПОСТАНОВИЛ:

считать законченным следствие по делу гр-на ЭРДМАНА Н.Р. и гр-на МАССА В.З., обвиняющихся в сочинении и нелегальном распространении контрреволюционных литературных произведений. Дело передать на рассмотрение Особого Совещания при Коллегии ОГПУ.

ПРИМЕЧАНИЕ: Гр-н ЭРДМАН Н.Р. и гр-н МАССА В.З. арестованы 10/X – 33 г. и содержатся под стражей во Внутреннем изоляторе ОГПУ.

ОПЕРУПОЛНОМОЧЕННЫЙ 4 СПО ОГПУ: *Ник.Шиваров* (Шиваров)

СОГЛАСЕН: НАЧ 4 ОТД. СПО ОГПУ: *МГорб* (Горб) [л. 32–34]

Такое же решение было принято в обвинительном заключении Э.Я. Германа, который изобличался в том, что «<...> является автором ряда [здесь и далее подчеркнуто следствием фиолетовыми чернилами. – *Е. К.*] антисоветских литературных произведений, не предназначавшихся к печати и знал о широком нелегальном распространении в литературных кругах, путем чтения, антисоветских [подчеркнуто простым карандашом. – *Е. К.*] произведений авторами их, литераторами МАССОМ и ЭРДМАНОМ», и обвинялся «<...> в ведении антисоветской агитации, путем нелегального распространения написанных им антисоветских литературных произведений» [л. 17]. Заключение Германа составлено 12 октября и утверждено 14 октября 1933 г.

В эти же дни на Особом совещании при коллегии ОГПУ был вынесен приговор о высылке.

Выписка из протокола

Особого Совещания при Коллегии ОГПУ от «16» октября 1933 г.

СЛУШАЛИ	ПОСТАНОВИЛИ
Дело № 2685 по обв. гр. ЭРДМАНА	ЭРДМАНА Николая Робертовича –

Николая Робертовича по 58/10 ст. УК	выслать через ППОГПУ ВСК в гор. Енисейск сроком на ТРИ года, считая срок с 16/X – 33 г. Дело сдать в архив.
ОГПУ при СНК ССР [печать. – <i>Е. К.</i>] Секретарь Коллегии ОГПУ [подпись. – <i>Е. К.</i>]	

Приговор мне объявлен Н. Эрдман [рукою Эрдмана. – *Е. К.*] [л. 37–37 об.]

Тем же числом В.З. Масс был приговорен к высылке «<...> через ППОГПУ по Уралу в гор. Тобольск, сроком на ТРИ года, считая срок с 16/X – 33 г.» [л. 36]. На Особом совещании 14 октября принято постановление: «ГЕРМАНА Эмануила Яковлевича он же Эмиль Кроткий выслать через ППОГПУ ЗСК в гор. Камень, сроком на ТРИ года, считая срок с 14/X – 33 г.» [л. 38].

Так, за несколько дней с 10 по 16 октября 1933 г. с разнбоем в числах в документах было начато и закрыто следственное дело, по которому проходил Н.Р. Эрдман.

Подробное исследование о политических интригах, обусловивших арест Э.Я. Германа, В.З. Массы и Н.Р. Эрдмана, представлено в работе О.И. Киянской и Д.М. Фельдмана¹.

«При всем своем равнодушии и любви к людям, чувствую, что никогда не сумею простить этой обиды, и надеюсь, что когда-нибудь узнаю, кому я ею обязан», – писал Эрдман в письме к А.И. Степановой (10 января 1934)². Общество обвинило в аресте и ссылке Эрдмана В.И. Качалова, который на приеме литовского посла в СССР Ю.К. Балтрушайтиса прочитал несколько басен Эрдмана и Массы³.

В.И. Качалов очень тяжело переживал случившееся. А.И. Степанова

¹ Киянская О. И., Фельдман Д. М. Словесность на допросе. Следственные дела советских писателей и журналистов 1920–1930-х годов. М. : Неолит, 2019. С. 111–120.

² Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. М. : Эксмо, 2007. С. 386.

³ Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. С. 137.

сообщает об этом в письмах к Эрдману: «Качалов запил, болен, удрученный событиями последнего месяца» (9 ноября 1933)¹; «Вас. Ив огорчен и мучается обвинениями, которые многие ему бросают, я старалась разуверить и утешить его как могла» (13 ноября 1933)². При этом сам Эрдман не считал Качалова виновным: «Если я правильно понял то, что Ты пишешь о В.И., то его роль во всей истории столь незначительна, так случайна и так понятна, что никто не может предъявить к нему даже оговорочного обвинения. Никто, и прежде всего он сам» (20 ноября 1933)³. (Н.Р. Эрдман в письмах местоимение «ты» всегда писал с заглавной буквы. По всей видимости, это семейная черта, см., например, в письме его отца, Р.К. Эрдмана: «Нас очень интересует как Твоя работа, доволен ли Ты и что вы ставите?»⁴) А.И. Степанова передала Качалову слова Эрдмана: «С Вас. Ив. ты понял правильно, до сих пор ему приписывают всякую ерунду, и я прочла выдержку из твоего письма его жене, чтоб окончательно успокоить его» (3 декабря 1933)⁵.

Эрдман и Масс уже давно находились под наблюдением следственных органов. 22 мая 1933 г. А.И. Стецкий, заведующий отделом культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б), подал И.В. Сталину докладную записку «о публикации антисоветских басен В.З. Массы и Н.Р. Эрдмана» («Заседание о смехе» и «Закон тяготения») в альманахе «Год шестнадцатый»: «Надо бы добавить, что основой произведения Массы и Эрдмана является некий контрреволюционный анекдот»⁶. 9 июля 1933 г. Г.Г. Ягода, заместитель председателя ОГПУ, направил И.В. Сталину письмо и некоторые басни Н.Р. Эрдмана, В.З. Массы и М.Д. Вольпина: «Полагаю, что указанных литераторов следовало бы или арестовать, или выслать за пределы

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 320.

² Там же. С. 322.

³ Там же. С. 329.

⁴ Эрдман Н. Р. Письмо Роберта Карловича Эрдмана (отца) Эрдману Н.Р. 12 октября 1935 г. 1 п. 1 л. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 1.

⁵ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 345–346.

⁶ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. академика А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М. : МФД, 2002. С. 200.

Москвы в разные пункты»¹, данное предложение подчеркнуто Сталиным.

Некоторые произведения Эрдмана были запрещены цензурой и сняты со сцены: сценарий антирелигиозного обзора «Божественная комедия», одноактное представление «Телемак»², обзор «Одиссей»³. Не была поставлена пьеса «Самоубийца»: «Я не очень высокого мнения о пьесе “Самоубийство”. Ближайшие мои товарищи считают, что она пустовата и даже вредна» (из письма И.В. Сталина К.С. Станиславскому от 9 ноября 1931)⁴.

Чтение басен Эрдмана и Масса происходило во многих местах. Так, на допросе М.Д. Вольпин показал: «О политических баснях Эрдмана и Масса я знал и часто слышал на квартире у Масса и во многих других местах» (2 ноября 1933)⁵.

Басни Эрдмана и Масса распространялись многими людьми, нередко незнакомыми. В этом отношении примечателен, по сути, анекдот: «Писательница Наталия Соколова вспоминает, как при обыске у одного студента в блокноте нашли запись: “Переписать М. и Э. у Людочки. Очень нравится”».

– Это о ком? – спросил следователь.

– Неужели не понимаете? О Марксе и Энгельсе.

– Ври больше. Ясно ведь, что о Массе и Эрдмане. Их переписывают многие»⁶.

В этой истории важно переместить акцент и обратить внимание на то, где В.И. Качалов прочитал басни – на приеме литовского посла в СССР Ю.К. Балтрушайтиса. Это не первый трагический случай, когда в связи с МХАТ появляется «литовский след».

В ночь с 6 на 7 мая 1924 г. был арестован администратор МХАТ

¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. С. 203.

² Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. С. 88.

³ Там же. С. 99.

⁴ Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. С. 283.

⁵ Киянская О. И., Фельдман Д. М. Словесность на допросе. Следственные дела советских писателей и журналистов 1920–1930-х годов. С. 148.

⁶ Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. С. 154.

Ф.Н. Михальский. В «Прошении» в Коллегию ОГПУ о возвращении в Москву Михальский пишет:

«6^{го} мая 1924 г. по распоряжению О.Г.П.У. я был арестован, а 14^{го} июня т.г. выслан в Нарымский край сроком на три года по обвинению по 66 ст. Уголовного Кодекса. Постановлением от 4^{го} июля 1924 г. О.Г.П.У. нашло возможным смягчить мне наказание и заменить Нарымский Край ссылкой в г. Тюмень.

Обвинение меня в преступлении, предусмотренном 66 ст. Уг. К. было сделано на основании следующего:

Вечером 6^{го} мая 1924 г. в контору Московского Художественного Академического Театра, где я дежурил по своей должности Инспектора Театра, неизвестный мне человек принес письмо и просил передать Ю.К. Балтрушайтису. Ничего не подозревая, зная давно по своей работе в М.Х.А.Т. Ю.К. Балтрушайтиса, я принял это письмо.

В тот же вечер, при возвращении домой из Театра после спектакля я был арестован на улице» (18 января 1925)¹.

Это письмо и переданные в нем сведения о советской армии 1923 г. приложены к следственному делу Михальского². Михальский был обвинен «<...> в связи с Литовской миссией в лице посла Балтрушайтиса, для которого принимал пакеты с секретными военными сведениями о состоянии и вооружении Красной Армии» («Постановление о мере пресечения»)³.

В «Заключении по уголовному делу в отношении Михальского Ф.Н.» от 5 сентября 1994 г. в связи с реабилитацией указано:

«В ходе следствия гражданин, передавший пакет Михальскому, установлен не был.

Посол Литвы Балтрушайтис Ю.К. по делу не допрошен.

Каких-либо иных данных, свидетельствующих о том, что Михальский занимался шпионажем в пользу Литвы или другого государства в материалах

¹ Дело по обвинению Михальского Федора Николаевича. ЦА ФСБ России. АУД № Р-44689. Л. 45.

² Там же. Л. 6–12 об.

³ Там же. Л. 16.

дела не имеется»¹.

Таким образом, Ю.К. Балтрушайтис не только не был выслан из страны, но даже не был вызван по делу Михальского, между тем как тот в ссылку все-таки был отправлен, хоть и при смягчающих обстоятельствах, ставших возможными, благодаря той мощной защите, с которой выступили за него К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, артисты МХАТ и МХАТ-2, а также сотрудники администрации театра. После Тюмени Михальский находился в ссылке в родном городе Касимове, вернулся в Москву в феврале 1926 г. «Федя приехал, я его видала, он обедал у нас», – сообщает Е.С. Шиловская (Булгакова) сестре О.С. Бокшанской 22 февраля 1926 г.²

3.1.2. Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1933–1934)

Взаимосвязи творчества Н.Р. Эрдмана и М.А. Булгакова посвящено несколько работ. В фокусе внимания исследователей оказываются пьесы «Дни Турбиных» Булгакова и «Мандат» Эрдмана в разных ракурсах: «комическое» и «комедийное» (В.Е. Головчинер)³, значение «визуального и аудиального плана в действии пьес» (А.В. Щитов)⁴, рецепция пьес в театральной критике 1920-х г. (М.А. Миронова)⁵. Целью исследователей не является выявление взаимосвязи этих произведений – в качестве материала для исследования выбраны пьесы, во-первых, знаковые для 1920-х г., во-вторых, разные: «Мандат» «как явление авангардной драматургии» и «Дни Турбиных» как пьеса, написанная «в традициях русской классической

¹ Дело по обвинению Михальского Федора Николаевича. ЦА ФСБ России. АУД № Р-44689. Л. 82.

² Шиловская (в третьем браке Булгакова), Елена Сергеевна. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1926–1928. Москва, Рига. Автографы и машинопись с приписками. 8 п. 12 лл.+1 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 30. Л. 6.

³ Головчинер В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7 (109). С. 49.

⁴ Щитов А. В. Моделирование потенциала представления в драмах Н. Эрдмана и М. Булгакова («Мандат» и «Дни Турбиных») // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3. С. 74.

⁵ Миронова М. А. Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрдмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.10 / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. М. : МГУ, 2006. 28 с.

драматургии»¹. Исключение составляет исследование И.А. Канунниковой, посвященное рассмотрению специфики организации художественного пространства пьес «Зойкина квартира» Булгакова и «Мандат» и «Самоубийца» Эрдмана – исследователь определяет особенности «взаимосвязи и взаимоотталкивания замкнутого пространства частной жизни героев и необозримых просторов внешнего мира»².

На взаимосвязь жизни и творчества Эрдмана и романа Булгакова «Мастер и Маргарита» впервые обратил внимание С.Д. Бобров в связи с публикацией переписки драматурга и А.И. Степановой: «С первых же страниц этой книги мы оказываемся в атмосфере поразительно напоминающей судьбу героев “Мастера и Маргариты”» (из доклада). Доклад С.Д. Боброва был прочитан на Вторых международных Булгаковских чтениях в Литературно-Мемориальном Музее М.А. Булгакова в Киеве 16 сентября 1996 г. В статье Юрия Виленского «Маргариту звали Ангелиной?» в газете «Правда Украины» (10 октября 1996) этот доклад был назван «сенсацией», т. к. в нем было выдвинуто положение о том, что «писатель изобразил историю любви драматурга Николая Эрдмана и актрисы Ангелины Степановой».

Ари Беленький также рассматривает Эрдмана и Степанову «в роли Мастера и Маргариты» на основе их переписки, но при этом достаточно вольно обращаясь с историко-биографическим материалом и текстом художественного произведения³.

Между тем личность и творчество Н.Р. Эрдмана имеют важное значение для романа Булгакова. Не случайно Ю.П. Любимов при постановке сцены бала Воланда в спектакле «Мастер и Маргарита» опирался на пьесу «Самоубийца»: «<...> сильнее всего (и опаснее для жизни автора) тема

¹ Миронова М. А. Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрдмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных». С. 13.

² Канунникова И. А. Специфика организации художественного пространства пьес Зойкина квартира М. А. Булгакова и Мандат Н. Р. Эрдмана // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография под редакцией Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков : Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2012. С. 495.

³ Беленький Ари. «Кто скажет, что нет на свете настоящей любви?» Николай Эрдман и Ангелина Степанова в роли Мастера и Маргариты. URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2022/nomer9/abelenky/>.

“народных масс” была выражена другом Булгакова Николаем Эрдманом в его “Самоубийце”. И Ю.П. Любимов, работая с материалом Булгакова, имел, конечно, в виду репризу Эрдмана»¹. В.Б. Смехов сравнивает Эрдмана с мастером: «Глаза Николая Робертовича сообщали то, что он, может быть, никому ни разу не сказал. А сказал его товарищ и по цеху, и по печали – Михаил Булгаков, словами своего Мастера: “...меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал”»².

Итак, Эрдман был арестован в октябре 1933 г. и выслан в Енисейск, где он прожил до января 1935 г. Каким образом арест и ссылка Эрдмана связаны с романом «Мастер и Маргарита»?

12 октября 1933 г. Е.С. Булгакова делает в дневнике следующую запись. «Утром звонок Оли [О.С. Бокшанской. – Е. К.]: арестованы Николай Эрдман и Масс. Говорит, за какие-то сатирические басни. Миша нахмурился. <...> Ночью М. А. сжег часть своего романа»³. Судя по этой записи, Булгаков допускал, что на допросах Эрдмана могут коснуться и его.

О каком романе идет речь? Словом «роман» в дневнике и дневниковых записях Е.С. Булгаковой, в письмах писателя называлось всегда только одно произведение – роман «Мастер и Маргарита». В этот период Булгаков работал над второй его редакцией (1932–1936).

Какую часть романа уничтожил Булгаков 12 октября 1933 г.? Это большая часть главы, повествующей о нахождении Никанора Ивановича Босого в тюрьме: «Глава 8. [*Московские ночи.*] **{Необыкновенные приключения Босого}** **{Замок чудес.}**» [т. 1, с. 201]. Булгаков начал писать эту главу 1 сентября 1933 г., о чем свидетельствует его помета, выполненная и очерченная в правом верхнем углу страницы, открывающей главу: «Ночью на 1-е сентября 1933» [т. 1, с. 201, сноска 109]. Сохранилось только ее начало – с помощью описательных эвфемистических замен Булгаков сообщает читателю, что Босой был заключен в тюрьму: «в неизвестном направлении

¹ Смехов В. Та Таганка. М. : Время, 2008. С. 362.

² Смехов В. В жизни так не бывает. М. : Время, 2008. С. 327.

³ Дневник Елены Булгаковой. С. 41.

повели», «его уничтожили», «ощущение униженности, потери собственной воли», «шагая между двух, которые, как бы, прилипши к плечам его шли за ним», «произошло что-то вследствие чего никогда не вернется его прежняя жизнь», «неизвестные посадили председателя в трамвай и увезли его вдаль – на окраину Москвы», «безотрадные места», «высочайшая каменная стена», «лишить свободы», «паскудная в десять человеческих ростов стена», «что бы ни случилось с ним за этой стеной, сколько бы он ни провел за нею времени» [т. 1, с. 201–202]. Сохранились только два листа. Тридцать два листа вырезаны под корень. На корешках виден текст, написанный фиолетовыми чернилами. На этих листах продолжалась авторская нумерация страниц. Это говорит о том, что глава была написана полностью. Глава была завершена до 6 октября 1933 г. – этим числом датируется «Разметка глав романа», составленная Булгаковым в конце тетради: «6.X.1933» [т. 1, с. 211, сноска 125]. Именно эту часть романа Булгаков уничтожил, узнав об аресте Н.Р. Эрдмана.

Булгакову становится известно и о приговоре, вынесенном Эрдману, – в дневнике Е.С. Булгаковой 18 октября 1933 г. появляется запись: «Тут же кто-то рассказал, что Эрдмана высылают в Енисейск на три года»¹.

29 октября 1933 г. Булгаков начинает писать главу «Маргарита». Точную датировку позволяет сделать помета писателя в правом верхнем углу страницы: «29.X 1933» [т. 1, с. 234, сноска 155]. Эту главу открывает сон героини, приведем его текст полностью.

«По ночам ей стали сниться вешние грозные и мутные воды, затопляющие рощи. Ей стали сниться оголенные березы и беззвучная стая черных грачей.

Но что бы ей ни снилось: шипящий ли вал воды, бегущий в удивительные голые рощи или безнадежные печальные луга, холмы меж которыми тонуло багровое солнце, один || и тот же человек являлся ей в сновидениях. При виде его Маргарита Николаевна начинала задыхаться от

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 41–42.

радости и или бежала к нему навстречу **по полю** или же в легкой лодочке из дубовой коры без весел, без усилий, без двигателя неслась к нему навстречу по волне, которая поднималась от моря и постепенно заливала рощу.

Вода не растекалась. И это было удивительно приятно. Рядом лежало сухое пространство, усеянное большими камнями и можно было выскочить в любой момент из лодки и прыгать с камня на камень, а затем опять броситься в лодку и по желанию то ускоряя, то замедляя волшебный ход, нестись к нему. ||

Он же всегда находился на сухом месте <и> никогда в воде. Лицо его слишком хорошо знала Маргарита Николаевна, потому что сотни раз целовала его и знала, что не забудет его, что бы ни случилось в ее жизни. Глаза его горели [*злой*] ненавистью, рот кривился усмешкой. Но в том одеянии, в каком он появлялся между волн и валунов, устремляясь навстречу ей в роще, она не видела его никогда.

Он был в черной от грязи и рваной ночной рубаше с засученными рукавами. В разорванных брюках, непременно босой и с окровавленными руками[.], **с головой непокрытой.**» [т. 1, с. 234–235]

Здесь Булгаков, как и в главе о заключении Босого, использует описательные эвфемистические замены, являющиеся маркерами пространства, в котором находится герой: «грозные и мутные воды», «оголенные березы», «беззвучная стая черных грачей», «голые рощи», «безнадежные печальные луга», «море», «сухое пространство, усеянное большими камнями». В совокупности с деталями портрета (грязная и рваная рубаша, засученные рукава, разорванные брюки, босой, окровавленные руки) маркеры пространства создают образ человека, лишённого свободы и находящегося в беде.

Контекст сна в совокупности с эвфемистической заменой «покинул Москву» в следующей главе позволяют сделать вывод, что герой был сослан: «Тонкая морщинка, перерезавшая лоб с тех пор как он покинул Москву и отравляющая жизнь Маргарите исчезла» («2.XI 33») [т. 1, с. 241, 240].

В январе 1934 г. в эпизоде возвращения героя после бала Воланда Булгаков создает еще один портрет, со всей очевидностью дающий понять, что герой был лишен свободы (первая часть портрета до «весь в грязи» написана 6 января: помета «6.I.1934» [т. 1, с. 254, сноска 212]; вторая часть – 7 января: в начале работы над продолжением эпизода Булгаков делает помету «Утро 7. I 1934» [т. 1, с. 256, сноска 214]).

«Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги

Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной. Человек, щурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озирался глаза его светились тревожно и страдальчески» [т. 1, с. 256].

О том, что герой находился в месте лишения свободы, свидетельствует также портрет Фиелло (будущего Азazelло), вместе с Бегемотом отправившегося за героем, одевшись как подобает для сурового климата:

«И Фиелло получил приказ, но разобрать его Маргарита не могла, так как он был отдан шепотом.

[Фиелло преобразился. На нем оказалась ушастая меховая шапка и длинный полушубок]» [т. 1, с. 254].

А также тот факт, что для освобождения героя пришлось применить оружие:

«– Надеюсь, вы никого не застрелили?

– Обратитесь к коту, мессир, – отозвался Фиелло.

Хозяин перевел взгляд на кота. Тот раздулся от важности и похлопал по кобуре лапой» [т. 1, с. 256].

Как видим, здесь используются детали, которые работают на создание стереотипного образа – героя, находящегося в месте лишения свободы – на севере. Для сравнения обратимся к комедии М.М. Зощенко «Преступление и наказание» (1935–1936). Горбушкин и его жена, решив, что герой арестован, начинают сборы. Жена собирает для него продукты: «Возьмите хотя немного

несъеденных продуктов. Кулек-то захватите»¹. Горбушкин одевается, для этого Зощенко дает такие ремарки: «торопливо одевается. Сует руку не в тот рукав», «застегивает пальто – верхнюю пуговицу на нижнюю петлю»². В совокупности с речью героя «Ух ты, ух ты...», «Я г... г... готов. Ведите меня, товарищ» эти ремарки призваны передать душевное состояние героя – ему страшно, т. к. он решил, что арестован. В первой новелле художественного фильма «Не может быть» (1975), снятого по мотивам рассматриваемой комедии, Леонид Гайдай при переводе драмы на язык кино использует яркий стереотипный образ: Горбушкин надевает полушубок и шапку-ушанку – по этим деталям зритель понимает, что героя ждет ссылка в лагерь. Еще больший эффект производят эти стереотипные детали в связи с тем, что действие в фильме происходит летом.

О том, что герой во второй редакции романа был сослан на север, указывают его воспоминания о месте своего недавнего пребывания: «Тут с холодной тоской представил вдруг поэт почему-то сумерки и озерцо и кто-то и почему-то заиграл в голове на гармонии страдания и пролился свет луны на холодные воды и запахла земля» [т. 1, с. 291]. О том, что герой находился на севере, говорит маркер «холодные воды».

Немаловажной деталью в создании образа героя, прибывшего из заключения, является отсутствие паспорта: «– Я, – заговорил поэт, покачнувшись от слабости, ухватился за плечо Маргариты, – я предупреждаю, что у меня нет паспорта, что меня схватят сейчас же...»; «– Паспорт, – повторил он упрямо и безумно» [т. 1, с. 257].

Так, во второй редакции в 1933–1934 г. Булгаков создает образ героя, находившегося в месте лишения свободы на севере, используя для этого стереотипные детали.

С судьбой Эрдмана оказывается связанным еще один образ романа – особняк Маргариты.

¹ Зощенко М. М. Рассказы. Сентиментальные повести. Комедии. Фельетоны / Сост. и подгот. текста Ю. В. Томашевского. М. : «Сов. Россия», 1977. С. 282.

² Там же. С. 282–283.

Особняк Маргариты

Главу о Маргарите Булгаков начал писать 29 октября 1933 г. – в период работы над второй редакцией романа. В это время Булгаков задумывался о том, чтобы указать адрес особняка героини, о чем свидетельствует пропуск, специально оставленный им в тексте: «Сотни тысяч женщин в Москве, за это можно ручаться здоровьем, жизнью, если бы им предложили занять то положение, которое занимала Маргарита Николаевна, в одну минуту, не размышляя, не задумываясь, задыхаясь от волнения, бросились бы в особняк на и поселились и сочли бы себя счастливейшими в мире» [т. 1, с. 235]. Булгаков оставил место для будущей вставки, очевидно, топонима, который в истории текста романа так и не появился.

Булгаков не указывает адрес особняка героини, но при этом дает ориентиры его месторасположения уже на начальном этапе работы над этим образом – во второй редакции: «Вынырнув из переулка, Маргарита пересекла Сивцев Вражек и устремилась в другой переулок. <...> Летела она медленно, аккуратно проскальзывая над проводами и вылетела на Арбат <...>» [т. 1, с. 243–244]. Эта схема движения героини, позволяющая выстроить путь к ее особняку, сохраняется до конца работы над романом. В следующий раз Булгаков работает над образом особняка в пятой редакции романа и вводит:

1) точку отсчета – Маргарита живет «в одном из переулков Арбата»: «<...> Маргарита проснулась около одиннадцати часов утра в своей спальне, выходящей фонарем в башню причудливой архитектуры особняка в одном из переулков Арбата» [т. 1, с. 681];

2) нумерацию переулков, которые отделяют ее от улицы Арбат: «Она пронеслась по переулку и вылетела [*во второй*] в другой, пересекавший [*ее пересекавший*] первый. <...> Третий переулок вел прямо к Арбату» [т. 1, с. 700].

Эти ориентиры в тексте романа позволяют говорить о том, что особняк Маргариты находится в Малом Власьевском переулке.

Л.К. Паршин называет в качестве прообраза особняк в Малом

Власьевском переулке, д. 12 (ул. Танеевых): «Бывал ли Булгаков на улице Танеевых? Видал ли прекрасный особняк с чугунной решеткой? Еще бы! Напротив, в маленьком невзрачном сером домике с деревянным забором (дом 9), жила сестра третьей жены писателя Ольга Сергеевна Бокшанская, которая была замужем за актером МХАТа Калужским и являлась личным секретарем Немировича-Данченко»¹.

В доме, располагавшемся в М. Власьевском переулке, но только д. 9А, жил Василий Васильевич Лужский, артист старшего поколения МХАТ, его жена Перетта Александровна, сын Е.В. Калужский, зав. труппой МХАТ, артист, его первая жена Е.С. Телешова, также служившая в МХАТ («женщина-режиссер» в романе Булгакова «Записки покойника») и их сын Александр. «Жила семья Лужских в особняке, стоявшем в глубине небольшого сада в Малом Власьевском переулке», – вспоминала А.И. Степанова². О.С. Бокшанская никогда не жила здесь.

О.С. Бокшанская жила в доме сестры, скорее всего, с 1925 г., вернувшись после гастролей театра за границей. Приведем фрагмент письма Е.С. Шиловской (Булгаковой), в котором она впервые приглашает сестру жить вместе:

«Единственное, что я могу тебе сказать в благодарность: “приди в дом наш и живи в нем”. Я знаю, ты скажешь, что это не великая благодарность – предложить кушетку à la клоп, в комнате, полной des крыс, и питать при этом пшенной кашей и похлебкой gusse, – но уверяю тебя своей бородой, что к тому времени, когда ты приедешь (да и сейчас тоже) мы будем жить, как в сказке: клопы, увидя свое безнадежное положение, эвакуировались. Крысиные норы все забиты, и крысы тщетно, как мученики идеи, стараются прогрызть доски.

Наконец, я надеюсь к тому времени иметь возможность предоставить тебе отдельную комнату, обставленную с чисто советской роскошью. Что же

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 146.

² Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 316.

касается нашего стола – о! я думаю, что даже после парижской кухни он тебе покажется до нельзя изысканным. У меня ведь есть повар (хранцюзь) Anaistaisie который заставит тебя потрястись. Ну, одним словом, ты видишь, что мы не остановимся ни перед какими затратами, чтобы достойно встретить и устроить жизнь нашей благодетельницы. Век тебя, матушка ты наша, не забудем. Только ты нас не забывай» (6 августа 1923)¹.

Из квартиры на ул. Воздвиженка (д. 6, кв. 56 – этот адрес надписан на конверте письма Е.С. Шиловской к О.С. Бокшанской от 2 сентября 1925²) семья Шиловских переехала в дом на ул. Садовой в сентябре 1925 г.: «Так вот пишу это тебе для того, Оленька, что присылай ты письма для него к нам на квартиру по адресу Садовая ул. 3, т. к. мы в понедельник этот уже будем окончательно там. А с сегодняшнего дня начинаем переезжать» (4 сентября 1925)³. И затем Большой Ржевский переулок, д. 11, кв. 1, откуда в 1932 г. Е.С. Булгакова переедет на Большую Пироговскую, а ее сестра останется жить в доме Е.А. Шиловского. В письме к брату А.С. Нюрнбергу О.С. Бокшанская сообщает: «<...> Люся говорит, что она мечтала бы, чтобы мамочка жила у нее, но она боится, что мама будет жалеть Женичку, у которого дома меньше ухода, чем у Сергея, и поселится у нас, у меня и Евг<ения> Ал<ександровича>; последнего бы я хотела очень, т. е. того, чтоб она приехала именно к нам» (26 июня 1933)⁴.

О.С. Бокшанская и Е.В. Калужский поженились 8 июля 1933 г. «Женичка, ведь сегодня годовщина нашей с тобой жизни вместе, т. наз. наш день свадьбы, что ли?» (8 июля 1934)⁵. Е.В. Калужский переехал к О.С. Бокшанской в Большой Ржевский переулок. Так, А.И. Степанова сообщает в письме к Н.Р. Эрдману: «<...> были в гостях у Калужского и его

¹ Шиловская (в третьем браке Булгакова), Елена Сергеевна. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1923, 1925. Москва, Рига. Автографы карандашом и чернилами, машинопись с приписками. 20 п. 51 лл.+8 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 29. Л. 7 об.–8.

² Там же. Л. 29.

³ Там же. Л. 31 об.

⁴ Бокшанская О. С. Письмо к брату, Нюрнбергу, Александру Сергеевичу. 1933, июня 26. Ленинград в Ригу. Машинопись с приписками карандашом и подписью-автографом. 4 лл.+1 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 62. Ед. хр. 11. Л. 3.

⁵ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1934 г., июль, 8. Рига – Л. Автогр. 1 п. 1 л. конв. Музей МХАТ. А № 19527. Л. 1.

дамы. У них уют, нежность, умиротворение. Завидно» (31 декабря 1933)¹.

Но Е.В. Калужский переехал к О.С. Бокшанской намного раньше, предположительно в 1932 г. Сохранились письма Е.В. Калужского, которые он писал О.С. Бокшанской, когда она находилась на лечении в Риге. Письма Ольги Сергеевны к нему этого периода не сохранились, поэтому мы не можем сослаться на адрес, надписанный на конверте. Кроме того, по содержанию писем Евгения Васильевича мы понимаем, что она писала ему на почту до востребования: «М^{<жду>} прочим на почте меня уж не спрашивают фамилию, а, минуя очередь, прямо роются в пачке и протягивают письмо или, что хуже, сочувственно качают головой, прибавляя иногда, что “еще пока нет”» (10 сентября 1932)². Но по содержанию писем Е.В. Калужского мы понимаем, что он жил в Большом Ржевском: «За сегодня больше новостей нет, за исключением того, что зав. труппой театра страшно влюблен. <...> Я так ясно вспомнил, как я ношу твою поклажу из театра домой, и как мне захотелось поскорее понести эту ношу в левой руке, правой взяв тебя под руку. Ведь чудесные эти возвращения? Правда, Оленька?» (22 августа 1932)³; «Письмо это, конечно, проводит меня до Ржевского сегодня и много еще услышит интересного и прекрасного об обитательнице красивого дома в Ржевском» (15 сентября 1932)⁴.

В этом доме супруги жили достаточно долго. Так, в письме к мужу О.С. Бокшанская пишет: «Ох, когда-то я получу от тебя письмо из Москвы. Интересно мне, как у нас дома, как Евг^{<ений>} Ал^{<ександрович>}, как Женюшка. Как ремонт, квартира, моя комната (окраска волнует меня) как Поля, ее хозяйство, хлопоты, варенье и т. п.» (Рига, 18 августа 1934)⁵. На конверте надписан адрес: «Бол. Ржевский пер. 11, кв. 1». Примерно до

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 376.

² Калужский Е. В. Письмо к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1932 г., сентябрь, 10. М. – Рига. Автограф. 1 п. 5 л. конв. Музей МХАТ. А № 19591. Л. 1.

³ Калужский Е. В. Письмо к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1932 г., август, 22. М. – Рига. Автограф. 1 п. 1 л. конв. Музей МХАТ. А № 19587. Л. 1 об.

⁴ Калужский Е. В. Письмо к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1932 г., сентябрь, 15. М. – Рига. Автограф. 1 п. 3 л. конв. Музей МХАТ. А № 19593. Л. 3 об.

⁵ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1934 г., август, 18. Рига – М. Автогр. 1 п. 2 л. конв. Музей МХАТ. А № 19528. Л. 2 об.

1937 г., когда в письмах упоминается другой адрес: «Если не к Люсе, то с Савеловского вокзала поеду на Кировскую, очень давно там не была и <самой> комнаты еще не видела» (15 августа 1937)¹.

Таким образом, О.С. Бокшанская никогда не жила в доме Лужских. Но это не значит, что Булгаков никогда не был в их доме. Свидетельство об этом сохранилось в дневнике В.В. Лужского. 28 июня 1926 г. (понедельник) в дом Лужских были приглашены гости, по всей видимости, в связи с завершением театрального сезона («Блаженнейшее состояние после окончания сезона», – записывает в дневнике Лужский 26 июня; «Первый день отдыха отходит в вечность», – запись от 27 июня²). Среди гостей упоминаются Булгаковы, «посидели великолепно, но опять винт»³.

Б.С. Мягков утверждает, что именно дом В.В. Лужского стал прообразом особняка Маргариты: «Такое предположение подтверждает и свидетельство самой Маргариты – Елены Сергеевны. Так, незадолго до своей кончины она рассказывала о “географических прообразах” своих адресов в романе и называла именно это место»⁴. Почему именно это место?

Б.С. Мягков полагает, что Булгаков «<...> дофантазировал черты этого в общем-то скромного серого особняка <...>», но «в самом доме Калужских были похожие на описанные в романе “готические” архитектурные детали: трехстворчатое окно, фонарь-терраса на первом этаже, витая лестница», «<...> был обширный и прекрасный сад <...>»⁵.

В.В. Лужский очень любил свой сад и тщательно ухаживал за ним. «Приехал Гаврила и блестяще начал оправлять запущенность сада. Пересадили синие пихты», – записывает он в дневнике (22 мая 1926); «Сегодня очень и очень жаркий день. Пересадил отцветшие сегодня Амариллисы» (23 мая 1926)⁶; «Сегодня опять повозился в саду. Земля уже

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1937 г., август, 15. М. – Париж. Автогр. карандаш. 1 п. 1 л. Музей МХАТ. А № 19543. Л. 1 об.

² Лужский В.В. Дневник. 1926 г. Автограф. 336 с. Музей МХАТ. А № 5092. С. 96.

³ Там же. С. 97.

⁴ Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. С. 251.

⁵ Там же. С. 250.

⁶ Лужский В.В. Дневник. 1926 г. С. 79.

чуть тронута морозом, а когда подвязывал две пихты и закладывал листом розы, то мороз опять стал чувствоваться сильнее, он вероятно будет ощутительнее сегодня вечером или ночью» (17 октября 1926); «Около $\frac{1}{2}$ 9^{то} на грядке, где посажена клубника снег, он же в проезде, поглубже, туда к самому завороту проезда» (18 октября 1926)¹.

Сад доставлял истинное наслаждение: «Вечер теплейший, в саду так хорошо» (26 июня 1926)²; «Серая погода утром. Холодно. <...> гуляли по саду с П<ереттой> А<лександровной>. Очень тихий, теплый вечер» (26 августа 1926)³.

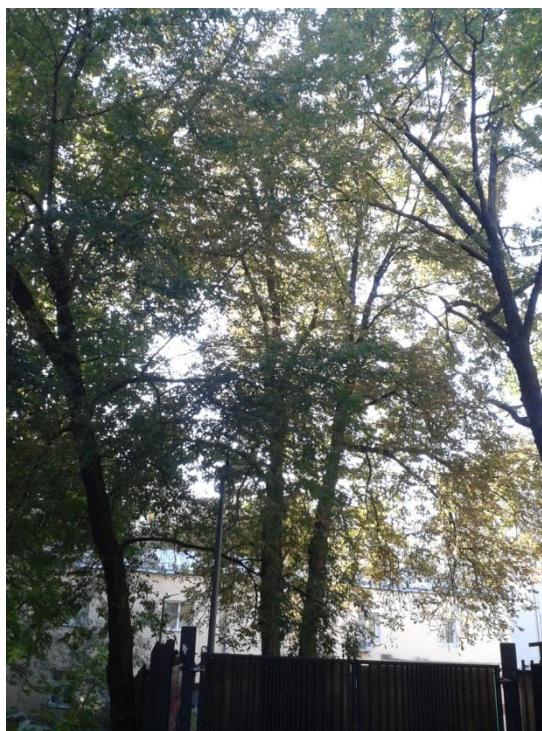


Рисунок 11. Дом В.В. Лужского. Москва, М. Власьевский переулок, д. 9 А.
Музей МХАТ

¹ Лужский В.В. Дневник. 1926 г. С. 157.

² Там же. С. 96.

³ Там же. С. 128.



На месте дома Лужских в наше время. Фото автора

В доме Лужских часто бывала А.И. Степанова, актриса МХАТ, возлюбленная Н.Р. Эрдымана: «Как-то после утреннего спектакля Василий Васильевич пригласил меня в гости к обеду. Я согласилась с радостью. Домочадцы Лужского встретили меня приветливо и ласково, и с этого дня я стала часто бывать в этом доме»¹. После того, как А.И. Степанова рассталась с мужем Н.М. Горчаковым из-за отношений с Н.Р. Эрдыманом, она жила у своей подруги Е.К. Елиной, актрисы МХАТ, в комнате ее брата, уехавшего в длительную командировку². Когда Н.К. Елин вернулся «<..> и возник вопрос о моем жилище, я тут же получила приглашение Лужских переехать к ним. Там мне отвели комнату, в которой я прожила больше года», — пишет А.И. Степанова в своих воспоминаниях³. А.И. Степанова переехала от Лужских в декабре 1933 г.: «Прибежала из театра в шестом часу, был прощальный чай в семье Лужских, потом стала укладывать последние вещи и в девять часов была уже на новом месте» (4 декабря 1933)⁴, следовательно, поселилась она у них в 1932 г. И часть периода отношений А.И. Степановой

¹ Эрдыман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 316.

² Там же. С. 296.

³ Там же. С. 316.

⁴ Там же. С. 346.

с Эрдманом и его ссылки в Енисейске пришлись на период ее жизни у Лужских. «Но особенно я была благодарна Лужским за сочувствие нашим с Николаем Робертовичем отношениям», – пишет А.И. Степанова в своих воспоминаниях¹.

Эрдман бывал в этом доме. В письме к нему А.И. Степанова сообщает: «Сегодня были у Лужских, проходя по саду, искала почки на кустах – пока еще нет, рано. Заходила в свою бывшую комнату, с нежностью смотрела на кушетку, на которой мы обнимались, улыбались и плакали» (15 марта 1934)². Дом Лужских вспоминал и Эрдман: «Между прочим, шрам на руке, который остался у меня воспоминанием замечательного утра в саду у Лужских, фигурирует в гагринских документах, в графе “Особые приметы”» (15 декабря 1933)³.

Таким образом, дом Лужских, ставший прообразом особняка Маргариты, включает в свое пространство не просто красивый сад и двухэтажный дом, но историю женщины, возлюбленный которой – писатель – оказывается в заключении, и она готова пойти на все, чтобы спасти его. Именно таким образом линия «мастер – Маргарита» впервые вводится в роман 29 октября 1933 г. – в период ареста и высылки Эрдмана.

А.И. Степанова добивается свидания с Эрдманом на Лубянке осенью 1933 г.⁴, разрешения приехать к нему в Енисейск и приезжает в августе 1934 г., добивается его перевода в Томск в 1935 г. «Очень прошу не унижаться из-за меня и ничего не просить у людей. Ты – большой человек и замечательная актриса, и Ты не имеешь права приносить свою гордость в жертву любви <...>», – писал ей Эрдман (22 ноября 1933)⁵.

История текста демонстрирует, что толчком к созданию во второй редакции романа образа мастера, находящегося в неволе, истории любви мастера и Маргариты стали арест и ссылка Н.Р. Эрдмана в 1933–1934 г.

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 317.

² Там же. С. 437.

³ Там же. С. 362.

⁴ Там же. С. 312.

⁵ Там же. С. 331.

3.1.3. Н.Р. Эрдман и М.А. Булгаков (1934–1939)

А.И. Степанова в письмах к Н.Р. Эрдману – «дневнике актрисы в открытках», как она сама называет свои письма (10 января 1934)¹, или «романе с продолжением», как назвал их Эрдман (3 декабря 1933)², – периодически упоминает о Булгакове. А.И. Степанова среди прочих передает приветы и от него: «Репетирую “Мольера”, понемножку мысли начинают работать. Еще один привет просит передать тебе Булгаков» (19 февраля 1934)³; «Приветствуют тебя и Петя [Вильямс. – Е. К.], и Булгаков» (24 февраля 1935)⁴; «<...> Булгаков и Станицын шлют привет <...>» (7 марта 1935)⁵; «Приветы шлют Елка, Булгаков, Яншин, Станицын» (31 марта 1935)⁶. Передает и приветы Эрдмана Булгакову (15 марта 1934)⁷. А.И. Степанова сообщает Эрдману о ходе репетиций «Мольера» Булгакова, а также новости о нем: «Булгаков написал комедию, которую отдал в Театр сатиры. Первый и последний акты, говорят, хороши, средние хуже, я постараюсь достать тебе экземпляр» (26 апреля 1934)⁸; «Мы все переживаем вчерашний показ “Мольера”, и по театру ходят самые разноречивые слухи. Булгаков, говорят, ходит злой, но в споре с ним Станиславский во многом прав» (6 марта 1935)⁹.

Письма А.И. Степановой свидетельствуют о том, что Булгаков расспрашивал ее об Эрдмане: «Сегодня репетировала “Мольера”, Горчаков болен, и вел репетицию его сорежиссер Булгаков <...>. Булгаков расспрашивал о твоём здоровье, о твоём житье и просил передать тебе нежный привет» (7 февраля 1934)¹⁰. Возможно, А.И. Степанова рассказывала Булгакову об Эрдмане на гастролях МХАТ в Ленинграде: «Сегодня солнечный день и немного побродила по городу. Обедала с четой

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 386.

² Там же. С. 345.

³ Там же. С. 418.

⁴ Там же. С. 522.

⁵ Там же. С. 526.

⁶ Там же. С. 529.

⁷ Там же. С. 437.

⁸ Там же. С. 465.

⁹ Там же. С. 525.

¹⁰ Там же. С. 410.

Булгаковых и с Дмитриевым <...>» (22 июня 1934)¹, а также после поездки в Енисейск в августе 1934 г., о которой в театре было известно: «Сахновский, увидев меня, закричал на весь буфет: “Как съездила, как Николай?” Пришлось отвечать, народу было в буфете много, и мои версии о сибирском доме отдыха оказались несостоятельными» (27 августа 1934)².

Возможным маркером того, что А.И. Степанова рассказывала Булгакову об Эрдмане, является следующее. Эрдман, получив посылку от А.И. Степановой, пишет ей: «<...> Енисейск – город сюрпризов» (12 декабря 1933, письмо получено 25 декабря)³. 4 января 1934 г. Булгаков работает над эпизодом возвращения героя:

«– Я никак не ожидал, чтобы в этом городе могла существовать || истинная любовь, сказал хозяин. – А за

– Он написал книгу о Иешуа Ганоцри, – ответила Маргарита. <...>

– Нет, право, это город сюрпризов, – заметил хозяин, но слов своих не объяснил» («4. I 1934 г.») [т. 1, с. 254].

В этом фрагменте слова «город сюрпризов» используются в том же контексте, что и в письме Эрдмана, – для обозначения пространства, наполнившегося вдруг настоящей любовью.

Свидетельства в письмах А.И. Степановой, а также дневнике Е.С. Булгаковой позволяют сделать вывод о том, что Булгаков не был равнодушен к судьбе Эрдмана и реагировал на новости о нем. Так, Е.С. Булгакова фиксирует в дневнике: «Добраницкий сказал, что идет речь и о возвращении к работе Николая Эрдмана» (14 мая 1937)⁴; «Ануся [Вильямс. – Е. К.] до нас была у Николая Эрдмана. М.А., узнав, сейчас же позвонил к Эрдману и стал звать его к нам – М.А. очень хорошо к нему относится» (24 июня 1937)⁵.

В январе 1935 г. Эрдман переезжает из Енисейска в Томск. «Кажется,

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 483.

² Там же. С. 493.

³ Там же. С. 358.

⁴ Дневник Елены Булгаковой. С. 147.

⁵ Там же. С. 156.

моя первая ночь в Томске продолжалась около двух суток», – пишет он А.И. Степановой (16 января 1935)¹.

В 1936 г. закончился срок ссылки, и 19 октября Эрдман получил в Томском горотделе НКВД справку «<...> в том, что он отбыл срок ссылки (высылки), определенный ему постановлением Особого Совещания при НКВД от 16 октября 1933»². Эрдман вернулся в Москву и приступил к работе над сценарием фильма «Волга-Волга», но в прописке ему было отказано, о чем мы узнаем из его заявления в комиссию по частным амнистиям при Верховном совете СССР³.

Возможно, отказ в возвращении в Москву был связан с немецкой фамилией Эрдмана.

В 1935 г. (март – июнь) в Москве прошло страшное дело вокруг ученых, так или иначе связанных с работой над созданием Большого немецко-русского словаря. Было заведено дело о «немецко-фашистской контрреволюционной организации на территории СССР». По этому делу проходили Г.Г. Шпет, М.А. Петровский, А.Г. Габричевский, Б.И. Ярхо и др. – всего тридцать два человека, приговоренных к ссылке и заключению в исправительно-трудовые лагеря сроком на 3–5 лет. В «Обвинительном заключении» (16 июня 1935) говорится следующее: «Данными следствия установлено, что ликвидированная немецкая фашистская организация создана по прямому заданию сотрудников германского посольства в Москве: Штельцер, Эрдман, Шульц и Фон-Заккит»⁴. Владимир и Валерия Эрдманы были сотрудниками германского посольства в Москве⁵.

После того, как Эрдману было запрещено проживание в Москве, он жил в разных городах, находящихся в относительной близости к столице: Калинин (1937–1938), Владимир (1938), Торжок⁶, Вышний Волочок (1938–

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 519.

² Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. С. 293.

³ Там же. С. 295.

⁴ Дело по обвинению. Немецко-фашистская к.р. организация на территории СССР. 1938. Заключение по материалам уголовных дел. В 29 т. Т. 8. ЦА ФСБ России. АУД № Р-49424. Л. 7.

⁵ Там же. Л. 10.

⁶ Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. С. 233.

1939)¹, Рязань (1939–1941)².

Когда Эрдман приезжал в Москву, он виделся в том числе и с Булгаковым, который не просто хорошо относился к нему – ради его спасения он написал письмо Сталину в 1938 г.

Письмо М.А. Булгакова к И.В. Сталину

Е.С. Булгакова записывает в дневнике: «М.А. составляет письмо И.В. Сталину о смягчении участи Николая Эрдмана» (31 января 1938); «М.А. правит письмо об Эрдмане» (2 февраля 1938); «Сегодня отвезла и сдала в ЦК партии письмо М.А. на имя Сталина» (5 февраля 1938)³. Какова судьба этого письма? Оно известно читателю, т. к. в архиве писателя сохранилась копия и всегда публикуется в собраниях сочинений и сборниках писем⁴. Оригинал же письма хранится в следственном деле Н.Р. Эрдмана. Приведем его текст полностью с соответствующими пометами, которые позволят нам узнать судьбу письма Булгакова (письмо написано на машинке, подпись Булгакова фиолетовыми чернилами).

ИОСИФУ ВИССАРИОНОВИЧУ СТАЛИНУ

от драматурга

Михаила Афанасьевича

Булгакова.

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович!

Разрешите мне обратиться к Вам с просьбой, касающейся драматурга Николая Робертовича Эрдмана, отбывшего полностью трехлетний срок своей ссылки в городах Енисейске и Томске и в настоящее время проживающего в г. Калинин [подчеркнуто следствием простым карандашом и фиолетовыми чернилами. – *Е. К.*].

Уверенный в том, что литературные дарования чрезвычайно ценны в нашем отечестве, и зная в то же время, что литератор Н. Эрдман теперь лишен возможности применить свои способности вследствие создавшегося к

¹ Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. С. 264.

² Там же. С. 233.

³ Дневник Елены Булгаковой. С. 184.

⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 559.

нему отрицательного отношения, получившего резкое выражение в прессе, я позволил себе просить Вас обратить внимание на его судьбу.

Находясь в надежде, что участь литератора Н. Эрдмана будет смягчена, если Вы найдете нужным рассмотреть эту просьбу, я горячо прошу о том, чтобы Н. Эрдману была дана возможность вернуться в Москву, беспрепятственно трудиться в литературе, выйдя из состояния одиночества и душевного угнетения.

МБулгаков

Москва, 4 февраля 1938 года¹.

Письмо Булгакова поступило в НКВД 7 февраля 1938 г., о чем свидетельствуют помета и печать. В левом верхнем углу помета красным карандашом: НКВД. По центру под именем адресата печать:

Особый сектор

7 фев 1938

ЦК ВКП(б)

11 марта 1938 г. письмо Булгакова было передано в соответствующий отдел НКВД – в правом верхнем углу письма печать (номер и дата вписаны чернилами):

8-е отделение 8-го отдела

ГУГБ НКВД СССР

Вх. № 78107

« » 11/3 1938 г.

В этот день письмо было направлено «на заключение» (служебная записка составлена на бланке, текст напечатан на машинке):

ВОСЬМОЙ ОТДЕЛ ГУГБ НКВД СССР

«11» марта 1938 г.

г. МОСКВА

№ 441899

СЛУЖЕБНАЯ ЗАПИСКА

¹ Дело по обвинению Германа Эммануила Яковлевича, Массы Владимира Захаровича и Эрдмана Николая Робертовича. Л. 41.

ЗАМ НАЧ 4 ОТДЕЛА ГУГБ НКВД [очерчено следствием по правому полю простым карандашом. – *Е. К.*]

КОМИССАРУ ГОСУД БЕЗОПАСНОСТИ 3 РАНГА

тов. КАРУЦКОМУ

8-ой отдел ГУГБ направляет заявление БУЛГАКОВА М.А., адресованное на имя тов. СТАЛИНА, – на заключение, с возвращением всей переписки.

ПРИЛОЖЕНИЕ: по тексту.

ЗАМ НАЧ 8 ОТДЕЛА ГУГБ НКВД

КАПИТАН ГОСУД БЕЗОПАСНОСТИ: *Зубкин* (Зубкин)

НАЧ 8 ОТДЕЛЕНИЯ

КАПИТАН ГОСУД БЕЗОПАСНОСТИ: *Холшевников* (Холшевников)¹

В обозначенный отдел служебная записка поступила 14 марта 1938 г. – на документе стоит печать (номер и дата вписаны чернилами):

4 отдел ГУГБ

Получено *14 МАР 1938*

Вх. № 11907

Заключение по делу Н.Р. Эрдмана составлено 28 марта 1938 г. (документ составлен на бланке на машинке):

СССР

НКВД

ЧЕТВЕРТЫЙ ОТДЕЛ ГУГБ

«28» МАР 1938

СЛУЖЕБНАЯ ЗАПИСКА

ЗАМ НАЧ 8 ОТДЕЛА ГУГБ НКВД [очерчено по правому полю простым карандашом. – *Е. К.*]

КАПИТАНУ ГОСАДАРСТВ. БЕЗОПАСНОСТИ –

тов. ЗУБКИНУ. –

¹ Дело по обвинению Германа Эммануила Яковлевича, Масса Владимира Захаровича и Эрдмана Николая Робертовича. Л. 40.

На № 441899 от 11/3 – 38 г.

Возвращаем переписку об ЭРДМАНЕ Н.Р. и сообщаем, что –
ЭРДМАН, Николай Робертович, 1900 г. р., б/парт., литератор. –
ЭРДМАН занимался сочинением и нелегальным распространением
ряда контрреволюционных литературных произведений.

На следствии ЭРДМАН показал:

«Я – автор ряда контрреволюционных литературных произведений,
т. н. “басен” получивших широкое нелегальное распространение по Москве и
другим городам Союза».

Пост. Ос. Сов. при НКВД от 16/X – 33 г. ЭРДМАН был выслан в
г. Енисей на ТРИ года. –

Возвращение ЭРДМАНА в г. Москву нежелательно. –

ПРИЛОЖЕНИЕ: переписка. –

ПОМ НАЧ 4 ОТДЕЛА ГУГБ НКВД –

МАЙОР ГОСУДАРСТВ. БЕЗОПАСНОСТИ: *Гатов* (ГАТОВ)

НАЧ 15 ОТДЕЛЕНИЯ 4 ОТДЕЛА –

КАПИТАН ГОСУДАРСТВ. БЕЗОПАСНОСТИ: *ВОстроумов*
(ОСТРОУМОВ)¹

На документе печать (номер и дата вписаны чернилами):

8-й отдел ГУГБ НКВД СССР

Вх. № 28565 29/3 1938 г.

Несмотря на запрет возвращения в Москву, Эрдман продолжает
добиваться справедливости.

В.Я. Лакшин пишет: «<...> Эрдмана – так, во всяком случае уверяла
Елена Сергеевна – вскоре же перевели из глухого, погибельного угла в
недальнюю ссылку, в Вышний Волочек под Калинином, хотя вовсе
освободить не решились. Булгаков был горд, приписывал случившееся силе
своего письма <...>»².

¹ Дело по обвинению Германа Эммануила Яковлевича, Масса Владимира Захаровича и Эрдмана Николая Робертовича. Л. 39.

² Лакшин В. Я. Берега культуры: сб. статей. С. 245.

Булгаков помогал Эрдману в составлении писем о снятии судимости. В дневнике Е.С. Булгаковой записано: «Третьего сентября был Николай Эрдман, советовался с М.А. о письме, которое он хочет написать – просьбу о снятии с него судимости» (4 сентября 1938)¹; «Вчера вечером Николай и М.А. ломали головы, как лучше составить заявление в ССП и подать (через Толстого) – об изменении участи Николая Робертовича, о снятии судимости и принятии в Союз» (1 декабря 1938)².

Н.Р. Эрдман не терял надежды вернуться к нормальной жизни. Примечательна запись в дневнике Е.С. Булгаковой:

«Николай Робертович подписал, наконец, договор на свой киносценарий. Борис очень доволен своей работой <...>.

Мы сидели на балконе и мечтали, что сейчас приблизилась полоса везения нашей маленькой компании» (11 июня 1939)³.

Надеждам Н.Р. Эрдмана в тот период не суждено было сбыться (как и надеждам Булгакова – через два месяца будет запрещена постановка пьесы «Батум»): «Вечером. <...> Позвонил и пришел Николай, а с ним Борис Эрдман. У Николая – удручающее известие – отказано в возможности жить в Москве» (5 августа 1939)⁴. Вернуться к жизни в Москве Эрдман сможет только в 1951 г. До этого он будет так же периодически приезжать в Москву. Булгаковы по-прежнему будут помогать ему. Сохранилась телеграмма Эрдмана этого периода (штемпель отсутствует):

«Вышнего Волочка Москва ул. Фурманова 3 кв. 44 Булгаковой

Очень Вам благодарен Елена Сергеевна посылка пришла полной сохранности привет Михаилу Афанасьевичу = Николай»⁵.

В 1937 г. в рамках работы над четвертой редакцией романа Булгаков меняет портрет мастера – если прежде он имел портретное сходство с

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 199.

² Там же. С. 227.

³ Там же. С. 265–266.

⁴ Там же. С. 274.

⁵ Эрдман Борис <Робертович> и Николай <Робертович>. Телеграммы их (2) Булгаковым Михаилу Афанасьевичу и Елене Сергеевне. Б. д. 2 лл. РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Арх. М.А. Булгакова. № 511. Л. 2.

Булгаковым и Н.В. Гоголем¹, то теперь он приобретает и сохраняет черты Эрдмана.

Вторая редакция	Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Маргарита, узнав хорошо знакомый, рыжеватый вихор и зеленоватые эти глаза, приподнялась и с воплем повисла на шее у приехавшего» (7 января 1934) [т. 1, с. 256].	«Тут решетка отодвинулась и в комнату Ивана, ступая на цыпочках, вошел человек лет 35 ^{ти} примерно, худой и бритый, блондин с висящим клоком волос и с острым птичьим носом» (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.)	«Перед ним оказался, вошедший с балкона, человек лет 38-ми примерно, худой и бритый, с висящим темным клоком волос и длинным [птичьим] острым носом».	«С балкона осторожно заглядывал в комнату мужчина лет 38-ми, бритый темноволосый, с острым носом и встревоженными глазами со свешивающимися на лоб клоком волос».	«С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженным и глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» [т. 2, с. 259].
«Поэт в лохмотьях рубашки, с лицом, выпачканным в саже, над которым волосы его казались совсем светлыми как солома <...>» (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934) [т. 1, с. 286]	«– Сидим, – ответил Иван, с любопытством всматриваясь в живые зеленые глаза прищельца» [т. 1, с. 328].	«– Сидим, – ответил Иван с любопытством всматриваясь в живые карие глаза прищельца» [т. 1, с. 478].	«– Сидим, – ответил Иван, всматриваясь в живые карие глаза прищельца» [т. 1, с. 601].	«– Сидим, – ответил Иван, вглядываясь в карие и очень беспокойные глаза прищельца» [т. 2, с. 260].

Таким образом, острый нос Эрдмана вытесняет птичий нос Гоголя в контексте портрета мастера непосредственно в процессе письма. Примечательны воспоминания С. Юткевича о «стае востроносых» (Владимир Дмитриев, Петр Вильямс, С. Юткевич, Эраст Гарин): «В самом начале “незабываемых двадцатых” на меридианах художественной жизни Москвы замаячило пять юношеских фигур, разительным сходством своих силуэтов заметно выделявшихся на фоне молодежных полчищ, заполнивших

¹ Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь // Русская речь. 1979. № 2. С. 45.

бесчисленные студии, живописные мастерские, самодеятельные театрики.

Сходны эти пятеро были физической худобой, тонкокостью, тощим овалом лиц, увенчанных особой приметой, по которой всех пятерых можно было окрестить “востроносыми”»¹.



Рисунок 12. Н.Р. Эрдман²

Н.Р. Эрдман и М.А. Булгаков: разговоры до утра

Судя по записям в дневнике Е.С. Булгаковой 1938–1939 г., Эрдман, по всей видимости, в каждый свой приезд в Москву бывал у Булгаковых. Особенно примечательны в этом отношении следующие записи – о приезде и отъезде Эрдмана: «Поздно звонок Ануси – приехал Николай Эрдман, хочет повидаться – когда можно? Позвали его и Вильямсов на завтра» (20 марта 1938)³; «Неожиданно вчера вечером позвонил Николай Эрдман и сказал, что приехал, хочет очень повидаться. Позвали его с женой, также и Петю с

¹ Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. С. 354.

² Эрдман Н. Р. Фотографии Н. Р. Эрдмана. 1921 г. – 1950е гг. 23 л. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 3.

³ Дневник Елены Булгаковой. С. 191.

Анусей» (8 апреля 1938)¹; «Обедал Николай Эрдман. После обеда – бильярд до десяти часов вечера. Потом он рассказал свою будущую кинокомедию. Хорошо выдумал и сюжет и трюки разные. В двенадцатом часу поехал на вокзал (во Владимир уехал)» (18 ноября 1938)².

Иногда встречи происходили у Вильямсов, близких друзей Булгаковых: «А вечером мы – у Вильямсов. Там же Николай Эрдман» (18 января 1938)³. Но чаще всего Н.Р. Эрдман приходил к Булгаковым (один, с братом Б.Р. Эрдманом, женой Диной Воронцовой) и нередко оставался ночевать.

В эти встречи Булгаков читает свои произведения – «Мастер и Маргарита», «Дон-Кихот», «Жизнь господина де Мольера», «Иван Васильевич», «Записки покойника», «Батум». Чаще всего Булгаков читает роман «Мастер и Маргарита». Первое чтение романа в присутствии Н.Р. Эрдмана зафиксировано в дневнике Е.С. Булгаковой 26 декабря 1937 г.:

«Вечером у нас Дмитриев, Вильямсы, Борис и Николай Эрдманы. М.А. читал им главы из романа: “Никогда не разговаривайте с неизвестным”, “Золотое копьё” и “Цирк”.

Николай Эрдман остался ночевать»⁴.

Здесь речь идет о пятой редакции романа – «Мастер и Маргарита» (1937–1938): в предыдущей редакции – «Князь тьмы» (1937) – было написано только начало главы «Золотое копьё» [т. 1, с. 407].

Эрдман бывал у Булгакова и в период диктовки машинописного текста романа «Мастер и Маргарита» в июне 1938 г., свидетельство об этом сохранилось в письме О.С. Бокшанской к Е.В. Калужскому: «Итак, 19-го, после письма к тебе были процедуры, а оттуда к Маке, где сидел Н. Эрдм., которого, по-моему, жгли вопросы, но он не мог мне их задать. Он все говорил: Ну, расскажите, что делается в театре, кто как живет, с кем живет... Я ему ответила, что так общо рассказывать не умею, а вы задайте вопросы, я

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 192.

² Там же. С. 222.

³ Там же. С. 181.

⁴ Там же. С. 180.

на них подробно отвечаю. На это он не решился, и мы весело болтали на многие темы. (Кстати, пока между нами – он заканчивает пьесу, Мака говорит, что это очень интересно. Я ему предложила, что могу связать его с В.И., Сахн. и Марк., с любым из них, если ему это будет интересно, но он сказал, что надо все-таки пьесу окончательно доделать, она написана, но правится им) Когда Эрдм. ушел, мы сели с Макой работать <...>» (21 июня 1938)¹.

Эрдман также читает свои произведения и делится своими замыслами: «Вчера вечером Борис и Николай с женой. Ну, и Дмитриев, конечно. Николай прочитал первый акт своей будущей пьесы. М.А. сказал – Сухово-Кобылинская школа», – записывает Е.С. Булгакова (13 ноября 1938)².

Н.Р. Эрдман входит в круг самых близких друзей Булгакова. «У нас разговоры о Новом годе. Хотели мы его встретить тихо – с Вильямсами и Эрдманами», – отмечает Е.С. Булгакова в дневнике (28 декабря 1938)³. Встреча Нового 1939 года так и состоялась в этом узком кругу: «Вчера: елку зажгли. Сергей ликовал. Борис Робертович принес французское шампанское, на звонки не отвечали, сидели тесно и мило – братья Эрдманы, жена Николая Робертовича, Вильямсы и мы – втроем – с Сергеем» (1 января 1939)⁴.

Во время ночевок Эрдмана писатели вели беседы до самого утра: «Вчера по телефону сговорились, что Вильямсы и Николай Робертович придут к нам ужинать. Как всегда, было хорошо. Потом Николай Робертович остался ночевать. С разговорами легли около шести часов» (21 ноября 1938)⁵. Е.С. Булгакова отмечает необыкновенное остроумие этих бесед: «Сегодня на рассвете, в шесть часов утра, когда мы ложились спать, засидевшись в длительной, как всегда, беседе с Николаем Робертовичем <...> Вообще их разговоры – по своему уму и остроте, доставляют мне бесконечное

¹ Бокшанская О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., июнь, 21. М. – Л. Маш. 33x21. 1 п. 1 л. 1 л. – прил. Приложено: «Семейное» письмо О.С. Бокшанской к Е.В. Калужскому от 21 июня 1938 г. Музей МХАТ. А № 19556/1–2. Л. 2.

² Дневник Елены Булгаковой. С. 220.

³ Там же. С. 233.

⁴ Там же. С. 234.

⁵ Там же. С. 222–223.

удовольствие» (6 января 1939)¹.

О чем говорили Булгаков и Эрдман? С точностью можно сказать, что о литературе: «Коля Эрдман остался ночевать. Замечательные разговоры о литературе ведут они с М.А. Убила бы себя, что не знаю стенографии, все это надо было бы записывать. Легли уже под утро» (8 апреля 1938)². О собственном творчестве и будущем: «Вчера, когда Николай Робертович стал советовать Мише, очень дружелюбно, писать новую пьесу, не унывать и прочее, Миша сказал, что он проповедует, как “местный протоиерей”» (6 января 1939)³. И, можем предположить, Эрдман рассказывал Булгакову о своей жизни в ссылке, что находит отражение в романе «Мастер и Маргарита».

3.1.4. Сон Маргариты: Н.Р. Эрдман и роман М.А. Булгакова (1939–1940)

Напомним, что Булгаков впервые в истории текста романа вводит образ мастера в эпизоде сна Маргариты 29 октября 1933 г. – в период ареста и высылки Н.Р. Эрмана. В следующий раз к эпизоду сна Булгаков возвращается, работая над пятой редакцией романа. Рассмотрим динамику становления текста данного эпизода (см. таблицу 27).

Таблица 27. Сон Маргариты – вторая и пятая редакции романа

Параметры для сопоставления	Вторая редакция (1933)	Пятая редакция (1937–1938)
Место, в котором находится Маргарита: отрытое пространство – помещение	«<...> или бежала к нему навстречу по полю или же в легкой лодочке <..> неслась к нему навстречу по волне, которая поднималась от моря и постепенно заливала рошу» [т. 1, с. 234].	«Приснилось странное темного дуба помещение, какая-то комната, почему-то очень душная. Вдруг дверь раскрылась и она увидела мастера. <...> Маргарита побежала за ним и выбежала на крыльцо <...>».
Портрет героя: ожесточившийся человек, находящийся в суровых условиях и проходящий жестокие	«Глаза его горели [злой ой] ненавистью, рот кривился усмешкой. <...> Он был в черной от грязи и рваной ночной рубахе с засученными	«Он был оборван, обросший бородою, босой. Но глаза были очень живые, решительные, к чему-то призывающие».

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 234–235.

² Там же. С. 192.

³ Там же. С. 234–235.

испытания, — живой человек, находящийся в тяжелых условиях	рукавами. В разорванных брюках, непременно босой и с окровавленными руками[.], с головой непокрытой. » [т. 1, с. 235]	
Время и пространство: Булгаков использует одинаковые маркеры (роща, весна, грачи), но значительно сокращает описание; вводит дополнительные маркеры (деревня, глушь, мостик, речушка)	«<...> воды, затопляющие рощи. Ей стали сниться оголенные березы <...>»	«увидела оголенную рощу»
	«По ночам ей стали сниться вешние грозные и мутные воды <...>»	«Поняла, что это ранняя весна <...>»
	—	«где-то далеко в деревне, в глуши»
	«беззвучная стая черных грачей» [т. 1, с. 234]	«беспокойную стаю грачей»
	—	«Вон мостик, через узенькую речушку» [т. 1, с. 682].

По сути, в пятой редакции Булгаков рисует ту же картину неволи, что и во второй, но создает «живой» портрет мастера и вводит несколько дополнительных маркеров пространства, что может быть обусловлено теми сведениями о жизни Эрдмана в ссылке, которые Булгаков мог получать от Б.Р. Эрдмана и А.И. Степановой.

28 мая 1938 г. Булгаков начинает работу над шестой редакцией романа — диктует машинописный текст. Сон Маргариты он диктует практически без изменений, по сравнению с пятой редакцией, но вводит несколько уточняющих деталей.

Пятая редакция	Шестая редакция — диктовка машинописного текста (1938)
«какая-то комната»	«какая-то <u>бревенчатая</u> комната»
«Вдруг дверь раскрылась и она увидела мастера».	«Вдруг <u>наружная</u> дверь открылась, и она увидела мастера» [т. 2, с. 353].
«<...> увидела оголенную рощу и над нею беспокойную стаю грачей» [т. 1, с. 682].	«<...> увидела оголенную рощу и над нею, <u>на фоне серого неба</u> , беспокойную стаю грачей» [т. 2, с. 354].

Но в период правки машинописного текста 1939–1940 г. Булгаков вносит в эпизод сна значительные изменения (см. таблицу 28).

Таблица 28. Сон Маргариты — первый и второй варианты эпизода

шестой редакции

Параметры для сопоставления	Шестая редакция – диктовка машинописного текста (1938)	Шестая редакция – правка машинописного текста (1939–1940)
Место, в котором находится Маргарита: Булгаков меняет расположение героев – мастер находится в «здании», Маргарита – на открытой местности	«Приснилось странное, темного дуба помещение, какая-то бревенчатая комната, почему-то очень душная. Вдруг наружная дверь открылась, и она увидела мастера. <...> Маргарита выбежала на крыльцо <...>».	«<...> а далее – меж деревьев, за каким-то огородом – бревенчатое зданьице <...>»; «<...> распаивается дверь этого бревенчатого здания и появляется он. <...> Маргарита по кочкам побежала к нему <...>».
Портрет героя: Булгаков сохраняет внешний облик героя, но меняет характеристику глаз «живые – больные», «решительные – встревоженные»	«Он был оборван, обросший бородою и босой. Но глаза его были живые, решительные и к чему-то призывающие» [т. 2, с. 353–354].	«Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза больные, встревоженные».
Время и пространство: Булгаков использует те же маркеры, но добавляет: 1) большое количество эпитетов; 2) лексический повтор (небо); 3) уменьшительно-ласкательную форму слов, получивших теперь пренебрежительный оттенок значения (серенькое; речушка – речонка; мостик, зданьице)	«<...> увидела оголенную рощу <...>»	«местность – безнадежная, унылая»; «безрадостные, нищенские полуголые деревья, одинокая осина»
	«на фоне серого неба»	«клочковатое бегущее серенькое небо»
	«Она поняла, что это ранняя весна <...>»	«под пасмурным небом ранней весны»
	«где-то далеко в деревне, в глуши»	–
	«беспокойную стаю грачей»	«беззвучная стая грачей»
	«Вон и мостик, через узенькую речушку» [т. 2, с. 354].	«Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка <...>» [т. 2, с. 354].

Таким образом, Булгаков расширяет описание пространства, но не просто детализирует его, а вводит ярко выраженное оценочное суждение о нем.

В процессе правки Булгаков создает картину «неживого» пространства – Маргарита, как героиня волшебной сказки, видит героя в мертвом царстве: «<...> а далее – меж деревьев, за каким-то огородом – бревенчатое зданьице – не то оно отдельная кухня, не то баня, [–] не то чорт его знает, что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на

этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека» [т. 2, с. 354]. Мертвенность пространства подчеркивается использованием: 1) контекстных синонимов «чорт его знает, что», «адское место» и 2) ряда однородных дополнений, соединенных повторяющимся отрицательным союзом «ни», – отрицания всего живого. Маргарита бежит к мастеру, «захлебываясь в неживом воздухе». Для образа стаи грачей Булгаков возвращает эпитет «беззвучная» из второй редакции, отказавшись от эпитета «беспокойная». Беспокойный – в том числе шумный, а Булгаков стремится создать картину «неживой» тишины. Почему?

На наш взгляд, именно здесь четко прослеживается связь образа мастера во сне Маргариты с судьбой Н.Р. Эрдмана.

В письмах из ссылки Эрдман достаточно скуп описывает свои душевные переживания, но иногда они все же проскальзывают. Так, он пишет А.И. Степановой: «Живу я хорошо, – здоров, сыт. О работе лучше не говорить. Если бы я был певец, я мог бы сказать, что потерял голос, но я все больше и больше сомневаюсь, что он у меня когда-нибудь был» (10 января 1934)¹; «Писать пьесу не имеет смысла. Дело не только в том, что меня лишили денег, закрыв мой счет, – для меня закрыли двери всех театров» (19 февраля 1934)². Писатель находится в «неживом» пространстве, т. к. лишен возможности работать.

В «неживое» пространство он был заключен и в прямом смысле этого слова. В Енисейске, первом месте ссылки, Эрдман уходил работать на кладбище, т. к. в комнате, которую он снимал, это делать было невозможно. В письмах к А.И. Степановой он пишет: «Здесь очень тонкие стены, и я часто хожу работать на кладбище. На кладбище я выбрал скамейку, на которой Ты мне будешь читать Лермонтова» (20 мая 1934)³; «У меня весна только начинается – холодно и дождливо. Нашел себе кабинет для работы – местное

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 387.

² Там же. С. 418.

³ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 472.

кладбище. Мечтаю о том времени, когда покажу Тебе на нем свои любимые места» (7 июня 1934)¹. «Часто хожу на енисейское кладбище – самое приятное место в городе. С кладбища виден дом заключения – самое культурное место в городе», – сообщает Эрдман в письме к родителям (23 мая 1934)².

В письме к родителям Эрдман называет условия, в которых оказался по приезде в Енисейск, адом: «Не писал раньше, потому что мой ад был к этому не приспособлен – теперь буду писать часто»; «Четыре дня я прожил у человека, которого я случайно встретил в Мурте и который предложил мне ждать вместе с ним енисейской машины. Не знаю, что бы я делал без него. Четыре дня я бродил по городу в поисках квартиры и **каждый вечер** возвращался опять к нему. Представь себе крохотную квартирку в две с половиной комнаты, в которой двигаются: мой знакомый, его жена, четверо сопливых, крикливых, грязных и картавых ребят (старший глухой, младший весь в лужах и болячках), полуслепой хозяин дома, совершенно слепая старуха хозяйка, гренадер домработница и я. Это был ад, но в этом аду я ел и спал и я бесконечно благодарен Сатане, который меня туда увлек. Вчера я переехал в свою комнату – это рай. Рай этот помещается во дворе, с маленькими окошками, с немного покатым полом и с двумя ангелами не моложе 40 лет. Стоит мой рай 35 р. в месяц, причем младший ангел должен за эту же сумму на меня готовить»³.

Возможно, размышления Булгакова о судьбе Н.Р. Эрдмана, которому было отказано в возвращении в Москву, в соединении с размышлениями о своей судьбе после снятия пьесы «Батум» в августе 1939 г., воплотились в создании «неживого» пространства, «адского места», в которое оказывается заключенным его герой с «больными» глазами.

Следует обратить внимание на еще одну особенность сна Маргариты – его частотность. Во второй редакции Маргарита видит сон о явлении

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 477.

² Эрдман Н. Р. Письма Эрдмана Н.Р. Эрдман Валентине Борисовне (матери). 1933 – 6 ноября 1934. 27 п. 58 л. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 33.

³ Там же. Л. 10.

возлюбленного неоднократно: «один и тот же человек являлся ей в сновидениях» [т. 1, с. 234]. В пятой редакции Булгаков разделяет сон героини: 1) она часто видит счастливый сон о сказочном юге, где всегда к ней приходит мастер («Ей стал сниться юг, и был он очень странен и не бывает такого юга ни на Кавказе ни в Крыму» [т. 1, с. 679]), 2) в день событий видит сон о мастере, находящемся в неволе («Сон, который приснился Маргарите был [таков] необычен» [т. 1, с. 682]). В период правки романа шестой редакции 1939–1940 г. Булгаков убирает сон о юге и усиливает необычность сна в день событий, подчеркнув, что прежде Маргарита не видела мастера во сне: «Дело в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял ее, и мучилась она только в дневные часы. А тут приснился» [т. 2, с. 353]. Возможно, это совпадение, но в письмах А.И. Степановой к Эрдману читаем: «Думаю, думаю о тебе, но я никогда не вижу тебя во сне» (8 февраля 1934)¹; «Я, несчастная, даже во сне тебя не вижу!!!» (10 июня 1934)².

Еще одна деталь в романе «Мастер и Маргарита», по всей видимости, связана с судьбой Эрдмана. Это Енисей, на котором купался толстяк, принявший Маргариту за Клодину.

Образ незадачливого толстяка Булгаков создает во второй редакции романа. Над эпизодами полета Маргариты Булгаков работал в ноябре 1933 г. – запись в дневнике Е.С. Булгаковой: «М. А. почти целый день проспал – было много бессонных ночей. Потом работал над романом (полет Маргариты)» (8 ноября 1933)³. Но упоминания о Енисее здесь еще нет. Хотя утверждать это нельзя, т. к. пять листов с эпизодами полета вырваны Булгаковым, сохранилась строчка, касающаяся обозначившегося толстяка: «– Я извиняюсь, обознался, – пробормотал он и исчез» [т. 1, с. 245]. Но Енисей не упоминается и в конце главы, где мы вновь встречаем провинившегося толстяка: «С хохотом и визгом набились две машины, погрузили туда метлы,

¹ Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. С. 411.

² Там же. С. 478.

³ Дневник Елены Булгаковой. С. 44.

ухваты, в качестве шофера во вторую машину уселся козлоногий толстяк, который принял Маргариту за Маньку» [т. 1, с. 246].

В пятой же редакции, когда Булгаков в следующий раз работает над эпизодами полета, Енисей присутствует в обоих обозначенных случаях.

1) «Толстяк радостно осклабился, видя, что Маргарита не сердится и восторженно сообщил, что оказался без брюк в данный момент лишь потому, что оставил их на реке Енисее, где купался перед тем <...>» [т. 1, с. 713].

2) «Он успел, по-видимому, смотаться на Енисей **и обратно**, ибо был во фрачном наряде, но мокр с головы до ног» [т. 1, с. 714–715].

«Страдания» Н.Р. Эрдмана

На наш взгляд, возможным маркером связи образа мастера с Эрдманом сквозь призму его творчества являются частушки «Рязанские страдания», название которых во второй редакции используется Булгаковым в качестве эвфемистической замены для обозначения ссылки героя, а в пятой редакции они звучат в исполнении белых медведей на балу Воланда.

Частушки «Страдания» посвящены тоске влюбленных – как героя («Дом большой, высоко зданье, / Выйди, милка, на свиданье!»¹), так и героини («Через темный лес летела – / Я любовь вернуть хотела»²). Страданием нередко называется сама любовь и любовные отношения между героями («Я заплачу, зарыдаю: / Отдай, мамка, с кем страдаю»³). «Рязанские страдания» соответствуют этому типу частушек: «Сыграй, Вася, на баяне – / Моя любовь за морями»; «Мил уехал в городочек / На весь кругленький годочек»⁴; «Через речку, чрез мосточек / Подай, милый, голосочек»⁵.

Примечательно, что частушки «Страдания» звучали в «Одиссее» – «обозревании Гомера в обработке и под редакцией В. Масса и Н. Эрдмана» (1928).

Пенелопа тоскует в ожидании Одиссея, и ее рабыня предлагает ей

¹ Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. М. : Сов. Россия, 1990. С. 279.

² Там же. С. 291.

³ Там же. С. 285.

⁴ Русский советский фольклор: Антология. Л.: Издательство «Наука», ленинградское отделение, 1967. С. 92.

⁵ Там же. С. 93.

развлечение. Приведем этот фрагмент произведения по его машинописному тексту с пометами, возможно, цензуры и правкой рукой Н.Р. Эрдмана.

«Выслушать ныне изволь

Юной служанки твоей самобытные песни – страданья

Волости Пелопонесской, деревни Лесбосской, уезда

Самофракийского, гу-бернии Волоколамской.

Если ей Главрепертком запрещеньем уста не закроет

Может быть репертуар этот тебя развлечет.

<...> РАБЫНЯ ПЕВИЦА.

Чичас!

ЧАСТУШКИ ПОД АККОМПАНеМЕНТ АРФЫ

На Радосе, в Наркомпроссе

Я учительшей была

Получила за работу

Расписаться не могла. [Первый куплет очерчен по левому полю страницы, возможно, цензурой. – Е. К.]

Через терку, через сито

Через горы, через лес

Ти-та дрита Афродита

Ти-та дрита Геркулес. ||

Фемистокл со мной сидел

Целовал да жмурился

А потом вдруг охладел

Видно исхалтурился.

(припев)

На катке Ахилл катался

Да уклон ему попался

Раскатился и[з]с катка [правка выполнена позднее, возможно, рукой Н.Р. Эрдмана, и свидетельствует о том, что машинопись создавалась на основе диктовки текста, а не его перепечатки. – Е. К.]

Въехал прямо в ЦКК.

(припев)

В девках жизнь свою вековую

И рожаю каждый год

За старательность такую

Может замуж кто возьмет.

(припев)»¹

Возможно, пьеса «Одиссея» повлияла на замысел эпизода с магазином в театре Варьете в романе Булгакова.

Одиссей и его секретарь Лизистрат оказываются на острове сирен:

«Снова блеск молнии, но молнии эти, оставаясь там же по рисунку превращаются в рекламу “Курите сигареты Массари”, “Мулен-Руж”, “Одель”, и т. д.

В музыке явственно начинают проскальзывать звуки джаз-банда. Симфония бури переходит в фокстрот. ||

Трирема исчезает. Сцена превращается в ПАНОРАМУ ЕВРОПЕЙСКОГО ГОРОДА. Витрины с моделями в самых модных туалетах. Сирены превращаются в двух прекрасных дам, одетых с европейской изысканностью»².

В истории текста романа «Мастер и Маргарита» эпизод с магазином на сеансе в театре появляется в первой редакции, но здесь нет еще того размаха – он появится во второй редакции – в период написания новых вариантов некоторых глав и отдельных эпизодов (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.): «клетчатый вдруг всю сцену осветил разноцветными огнями, и публика увидела ослепительные дамские платья || разных цветов, отражающиеся в громадных зеркалах, опять-таки неизвестно откуда взявшихся» [т. 1, с. 326].

Можно только предполагать, что Булгаков видел эту постановку, т. к. «“Одиссея” шла с огромным успехом, достать на нее билеты было

¹ Эрдман Н. Р. и Масс В. З. «Одиссея». Театральное обозрение. Полный текст, черновые наброски. Автограф Н. Р. Эрдмана, машинопись с правкой Н. Р. Эрдмана и В. З. Массы. Конец 1920х г. 87 л. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 13. Микрофильмы. С. 4–5.

² Там же. С. 21–22.

проблематично – после первых спектаклей все распродали надолго вперед. <...> “Одиссея” продержалась на сцене два месяца. 29 декабря 1929 года прошел последний спектакль»¹.

Но в романе Булгакова есть еще один случай связи с эстрадной драматургией, который не вызывает сомнений. В булгаковедении давно установлена связь между строчками марша, звучащими в заключительном эпизоде главы 12 «Черная магия и ее разоблачение», и водевилем Д.Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». В этом случае можно утверждать, что Булгаков видел постановку, т. к. «<...> в Театре имени Евг. Вахтангова, параллельно с булгаковской “Зойкиной квартирой” шел “Лев Гурыч Синичкин”, и главные роли в обоих представлениях играл один и тот же актер – Р.Н. Симонов. Он с блеском исполнял куплеты, причем многие из них, по традиции вахтанговцев, были осовременены на злобу дня драматургом Н. Эрдманом»².

Итак, образ мастера в романе Булгакова появляется во второй редакции – в связи с введением в него темы «художник и власть». Толчком к созданию во второй редакции романа образа мастера, находящегося в неволе, истории любви мастера и Маргариты стали арест и ссылка Н.Р. Эрдмана. Если во второй редакции Булгаков создает образ героя, находящегося в месте лишения свободы, используя стереотипные детали, то на заключительном этапе работы над романом вводит детали, которые могли стать ему известны после общения с Эрдманом.

На наш взгляд, на возвращение Булгакова к работе над романом «Мастер и Маргарита» в 1932 г. и введение в него темы «художник и власть» и образа писателя повлияла работа над биографией Мольера.

В 1932–1933 г. Булгаков работал над романом о Мольере, и под влиянием размышлений о взаимоотношениях художника и власти, под влиянием работы над образами Короля-Солнце и мастера – Мольера – в

¹ Хорт А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана. С. 105.

² Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. С. 209.

другом романе в это время, вместо образа историка Феси первой редакции романа, появляется образ поэта – будущего мастера.

3.2. «Жизнь господина де Мольера» в контексте разработки темы «художник и власть» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Мольериана в творчестве Булгакова началась в 1929 г., когда он в октябре – декабре написал пьесу «Кабала святош». «Первая дата – октябрь 1929 г. – имеется в “Записной книге” Булгакова, содержащей выписки из сочинений Мольера и посвященной ему литературы. <...> 6 декабря 1929 г. Булгаков закончил первый полный черновой вариант пьесы, после чего последовали перепечатки, датированные декабрем 1929 г.»¹. Л.М. Яновская полагает, что образ Мольера в этой пьесе, по сути, является истоком образа мастера: «И парадоксальнейшее сочетание силы и слабости в этом характере – его верность себе и своему творчеству, его яростный монолог против короля, повергающий в ужас слугу Бутона, и слабость физическая, страх смерти, и частая ремарка “испуганно” рядом с его репликами – все это уже предвещает работу Булгакова над образом Мастера, хотя образа Мастера в воображении писателя, кажется, еще нет»². В этот период Булгаков работал над первой редакцией романа «Мастер и Маргарита», и образа мастера в нем действительно не было. Но в это время в романе уже был создан «треугольник» «Понтий Пилат – первосвященник Каифа – Иешуа Га-Ноцри», который Л.М. Яновская сравнивает с «аналогичным треугольником» «Людовик XIV – архиепископ Шаррон – Мольер» в пьесе «Кабала святош»³. Но здесь следует добавить еще один «угол», весьма весомый, – образ доносчика, который в обеих редакциях вводится как неотъемлемая часть: в первой редакции – государства как такового, во второй – смягченно, через использование историзма – «королевства».

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 554.

² Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 197.

³ Там же. С. 197.

Первая редакция	Вторая редакция
«ЛЮДОВИК. Скажи, Справедливый сапожник, государство без доноса существовать не может?» ¹	«СПРАВЕДЛИВЫЙ САПОЖНИК. Великий монарх, видно, королевство-то без доносов существовать не может?» ²

Именно после доноса Муаррона Людовик в обеих редакциях пьесы лишает Мольера «покровительства короля»³.

В обеих редакциях пьесы Лагранж называет Муаррона Иудой⁴. Сам же Муаррон заявляет о том, что собирается повеситься, и во второй редакции определяет место, которое его ждет, – ад.

Первая редакция	Вторая редакция
«<...> я повешусь на каштане под этим окном. А не верите, вот веревка у меня в кармане, а равно и записка: “Непрощенный умираю”» ⁵ .	«<...> не позже полуночи я повешусь у вас под окнами, вследствие того, что жизнь моя продолжаться не может. Вот веревка. <...> И вот записка: “Я ухожу в ад”» ⁶ .

В обеих редакциях пьесы после разговора Людовика с доносчиком Справедливый сапожник произносит реплику: «На осину, на осину...»⁷ – тем самым соотнося его будущее с повешением Иуды.

В обеих редакциях пьесы Лагранж намеревается отомстить предателю.

Первая редакция	Вторая редакция
«Убью на улице. Муаррон, жди смерти сегодня ночью» ⁸ .	«Куда бы ты ночью ни пошел, жди смерти. Утра ты уже не увидишь» ⁹ .

Напомним, в первой редакции романа «Мастер и Маргарита» в первом варианте главы Иуда повесился во время казни Иешуа, во втором – был убит

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 285.

² Там же. С. 50.

³ Там же. С. 52.

⁴ Там же. С. 55, 288.

⁵ Там же. С. 288–289.

⁶ Там же. С. 56.

⁷ Там же. С. 51, 286.

⁸ Там же. С. 288.

⁹ Там же. С. 55.

Толмаем по негласному приказу Пилата. По всей видимости, система образов романа «Мастер и Маргарита» оказала воздействие на организацию подобной системы в пьесе, потому как была создана ранее октября 1929 г. М.О. Чудакова подчеркивает: «Новая пьеса Булгакова обнаружила глубокие связи с предшествующим его творчеством и прежде всего – с писавшимся в тот же год романом»¹; «<...> в противостоянии Людовика и Мольера, Людовика и Шаррона угадываются некоторые черты отношений Пилата и Иешуа, Пилата и Каифы»; «<...> так же, как Пилат в романе, Людовик с безгловым презрением относится к тому, кто исполнил роль доносчика <...>»². Масако Омори, рассматривая пьесу «Кабала святош», отмечает, что Булгаков приравнивает своего героя «<...> к Христу, гонимому священником на казнь»³. Подтверждение параллели, проводимой между булгаковским Мольером и Христом, исследователь находит в том, что в романе о Мольере «<...> главный герой умирает в 33 главе – действие происходит в пятницу, что можно воспринимать как намек на его будущее спасение в воскресенье»⁴.

Точки пересечения между системой образов первой редакции романа «Мастер и Маргарита» и пьесы «Кабала святош» обусловлены особенностью творчества Булгакова – «проявление константных отношений, обнаруживающихся между героями»⁵, проявившейся и на последующих этапах работы.

На совещании литературно-репертуарного комитета в МХАТ 19 января 1930 г. Булгаков прочитал пьесу «Кабала святош» и отметил, что «он хотел написать пьесу о светлом, ярком гении Мольера, задавленном черной кабалой святош, при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля»¹, по сути, сформулировав тем самым и идею романа, центр которого

¹ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 427.

² Там же. С. 428.

³ Масако Омори. Булгаков и Мольер в советском идеологическом контексте 1920–1930-х годов // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография под редакцией Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков : Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2012. С. 502.

⁴ Там же.

⁵ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 428.

составлял образ Иешуа Га-Ноцри, погибавшего из-за «попустительства» Пилата, подчинившегося власти в лице императора и Каифы, действовавшего руками доносчика Иуды. Таким образом, первая редакция романа «Мастер и Маргарита» повлияла на создание пьесы «Кабала святош», в первой редакции которой было заявлено: «Ненавижу государственную власть!»², а во второй исправлено на: «Ненавижу бессудную тиранию!»³.

Линия «мастер – Маргарита» намечается Булгаковым в черновиках 1931 г. и 1933 г. (см. подробнее параграф 2.5). 29 октября 1933 г. в рамках работы над второй редакцией Булгаков впервые вводит в роман образы мастера и Маргариты. Тем самым герой-историк Феся первой редакции уступает место герою-художнику – поэту, будущему мастеру, – изначально безымянному, т. к. представляет обобщенный образ, вобравший в себя, в первую очередь, автобиографические черты своего создателя Булгакова, а также черты многих художников, гонимых и не признаваемых при жизни.

Параллельно с созданием второй редакции романа в 1932–1933 г. Булгаков работал над биографией Мольера для издания в серии «Жизнь замечательных людей». «11 июля 1932 года был подписан договор»⁴. Булгаковым было создано две редакции романа о Мольере:

1) первая редакция является рукописной, роман носил название «Биография Мольера» (название написано на обложке тетради черновиков и материалов к роману)⁵, затем «Мольер. Жизнеописание» (названия написаны на обложках четырех тетрадей, тетради пронумерованы Булгаковым: «Тетрадь I», «Тетрадь II», «Тетрадь III», «Тетрадь IV») (1932)⁶;

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 569.

² Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 290.

³ Там же. С. 57.

⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; сост. А. Нинов; подгот. текстов и коммент. Е. Кухты и др. М.: Худож. лит., 1990. С. 631.

⁵ Булгаков М. А. «Биография Мольера» – материалы к роману «Жизнь господина де Мольера». [1932] Автограф. 34 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 4. *Далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру: 3.4.*

⁶ Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер. Жизнеописание. Тетрадь I» – материалы к роману и главы 1 и 2 первоначальной редакции. 1932. Москва. Автограф. 70 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 5; Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер. Жизнеописание. Тетрадь II» – материалы к роману и продолжение первоначальной редакции (гл. [3]–11). 1932. Москва. Автограф и рукою

2) вторая редакция представляет собой машинописный текст, который создавался в процессе диктовки Булгакова по рукописям первой редакции и преобразования в устной форме; роман получил название «Мольер» (на титульном листе экземпляра машинописи с авторской правкой) (1933)¹.

Роман о Мольере занимает все мысли Булгакова, работу он начинает сразу. Так, 4 августа 1932 г. он пишет П.С. Попову: «<...> как только Жан Батист Поклэн де Мольер несколько отпустит мою душу и я получу возможность немного соображать, с жадностью Вам стану писать.

Биография – 10 листов – да еще в жару – да еще в Москве!»².

На следующий день Булгаков уезжает на дачу в Сидоровское (Московская область) и работает даже в поезде, о чем говорят его пометы на страницах рукописи первой редакции романа: «В поезде 5.VIII 32» (простой карандаш) [3.6, л. 21]; «11.VIII 32 (На даче в Сидоровском)» (фиолетовые чернила) [3.6, л. 34].

По всей видимости, после этой поездки он уезжает на дачу в Лианозово – читаем в записной книжке:

«Власова Александра Петровна

лето 1932 Лианозово (Савеловский вокзал)

Архангельская ул. д. (бывший) Корабельниковой 192»³.

По всей видимости, в это же время наступает решительный момент в отношениях писателя и его будущей супруги Е.С. Булгаковой. Находясь в Лебедяни в 1959 г., Елена Сергеевна вспоминает волнения, испытанные ею здесь же летом 1932 г.: «Ходила на ту улицу, где мы жили в 32м году, а рядом жил Николай Вас. Егоров (курятник, как его звал в ненависти

Л. Е. Белозерской. 188 с. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 6; Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. гл. 11–30 первоначальной редакции романа [1932] Автограф; частично рукою Л. Е. Белозерской и Е. С. Булгаковой. 92 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 7; Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Де-Мольер. Жизнеописание. Тетрадь IV» – материалы к роману. 1932. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 55 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 8. *Далее в тексте эти архивные единицы обозначаются по номеру: 3.5, 3.6, 3.7, 3.8.*

¹ Булгаков М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер» – роман. Вторая редакция. [1933] Машинопись с авторской правкой и подписью-автографом. 202 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 4. Ед. хр. 1. *Далее в тексте эта архивная единица обозначается по номеру: 4.1.*

² Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 246.

³ Булгаков М. А. Записная книжка с телефонами и адресами. 1932 мая 21 – середина 1930-х. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой, карандашом и чернилами. 40 лл. (8 чист.). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 14. Л. 7.

Миша), и я его выхаживала. Как сильна власть воспоминаний – кажется, что в воздухе сохранились те чувства и волнения, что были у меня в то памятное лето» (10 июля 1959)¹.

В сентябре 1932 г. Булгаков и Елена Сергеевна поженились:

«Секретно. Срочно.

В 3¼ я венча<ю>сь в Заксе. Отпустите меня через 10 минут»².

При публикации этой записки не показывают, что в слове «венчаюсь» буква «ю» пропущена – Булгаков волновался, когда писал ее. Е.С. Булгакова в письме к Дональду Пайперу сообщает: «Мы были близкими друзьями с Михаилом Афанасьевичем с мая 1929 года, а официально я вышла за него замуж в сентябре 1932 года» (1 ноября 1967)³.

В конце 1932 г. Булгаков возвращается к роману «Мастер и Маргарита» и, по всей видимости, пишет главу 1 о встрече двух литераторов с неизвестным на Патриарших прудах и часть главы 2 «Погоня» (см. параграф 1.1.2).

5 марта 1933 г. Булгаков сдает роман о Мольере в издательство, о чем сообщает в письме брату Н.А. Булгакову: «Работу над Мольером я, к великому моему счастью, наконец, закончил, и пятого числа сдал рукопись» (8 марта 1933)⁴.

Параллельная работа над романом о Мольере оказала колоссальное влияние на роман «Мастер и Маргарита». Образ мастера стал результатом работы Булгакова над биографией Мольера, осуществлявшейся сквозь призму размышлений о собственной жизни и творчестве.

3.2.1. Мольер – Булгаков – мастер

В биографии Мольера и Булгакова есть точки пересечения, и Булгаков осознал это, размышляя о сходстве их жизни, что проявляется в способах

¹ Булгакова Е. С. Письмо к Михальскому Ф. Н. 1959 г., июля, 10. Лебедянь – М. Автограф. 1 п. 2 л. конв. Музей МХАТ. М.Ф. № 323. Л. 2 об.

² Булгаков М. А. Записка Сахновскому Василию Григорьевичу [1932, окт. 4]. Карандашом. 1 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 19. Ед. хр. 31. Л. 1.

³ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1 об.

⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 487.

организации образа автора («С вами говорит ваш лучший и нежный друг» [3.7, л. 16 об.]) и повествования в романе о Мольере – они основаны на соотнесении писателем биографии Мольера с собственным опытом. «Булгаков видит в Мольере собрата по несчастью и профессии, в его судьбе прочитывает собственную», – полагает В.В. Гудкова¹. После того, как Булгаков был принят на работу в МХАТ в 1930 г. К.С. Станиславский писал ему: «Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр! Мне пришлось поработать с Вами лишь на нескольких репетициях “Турбиных” и я тогда почувствовал в Вас – режиссера (а может быть, и артиста?!). Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой»². И.С. Урюпин полагает, что «биография великого драматурга <...> вписывалась не только в литературный, социокультурный контекст эпохи французского абсолютизма, но и в философско-онтологическую парадигму творчества самого русского писателя»³.

В пьесе «Кабала святош», как отмечает М.О. Чудакова, «<...> мотив сугубо личный претерпел глубокую метаморфозу, сублимировавшись в материале другого времени и в другом художественном роде»⁴. Уже на этапе зарождения замысла пьеса была связана с личностью самого Булгакова. М.О. Чудакова полагает, что «<...> замысел пьесы о Мольере вызван к жизни в первую очередь впечатлением от реакции литературно-театральной общественности на новую пьесу Маяковского» – «Баня», которую сравнивали с наследием Пушкина, Гоголя и Мольера: «“Мольер?.. Я покажу вам, каков был действительно Мольер и кто сегодня может сравниться с ним по справедливости...” – таким или близким к такому мог быть, на наш взгляд, ход раздраженной творческой мысли, приведшей к решению – писать

¹ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 187.

² Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 569.

³ Урюпин И. С. Миф о Психее в «Мольериане» М. А. Булгакова (на материале пьесы «Кабала святош» и романа «Жизнь господина де Мольера») // Мифологическое и историческое в русской литературе XX–XXI веков: Материалы XXIV Шешуковских чтений / Под общей редакцией Л. А. Трубиной. М. : МПГУ, 2020. С. 28.

⁴ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 425.

пьесу о Мольере»¹. Между тем сам Булгаков отвечая на вопрос о том, «как и когда зародилась впервые мысль написать пьесу о Мольере», говорил: «Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет. Он имел большое влияние на мое формирование, как писателя» (газета «Горьковец» от 15 февраля 1936)². «Он преклонялся перед Мольером <...>», – пишет Е.С. Булгакова в письме к брату А.С. Нюренбергу (13 февраля 1961)³. В письме к Н.А. Булгакову: «<...> он считал Мольера лучшим драматургом мира, преклонялся, обожал его» (17 декабря 1961)⁴; в письме к Дональду Пайперу: «Из иностранных – не любил, это не то слово, – он был влюблен в Мольера» (1 ноября 1967)⁵.

Е.И. Замятин в своем первом письме из Франции к Булгакову обращается к нему – Мольер: «Дорогой Мольер, мы сидим в кафе в Монако и вспоминаем Вас. Какие лица! Какой материал для Вашего пера!» (15 мая <1932. Монако>)⁶; «Дорогой Мольер Афанасьевич, я задержался с ответом на на Ваше милое письмо <...>» (3 ноября 1933)⁷.

Описывая в романе о Мольере события XVII в., автор выступает в роли их очевидца. Примечательны слова писателя в письме к брату Н.А. Булгакову: «Уже не помню, который год я, считая с начала работы еще над пьесой, живу в призрачном и сказочном Париже XVII-го века» (8 марта 1933)⁸. Например, в случае снятия пьесы Мольера: «Известие о запрещении подлило масла в огонь, парижане полезли на стену. Те, кто не видели пьесы, страдали как голодные среди сытых» [3.7, л. 20]. Перед глазами писателя в момент создания текста разворачиваются схожие события в собственной жизни. Начиная с осени 1926 г. пьеса Булгакова «Дни Турбиных» постоянно

¹ Там же. С. 423.

² Вырезки из газет и журналов с рецензиями на произведения М. А. Булгакова, упоминаниями о нем и карикатурами на него. 1928–1936. 14 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 27. Ед. хр. 3. Л. 11.

³ Булгакова Е. С. Письма к Нюренбергу, Александру Сергеевичу. 1961–1963. Москва. Машинописные отпуски. 14 п. 15 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 19. Л. 1 об.

⁴ Булгакова Е. С. Письма к Булгакову, Николаю Афанасьевичу. 1960–1965. Л. 32 об.

⁵ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1.

⁶ Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография: В 3 кн. Кн. 1 / Отв. ред. Н. А. Грознова, А. И. Павловский. Л. : «Наука», Ленинградское отделение, 1991. С. 217.

⁷ Там же. С. 224.

⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 487.

находилась под угрозой снятия с репертуара театра, о чем публике становилось известно или из газет, или по слухам, и на спектакле всегда был аншлаг, как, например, в конце театрального сезона 1927–1928 г. Приведем фрагмент дневника А.В. Гаврилова, дежурного милиционера в МХАТ: «“Дни Турбиных” перед концом сезона шли 23, 27 и 28 июня и 1 июля. В связи со слухами, что на следующий сезон они не пойдут, все время было полно и даже слишком; в театре было невероятно жарко. Трудно представить, какая была жара и духота в середине бельэтажа и верхнего яруса, особенно при уплотненном населении на ступеньках»¹.

Об этой особенности романа о Мольере пишет Н.Я. Мандельштам в письме к Е.С. Булгаковой: «Мне захотелось вам написать, потому что я недавно прочла книгу о Мольере Михаила Аф. Зная “Мастера”, я понимаю, что это не основная линия М.А., но тем не менее он оказался мастером и умнейшим человеком и в этой повести-биографии. Она звучит очень лично и остро. Автор как будто совершает весь круг жизни с любимым драматургом. Он непрерывно участвует во всех событиях, следит за ними с улицы в освещенное окно, а порой сливается со своим героем. Это последнее особенно чувствуется [е] на тех этапах, когда Мольер мрачен, ушел в себя и пишет в уединении свои лучшие вещи» (3 июля 1962)².

Образ автора как свидетеля происходящих с его героем событий, понимающего их суть, раскрывается в романе с помощью ряда средств.

1) Комментарии автора.

В повествовании периодически появляются комментарии автора, связывающие его эпоху и эпоху Мольера, а также отражающие понимание автором точек пересечения между своей жизнью и биографией своего героя. Рассмотрим еще один пример, связанный со снятием пьес Мольера и Булгакова. К моменту написания романа о Мольере у Булгакова были сняты с репертуара пьесы «Зойкина квартира» и «Багровый остров», дальше

¹ Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. С. 195–196.

² Мандельштам Н. Я. Письмо к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1962, июля 3. Л. 1.

репетиций не пошла пьеса «Бег», а пьеса «Кабала святош» до репетиций не дошла. В рабочих материалах Булгакова к роману о Мольере есть записи: «“Гарсиа” сыграли 7 раз» [3.5, л. 28]; «Дон-Жуан после 15-го представления был снят с репертуара» [3.6, л. 82]. Булгакову было очень хорошо известно состояние его героя, когда тот, вскрыв конверт, в котором содержалось известие о запрещении пьесы, «с вытаращенными глазами повалился в кресло» [3.7, л. 17]. Повествуя об этой истории, автор дает следующий комментарий.

Первая редакция	Вторая редакция
«Тот у кого не снимали пьесы после успеха никогда этого не поймет, а тот у кого снимали в описаниях не нуждается» [3.7, л. 17–17 об.].	«Тот, у кого не снимали пьес после первого успешного представления, никогда все равно {этого} не поймет, а тот, у кого их снимали, в описани[и]ях не нуждается» [4.1, л. 94]. <i>В первом случае правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами, во втором – в процессе печати машинописного текста</i>

Во второй редакции здесь добавляется уточнение – не просто «после успеха», но «после первого успешного представления». Премьера спектакля «Дни Турбиных» в МХАТ состоялась 5 октября 1926 г., и с этого момента пьеса находилась под угрозой снятия с репертуара, что и произошло в театральном сезоне 1930–1931 г. – в дневнике А.В. Гаврилова читаем: «В новом репертуаре нет уже “Дней Турбиных”»¹. Но в 1932 г. спектакль был возобновлен: «15 февраля. <...> Сегодня давали билеты на “Дни Турбиных” на 18-е и 26-е февраля для своих; бешеный спрос. В общую продажу билеты не поступают. В афишах вместо “Дней Турбиных” напечатано: “Спектакль будет объявлен особо”. Говорят, что постановка “Дней Турбиных” ограничена – 2 раза в декаду. Текст идет без изменений, только выпущено упоминание о Троцком»; «18 февраля. Сегодня в 1-й раз по возобновлении,

¹ Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. С. 370.

вернее, по воскресении из мертвых, – идут “Дни Турбиных”. По моему счету – в 290-й раз. Только сегодня в газетах появилось объявление о спектакле и что билеты все проданы. До сегодня нигде, ни в печати, ни в афишах, ни в световом репертуаре у входа в театр название пьесы не упоминалось. Колоссальный наплыв зрителей»¹.

2) Предположение.

Комментарии автора нередко приобретают характер предположения, за которым, по сути, стоит, наоборот, уверенность в причинах описываемых событий, а вводные слова и выражения такие, как «очевидно», «мне кажется», «будто», «почему-то» привлекают внимание читателя к тому или иному факту биографии его героя, например: «Интересен, однако, в данном случае не этот неустойчивый в своих суждениях человек, а, главным образом, король. Почему-то я не уверен в том, что “Мещанин” ему понравился, и что он не дал своего отзыва сразу, потому что не разобрался в пьесе. Мне кажется, [что] [правка этом фрагменте фиолетовыми чернилами. – Е. К.] благоприятный отзыв о пьесе он дал лишь потому, что узнал о том, как начали травить Мольера, и пожелал это сейчас же прекратить. Впрочем, это мое подозрение, и сво[и]{ю} мысл[и]{ь} я никому не навязываю» [4.1, л. 178]. Для сравнения обратимся к записанному Еленой Сергеевной устному рассказу Булгакова о том, как Сталин добывает ему сапоги и устраивает постановку его пьесы в театре: «Я, конечно, не люблю давить на кого-нибудь, но мне кажется, это хорошая пьеса... Что? По-вашему тоже хорошая? И вы собираетесь ее поставить?»².

3) Реплика в сторону.

В связи с тем, что роман о Мольере принадлежит перу драматурга, комментарии автора нередко принимают характер реплики в сторону, присущей драматическому тексту. Рассмотрим следующий пример.

Мольер переехал на новую квартиру, «<...> причем зажил он там

¹ Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. С. 493–494.

² Дневник Елены Булгаковой. С. 308.

вместе с Мадленой. Странного во всем этом было то, что под тою же кровлей жила и госпожа Де-Бри, а всем прекрасно известно, какие отношения существовали раньше между ею и де-Мольером.

И как жил он там [*и что дел*] в треугольнике Мадлена-Де-Бри-Жена никому не известно. Болтали, впрочем, что тяжело в доме у директора и что <sic> жизнь, а ад.

Профессионал работает, впрочем, и в аду» [3.7, л. 74].

По реплике в сторону «Профессионал работает, впрочем, и в аду» мы понимаем, что автору не понаслышке известно то, о чем он рассказывает. Данный эпизод из жизни Мольера можно сопоставить с эпизодом из жизни Булгакова, когда он жил в одной квартире на Большой Пироговской улице со своей бывшей женой Л.Е. Белозерской, состоявшей с ним в разводе, и настоящей женой Е.С. Булгаковой, уже состоявшей с ним в браке, – в ожидании получения квартиры в Нащокинском переулке. Приблизительно представить обстановку позволит фрагмент из письма Е.С. Булгаковой к сестре О.С. Бокшанской после переезда в Нащокинский переулок: «Насчет гриппа скажу, что вышло гораздо лучше, что я переехала. Там у меня было ужасно трудное самочувствие, температура утром каждый день 38, а вечером 39 и 39.3. А здесь – вчера вечером – 38, а утром сегодня 37.5» (19 февраля 1934)¹.

4) Обращение.

Повествуя об эпохе Мольера, автор периодически обращается к своим современникам – читателям, драматургам, писателям.

Эти обращения носят характер творческих рекомендаций – автор делится своим опытом, например:

«Юные драматурги, слушайте!

Если Вы начнете писать смешные и хорошие комедии, т. е. Вы начнете работать для одной из труднейших муз – Талии – то верьте, что все Ваши

¹ Булгакова Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1930, 1931, 1934, 1935. Москва, Лебедянь. Карандашом и чернилами. 34 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. хр. 31. Л. 14.

приятели – врагов не бойтесь! – скажут дружно, что Вы пустой фарсер, неспособный трактовать вопросы серьезно. Вы будете ославлены, как пустой гаер, но не вздумайте слушать эти речи» [3.7, л. 41 об.].

«Если вы, о драматург, желаете знать, удачную ли пьесу вы написали, не задавайте вопросов вашим знакомым:

– Э... как вы находите мою пьесу?

Не расспрашивайте родственников и не читайте газет. Вы ничего не узнаете. Мой совет пойти к [с] кассиру театра. Его сводка даст вам точный ответ» [3.7, л. 43 об.].

Сквозь обращение к современникам проступают размышления автора о точках пересечения между собственной творческой судьбой и биографией Мольера: «“Рогоносца”, например, король за короткий период времени ухитрился просмотреть 9 раз. От души желаю такого успеха нашим современным драматургам» [3.7, л. 39]. В записях А.В. Гаврилова о театральном сезоне МХАТ 1927–1928 г., которые, как отмечает в комментариях М.Н. Бубнова, носят характер воспоминаний «по свежим следам»¹, зафиксирован факт неоднократного посещения спектакля «Дни Турбиных» Сталиным: «В течение сезона в театре много раз бывали члены правительства: А.И. Рыков, Сталин, Луначарский»². В дневнике, содержащем сведения о следующем театральном сезоне (1928–1929), уже есть записи по датам: «29 ноября, четверг. “Дни Турбиных” в 224-й раз. <...> Смотрели спектакль т. Сталин и Ворошилов»³; «26 мая, воскресенье. <...> Вечером “Дни Турбиных” в 271-й раз. <...> К 3-му действию приехал т. Сталин и смотрел до конца»⁴. Таким образом, к моменту работы над романом о Мольере – создания его первой редакции, текст которой мы процитировали в приведенном примере, Сталин неоднократно посмотрел спектакль «Дни Турбиных». Всего же он его смотрел, как отмечает А.М. Смелянский,

¹ Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. С. 221.

² Там же. С. 213.

³ Там же. С. 281.

⁴ Там же. С. 319.

«не менее пятнадцати раз»¹.

5) Отступления.

Нередко обращения к современникам разрастаются до целых отступлений, например, размышления автора «Что такое слава?» в первой редакции романа:

«Мне рассказывали как-то в XX-м уже столетии, что среди писателей есть чудачки, которых съедает одно желание – славы. **Из-за нее они пишут, из-за нее они печатают, из-за нее они идут на тысячи унижений.**

Меня всегда поражало это. И я объясняю это тем, что они не знают как она выглядит. Иначе они ни за что не призвали бы ее в свои бессонные ночи. При жизни она источник мучений, а после смерти она решительно не нужна. Стало быть, зачем ее искать?» [3.7, л. 22]

В этом отступлении мысли автора – писателя Булгакова – о славе как «источнике мучений». О том, что Булгаков думал о славе, подтверждают воспоминания Н.А. Венкстерн, бывшей с Булгаковым в дружеских и в 1930–1931 г. близких отношениях: «<...> рвались на свет божий милые и теплые черты его души: доброта, веселость, юмор, забота о других и снова все хоронилось под грудой необыкновенностей, загадочности, || особой миссии на земле и тревогой: останусь ли “в столетии”? Не утратились бы факты моей биографии, записывает ли кто-нибудь за мной “мелочи гения”? Вот тут-то и выступает обоюдоострая роль “жены” или подруги в жизни и творчестве таких людей. Очень плоха Жорж Санд, затуркавшая Шопена и чуть ли не заставлявшая его быть при себе горничной, плоха была и Люба Булгакова, сжимавшая свои тонкие губы и шипевшая, как змея: “Не забудь, что ты не Достоевский”. Но все же при Любе он написал лучшие свои вещи: Бег, Турбиных» (запись в дневнике от 10 августа 1949)². Н.А. Венкстерн не понимала это «*олитеруивание* биографии» (определение

¹ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М. : Искусство, 1989. С. 145.

² Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1949 г. 26 июня 1949 г.–14 сент. 1949 г. 97 лл. РГАЛИ. Ф. 2050. Оп. 1. Ед. хр. 139. Л. 68–68 об.

М.О. Чудаковой)¹: «<...> не могу принять этого запертого для людей мира самого себя и своей биографии» (запись в дневнике от 29 августа 1946)². Между тем как это одна из основных особенностей творчества Булгакова, повлекшая вслед за собой еще одну особенность организации повествования в романе о Мольере.

б) Устойчивые повествовательные ходы.

М.О. Чудакова сформулировала одну из особенностей художественного мира Булгакова: «<...> он складывается, как из кубиков, из готовых элементов – *сюжетно-повествовательных блоков*, в принципе исчислимых»³. Исследователь выделяет два типа блоков, присущих поэтике Булгакова: краткие (однословные ремарки, детали портрета, характерные глаголы) и развернутые, включающие «устойчивые повествовательные ходы»⁴. Это явление связано с особенностями писательского труда. Так, Н.К. Пиксанов полагает: «Готовые достижения языка, стиха и стиля, выработанные и привычные приемы композиции, излюбленные темы, сюжеты и образы – все это наследие прошлого необходимо знать, чтобы понять замыслы, пути и средства в созидании нового произведения»⁵. Таким же образом работал, например, Шекспир. Питер Акройд отмечает: «<...> Шекспир заимствовал главным образом у самого себя. Он плагиатор, повторяющий свои же фразы, сцены и ситуации. <...> Так работало воображение Шекспира. Оно принимало архетипические формы»⁶. Булгаков, как Шекспир и Мольер, был одновременно писателем, актером и режиссером.

В романе о Мольере, уже в первой его редакции, используются повествовательные ходы, носящие автобиографический характер и уже использованные Булгаковым в своих текстах (дневник, автобиографии,

¹ Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. С. 400.

² Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. РГАЛИ. 165 л. Ф. 2050. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 49.

³ Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. С. 410.

⁴ Там же. С. 411.

⁵ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 64.

⁶ Акройд П. Шекспир. Биография / Пер. с англ. О. Кельберт. М. : Издательство КоЛибри, 2009. С. 336.

письма, произведения).

1. Дневник.

Первая редакция романа о Мольере	Дневник Булгакова
«В городках искали игорный дом, или сарай для лапты, играли там. Спали на постоянных дворах. Отогревались там и ели. Неладная[,] собачья жизнь» [3.6, л. 57].	«Вошел в бродячий коллектив актеров; буду играть на окраинах. Плата 125 за спектакль. Убийственно мало. Конечно из-за этих спектаклей, писать будет некогда, заколдованный круг» (25 января 1922) ¹ .

Смысловым ядром повествования в данном примере является перечисление событий в жизни. И в романе, и в дневнике оно строится одинаково: ряд односоставных предложений, практически не распространенных, завершающийся номинативным предложением – выводом: «Неладная собачья жизнь» / «заколдованный круг».

2. Автобиография.

Первая редакция романа о Мольере	Автобиография (1924)
«И вот, во время этого путешествия, по ночам, на ночлегах или отдыхая в замках, он, наконец, внял правильному голосу и стал сочинять фарсы» [3.6 л. 58 об.].	«Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ» ² .

В романе о Мольере и автобиографии Булгакова одинаково строится сообщение информации о знаковом в судьбе писателя событии – по сути, начале творческого пути. Повествовательный ход строится на основе использования одинаковых элементов: зачин, присущий рассказу истории в

¹ Булгаков М. А. Страницы из дневника, уничтоженного автором. 1922 [серед. янв.] – февр. 16. Москва. 4 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 1. Л. 1 об.

² Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. М. : Сов. писатель, 1988. С. 38.

устной форме («и вот» / «как-то ночью»), событие происходит в дороге («во время этого путешествия» / «едучи в расхлябанном поезде»), время события – ночь («по ночам» / «как-то ночью», «при свете свечечки»).

3. Письма, произведения.

Первая редакция	Вторая редакция
«Но мой герой был одинок. Он как волк, затравленный стаей резвых борзых, отгрызался в поле. А дома был ад» [3.7, л. 67 об.].	«Но, очевидно, наш герой чувствовал себя, как одинокий волк, ощущающий за собою дыхание резвых собак на волчьей садке. И на волка навалились дружно <...>» [4.1, л. 133].
«Но он уж даже и не отгрызался, только скалил по-волчьи пожелтевшие зубы» [3.7, л. 77].	«<...> он уж даже не огрызался, а только по-волчьи скалил пожелтевшие зубы» [4.1, л. 139].

Подобный повествовательный ход Булгаков использовал в романе «Белая гвардия» (1923–1924), где с волком сравнивается не просто герой, но Алексей Турбин – «alter ego автора»¹: «Достаточно погнать человека под выстрелами, и он превращается в мудрого волка; на смену очень слабому и в действительно трудных случаях ненужному уму вырастает мудрый звериный инстинкт. По-волчьи обернувшись на угонке на углу Мало-Провальной улицы, Турбин увидал, как черная дырка сзади оделась совершенно круглым и бледным огнем, и, наддав ходу, он свернул в Мало-Провальную, второй раз за эти пять минут резко повернув свою жизнь»². Приведем мнение Е.С. Булгаковой по поводу этого героя: «Нет, конечно, Алексей Турбин, это не – Булгаков. Вспомните это место романа, когда говорит автор: “...старший брат промолчал потому, что был человек-ТРЯПКА...” Более волевого человека, чем Михаил Афанасьевич, я не встречала» (из письма

¹ Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 689.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. С. 347.

Дональду Пайперу 1 ноября 1967)¹.

М.А. Чудакова отмечает, что этот оскал «автобиографичен»: «<...> близко знавшие Булгакова в те годы не раз говорили нам о такой именно особенности его “светской” улыбки»².

Ю.А. Венкстерн, брат Н.А. Венкстерн, высоко ценивший талант Булгакова («<...> один из талантливейших современных писателей и несомненно крупная личность», 15 марта 1930³), так описывает в своем дневнике писателя, бывавшего в их доме:

«Мих. Афан. Булгаков совсем не душа – человек он щетинистый и не домашний, чтобы сойтись с ним нужно непременно иметь с ним какую-нибудь специфически общую почву, общие интересы. ||

По рассказам Туси [Н.А. Венкстерн. – *Е. К.*] в нем много ребячливого, милого, но для публики он щетинится» (17 апреля 1931)⁴.

«Булгаков с угловатыми обезьяньими ухватками и вечно напряженным **настороженным** лицом, как будто каждую минуту ожидая обиды» (28 октября 1933)⁵.

В дальнейшем Булгаков сравнивает с волком себя в письме к И.В. Сталину от 30 мая 1931 г.:

«На широком поле словесности российской в СССР я был единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя.

Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе»⁶.

Примечательно, что слово «травля» применительно к тому, что творилось в жизни Булгакова, использует не только он сам, но также окружающие его люди. А.В. Гаврилов записывает в дневнике: «“Дни

¹ Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1.

² Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. С. 452, сноска 51.

³ Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича. Л. 228 об.

⁴ Там же. Л. 162 об.–163.

⁵ Там же. Л. 312.

⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 455.

Турбиных” в 255-й раз. Говорят, что сегодня было в газетах о скором снятии пьесы с репертуара, которую разрешили только до постановки новой пьесы. Спектакль смотрит М.А. Булгаков; он очень расстроен продолжающейся травлей его» (6 марта 1929)¹.

Судя по приведенным примерам, может сложиться впечатление, что внимание Булгакова, в первую очередь, привлекала травля Мольера, что именно в ней он видел точки пересечения в их судьбах. В первую очередь же с Мольером Булгакова сближает любовь к театру, когда слова о Великом драматурге «с голодным театральным блеском в глазах» [3.6, л. 52] он мог бы отнести и к себе.

Первая редакция романа о Мольере	Письмо Булгакова к И.В. Сталину (30 мая 1931)
«Он был обречен, он был рожден для театра» [3.6, л. 45 об.]	«Не знаю, нужен ли я советскому театру, но мне советский театр нужен как воздух» ² .

Так же, как и Мольеру, Булгакову было присуще знание театра.

Первая редакция романа о Мольере	Письмо к Правительству СССР (28 марта 1930)
«<...> а просто нужно хорошо знать, что такое театр» [3.5, л. 23 об.]	«<...> в Москве громадному количеству актеров и режиссеров, а с ними и директорам театров, отлично известно мое виртуозное знание сцены» ³ .

Булгаков был истинным драматургом. В газете «Горьковец» от 15 февраля 1936 г. после выхода спектакля «Мольер» опубликованы слова Вл. И. Немировича-Данченко о Булгакове: «Мне хочется подчеркнуть то, что я говорил много раз, что Булгаков едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в

¹ Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. С. 300.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 457.

³ Там же. С. 449.

напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее, – совершенно исключителен, и мне сильно кажется, что нападки на него вызываются недоразумениями»¹.

На страницах романа о Мольере Булгаков излагает законы драматургии, которые были важны и для него, отсюда его необыкновенное чутье мастерства Мольера.

1) Простота на сцене: «Горячо говорил Жан Батист и, кто знает, он здесь впервые произносил зажигательные и новаторские речи в защиту простоты на сцене» [3.6, л. 47 об.].

2) Отсутствие длиннот, путаных мест, наблюдательность, психологическое чутье: «Просто Мольер **учащийся {у итальянцев} и следующий верно за [итал] ними** написал в Лангедоке комедию [“Терзания любви”. – *Е. К.*] с очень большими недостатками [*т*] длиннотами, тяжелыми и путаными местами и наряду с этим с прелестными и тонкими сценами[. *Кстати ученые*], говорящими о дьявольской наблюдательности директора труппы Малого Бурбона и великолепном его психологическом чутье» [3.7, л. 6].

3) Пьесу необходимо писать быстро: «Как всякий настоящий чистой крови драматург Мольер работал с чрезвычайной быстротою» [3.7, л. 45]. Драматургическое наследие Булгакова демонстрирует именно такой характер работы. Н.А. Венкстерн, которая училась мастерству драматурга у Булгакова, дополнила этот закон: «Пьесу надо “писать” быстро; “переписывать” – медленно» (запись в дневнике 6 июля 1946)². Например, «пьесу “Белая гвардия”, переработанную затем в “Дни Турбиных”, М.А. Булгаков начал писать в январе 1925 г., а завершил (согласно его указанию на сохранившемся авторском машинописном тексте) в июне – сентябре того же года»³. В романе «Записи покойника», над которым Булгаков работал в 1936 г., он не только опишет процесс создания этой пьесы, но также

¹ Вырезки из газет и журналов с рецензиями на произведения М. А. Булгакова, упоминаниями о нем и карикатурами на него. 1928–1936. Л. 11.

² Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. Л. 30 об.

³ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. Л. : Искусство, 1989. С. 514.

сформулирует еще один закон драматургии, который, впрочем, имеет отношение ко всему его творчеству: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует»¹.

Как и Мольер, Булгаков – сатирик, считавший своими учителями Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина. И «вражеские» [3.7, л. 14 об.], «дьявольские» [3.7, л. 15], «страшные колючие» [3.7, л. 71] глаза сатирика Мольера подошли бы и к портрету сатирика Булгакова. Этот важнейший аспект своего творчества он особо и прямолинейно выделяет в письме к Правительству от 28 марта 1930 г., в котором, по сути, излагает программу своего творчества:

«<...> М. Булгаков СТАЛ САТИРИКОМ, и как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немыслима.

Не мне выпала честь выразить эту криминальную мысль в печати. Она выражена с совершеннейшей ясностью в статье В. Блюма (№ 6 “Лит. Газ.”), и смысл этой статьи блестяще и точно укладывается в одну формулу:

ВСЯКИЙ САТИРИК В СССР ПОСЯГАЕТ НА СОВЕТСКИЙ СТРОЙ»².

Эту мысль о месте сатиры в современной ему действительности Булгаков высказывает впоследствии в романе о Мольере.

Первая редакция	Вторая редакция
«<...> в предисловии автор отметил строго, что он всегда находится в пределах сатиры честной и дозволенной.	«<...> в Париже нашлись люди, которые заметили, что сатира действительно, как
Что бывает сатира честная это известно каждому грамотному, но не знаю найдется ли в мире хоть один человек, который предъявит образец сатиры дозволенной.	известно всякому грамотному, бывает честная, но навряд ли найдется в мире хоть один человек, который бы

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 435.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 447.

Сатира может быть дозволена в такой же мере как азартная игра в карты или убийство.» [3.7, л. 21 об.–22]	предъявил властям образец сатиры дозволенной» [4.1, л. 97].

Казалось бы, во второй редакции романа Булгаков смягчает акцент на категорической недозволённости сатиры, убирая вставку, приравнивающую ее к преступлению, равному убийству. Но при этом писатель вводит дополнение «властям» – «предъявил властям», тем самым поставив сам факт существования сатиры в зависимость от власти – как во времена Мольера, так и современную ему эпоху.

Следует обратить внимание, что это не единственный случай, когда во второй редакции романа о Мольере Булгаков приглушает голос автора. Например, в этом фрагменте, где в первой редакции автор четко обозначает свою позицию – он вместе с Мольером, их взгляды совпадают, во второй же редакции снимает это выступление, уводя его в подтекст мысли, категорично высказанной посредством использования числительного «одно» («единственное правило» – «одно единственное правило») и модального слова «надо» («талантливо написать ее» – «надо писать пьесы талантливо»).

Первая редакция	Вторая редакция
«И недаром впоследствии мой герой, несчастный парвеню и грубоватый выскочка, липовый дворянин и камердинер имел [смело] дерзость утверждать, что все аристотелевские правила вообще просто ненужный вздор, а единственное правило, коему нужно следовать при сочинении пьесы это талантливо написать ее. Я даже и критиковать не стану эту мысль уж хотя бы по той причине, что я к ней присоединяюсь» [3.7, л. 11–12].	«И не даром впоследствии, под шумок, мой герой – [игрок и выскочка,] [правка фиолетовыми чернилами. – Е. К.] королевский камердинер и обойщик, говорил, что все эти аристотелевские правила представляют собой сущий вздор, и что существует только одно единственное правило – надо писать пьесы талантливо» [4.1, л. 89–90].

На наш взгляд, такое движение текста между первой и второй редакциями романа о Мольере связано с тем, что в это время Булгаков думает над образом художника в другом своем произведении – романе «Мастер и Маргарита». Образ поэта, писателя Булгаков вводит в роман во второй его редакции 29 октября 1933 г. и строит на основе элементов, которые использовал в романе о Мольере. Тем самым образ мастера стал результатом работы Булгакова над биографией Мольера, осуществлявшейся сквозь призму размышлений о собственной жизни и творчестве.

1) Герой романа – писатель, имеющий портретное сходство с его создателем.

Следует обратить внимание на рабочую запись Булгакова в черновиках романа о Мольере: «Мольер белокур, голубоглаз» [3.6, л. 76 об.]. Возможно, внимание писателя привлекло его портретное сходство с Мольером. Современная тенденция раскрашивать старые черно-белые фотографии привела к искажению действительности – Булгакова изображают с каштановыми волосами, между тем как он был блондином. Например, филолог и писатель Е.А. Миллиор, встретившись в Комарове с Екатериной Михайловной Шереметьевой и Григорием Давыдовичем Тихантовским, знавшими Булгакова (завлит и директор Красного театра, безуспешно планировали ставить пьесы Булгакова «Адам и Ева» и «Мертвые души» в начале 1930-х г.¹), делает в дневнике такую запись о его внешности: «Плотный рыжеватый блондин» (9 мая 1973)². В письме к брату Александру Сергеевичу Нюренбергу Е.С. Булгакова вспоминает: «Глаза у него были ярко-голубые, но когда он расходился, так они сверкали, как бриллианты» (13 февраля 1961)³. В романе «Мастер и Маргарита» в рассматриваемый период – утром 7 января 1934 г. – появляется первый портрет героя, имеющий сходство с его создателем: «Маргарита, узнав хорошо знакомый, рыжеватый вихор и зеленоватые эти глаза, приподнялась и с воплем повисла

¹ Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. С. 271–284.

² Миллиор Е. А. Записные книжки и дневники. Дневники. Т. 2. 1965–1976. 95 л. ЦГАЛИ. СПб. Ф. Р – 439. Оп. 1. Дело 50. Л. 67 об.

³ Булгакова Е. С. Письма к Нюренбергу, Александру Сергеевичу. 1961–1963. Л. 1.

на шее у приехавшего» [т. 1, с. 256]; в эпизоде появления Маргариты и поэта на Воробьевых горах: «Поэт в лохмотьях рубашки, с ли-||цом, выпачканным в саже, над которым волосы его казались совсем светлыми как солома <...>» (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934) [т. 1, с. 286].

2) Герой именуется мастером.

В романе о Мольере одной из перифрастических замен имени героя служит слово «мастер». О той важности, которую Булгаков придавал именно этому наименованию героя, служит его рабочая запись в черновиках биографии Мольера:

«Посвящение.

– Бедный мастер» [подчеркнуто Булгаковым тремя линиями. – *Е. К.*] [3.5, л. 28 об.].

При этом движение текста романа о Мольере от первой ко второй редакции демонстрирует, что Булгаков отказывается от этого способа наименования героя. В приводимом далее фрагменте в первой редакции герой дважды именуется мастером, во второй – комедиантом.

Первая редакция	Вторая редакция
«Однако мастер на отрекся от умных животных и <u>на склоне</u> лет [подчеркнуто Булгаковым двумя линиями. – <i>Е. К.</i>] сооружая себе герб (ах, честолюбие человеческое) ввел в него хвостатых приятельниц. [<i>Герб этот был не очень хорош.</i>] Я не знаю, нужен ли герб кавалеру де Мольеру. Пожалуй, даже и не нужен. Но делает честь мастеру то, что он не забыл верных зверей, карауливших отчий дом» (глава 2 «В обезьяньем доме») [3.5, л. 8 об.].	«Однако, в будущем комедиант не отрекся от своих обезьян, и на склоне жизни уже, проектируя свой герб, который неизвестно зачем ему понадобился, изобразил в нем своих хвостатых приятельниц, карауливших отчий дом» (глава 1 «В обезьяньем доме») [4.1, л. 7].

Во второй редакции слово «мастер» как перифраз имени героя фигурирует только один раз, причем применительно и к другому персонажу

эпохи Мольера – Корнелю: «Но и вдвоем оба мастера не успели бы сдать работу вовремя» [4.1, л. 180].

В первой редакции романа о Мольере слово «мастер» используется как обращение автора к своему герою: «Безотрадный, безотрадный облик у этого человека [Де-Визэ. – *Е. К.*]. Но вы сами виноваты, **мой** мастер. И дальнейшие уроки станут уже тяжелее» [3.7, л. 65].

Во второй редакции эта особенность сохраняется в прологе «Я разговариваю с акушеркой» [4.1, л. 1], причем сюда переходит выражающее особую близость героя автору притяжательное местоимение «мой», найденное в процессе письма в первой редакции и утраченное при переходе во вторую во фрагменте о де Визе, приведенном выше.

Первая редакция	Вторая редакция
«О, великий мастер! Он нигде не хотел умирать, ни дома ни вне дома!» (Глава I [<i>Обезьяний дом</i>] { Что нужно рассказать повивальной бабке. } [3.5 л. 2, 4 об.]	«Но ты, мой бедный и окровавленный мастер! Ты нигде не хотел умирать, не дома и не вне дома!» [4.1, л. 5]

В обеих редакциях романа о Мольере слово «мастер» используется также как обращение героев к Мольеру.

Первая редакция	Вторая редакция
«– “Висельник[!] этот итальянец! – вскричал Шарль Варле, [– ”] врываясь в кабинет директора, – Вы знаете, он спалил декорации!.. Вы знаете, мастер, зачем? Затем, чтобы все забыли о машинах Торелли”» [3.7, л. 40].	«– Вы знаете, мастер, этот Вигарани – форменный висельник! Он спалил декорации и машины, чтобы все забыли о работах Торелли!» [4.1, л. 105]. <i>В опубликованном тексте в этом фрагменте нет первого восклицательного знака.</i>

Но во второй редакции романа о Мольере этот способ использования слова «мастер» становится главенствующим: «– Начинает, – тихо говорили Мольеру, – но не произносит ни одного слова, кроме слов – правило

одиннадцатое... – так что запоминается, дорогой мастер, что их именно десять» [4.1, л. 130]. Причем подавляющее большинство раз это имя фигурирует в главе 32: «– Здравствуйте, мастер, – ответил Бойрон [во всех случаях опубликовано «Барон». – *Е. К.*], глядя вверх» [4.1, л. 191]; «– Великолепно. Но у вас скверный вид, мастер?» [4.1, л. 193]; «– Мастер, не хотите ли вы чего-нибудь? Быть может, вам дать бульону?» [4.1, л. 194]; «– Чего вам дать, мастер? – спросил Бойрон и вытер платком лоб Мольера» [4.1, л. 195]. Таким образом, смысловым ядром слова «мастер» в романе о Мольере является значение «учитель»: к великому драматургу так обращаются артисты его труппы – его ученики.

Во второй редакции, как и в первой, слово «мастер» фигурирует также в значении ремесленника, на высшем уровне владеющего своим ремеслом, – при описании детства, юности и начала творческого пути Мольера предстает череда мастеров и подмастерьев: «Пухлогубый Жан засел в лавке среди ковров, обоев, кресел и несмотря на свою задумчивость понравился мастерам и подмастерьям, работавшим у отца» (глава «Приходская школа») [3.6, л. 23]; «Прощай, лавка, прощайте мастера и подмастерья!» [3.6, л. 46]; «И, вот, раскрылись двери и добрый бог явился, приняв вид мостовых дел мастера. Он чинил мостовую у подъезда театра, где подвизался Мольер» [3.6, л. 52 об.].

Таким образом, наименование героя «мастер» уходит со страниц второй редакции биографии Мольера (1933), с тем чтобы перейти на страницы другого романа.

Герой-художник появляется во второй редакции романа «Мастер и Маргарита» 29 октября 1933 г. – в эпизоде сна Маргариты, и перифрастической заменой его имени служит слово «человек»: «<...> один || и тот же человек являлся ей в сновидениях» [т. 1, с. 234], далее используется прономенальная замена имени «он».

7 января 1934 г. Булгаков пишет эпизод возвращения героя после бала Воланда. Как и во сне Маргариты, герой в начале эпизода именуется

«человек»: на поврежденной странице сохранились фрагменты первого упоминания «<во>шел человек» – «вид его»; «Человек, щурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озираясь глаза его светились тревожно и страдальчески» [т. 1, с. 256]. Далее Булгаков использует перифрастические замены имени героя «приехавший», «прибывший», «привезенный» (последнее дважды), а также метонимию «вихор и зеленые глаза». В конце эпизода герой именуется поэтом: «– Я, – заговорил поэт, покачнувшись от слабости, ухватился за плечо Маргариты <...>» [т. 1, с. 257]. Этот способ наименования героя сохраняется в эпизодах в подвальчике и прощания с землей, которые Булгаков пишет 10–21 сентября 1934 г. Но в этих эпизодах в качестве обращения к герою Азazelло, Коровьева и Воланда используется слово «мастер»: «– Я уж давно жду этого восклицания, мастер»; «– Она идет, вот она, не волнуйте себя, мастер» [т. 1, с. 284]; «– Привал может быть хотите сделать, драгоценнейший мастер, – шепнул бывший регент <...>»; «– Да вы, мастер, спуститесь поближе, слезьте, – зашептал Коровьев <...>» [т. 1, с. 290]; «Такова ночь, мой милый мастер!» [т. 1, с. 295].

На следующем этапе работы над образом героя слово «мастер» становится его именем. В период создания новых вариантов некоторых глав (1934–1935) Булгаков пишет главу, в которой герой является в палату к Ивану Бездомному в клинике профессора Стравинского (в первом варианте этой главы к Ивану приходил Воланд): «– Я – мастер, – ответил тот и вынув из кармана черную шелковую шапочку, надел ее на голову, отчего его нос стал еще острее, а глаза близорукими» (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.) [т. 1, с. 330].

Но в истории текста романа «Мастер и Маргарита» наименование «мастер» используется Булгаковым и на более раннем этапе – в черновиках 1931 г. в наброске главы «Полет Воланда» (эпизод свиста) как обращение Коровьева к Воланду: «– Виноват, мастер, я здесь ни при чем. Это он головой стукнулся об мотоциклетку» [т. 1, с. 128]. Здесь необходимо было значение «господин», поэтому на последующих этапах работы над романом было

заменено на обращение «мессир».

Самое же раннее использование слова «мастер» в истории текста романа «Мастер и Маргарита» (и, по всей видимости, во всем творчестве Булгакова) относится к предтече героя историку Фесе: «в лице Феси» нашли (прекрасного, эрудированного или юного) «ного мастера. <Феся стал известен в> университетских <кругах> и в Англии», «<и> в Италии» [6.1, л. 134 об.].

3) Верная подруга мастера.

В истории текста романа образы мастера и Маргариты идут рядом, начиная с конспективных записей в черновиках 1931 г. (см. подробнее параграф 2.5). Основой для создания образа Маргариты стала встреча Булгакова с Е.С. Шиловской, ставшей впоследствии его женой (1932). Е.С. Шиловская помогала Булгакову работать над биографией Мольера: «С осени 29 г., когда я вернулась, мы стали ходить с ним в Ленинскую библиотеку, он в это время писал книгу “Жизнь господина де Мольера”, и надо было выписывать из французов все, что было нужно ему» (из письма Е.С. Булгаковой к А.С. Нюрнбергу от 13 февраля 1961)¹. Роман о Мольере Булгаков пишет в тот период, когда они уже поженились (1932–1933). Вероятно, эти отношения повлияли на создание образа верной подруги героя в романе о Мольере уже в первой его редакции – Мадлены:

«Мадлена не произнесла ни слова упрека.

Он повернулся к ней и спросил мрачно:

– Ну, что ж и ты покинешь меня теперь?

Мадлена подумала и сказала:

– Нет.

О, верная подруга!» [3.6, л. 53 об.]

Кроме того, вероятно, на создание образа влияли в принципе мечты Булгакова того периода о верной подруге. Так, Н.А. Венкстерн вспоминает: «Помню, как М.А. говорил мне, говорил вызывающе, принципиально,

¹ Булгакова Е. С. Письма к Нюрнбергу, Александру Сергеевичу. 1961–1963. Л. 1 об.

со страстью: “Мне нужно, я имею право на жену, которая восторгалась бы мной”. Лукаво, в глубине души требовалось, чтобы восторги эти были к тому же убедительны, чтобы исходили они от культурной и умной женщины» (запись в дневнике от 10 августа 1949)¹.

Образ Маргариты входит в роман вместе с образом мастера во второй редакции. И уже здесь героиня дважды именуется подругой мастера.

1. В речи Азazelло: «— Что вы! – вскричал гнусаво кривоглазый, – подобное лечится подобным. Встряхнитесь, нам пора. Вот оживает **и** ваша подруга» [т. 1, с. 281].

2. Как перифрастическая замена имени *Маргарита*: «Поэт в лохмотьях рубашки, с ли-||цом, выпачканным в саже, над которым волосы его казались совсем светлыми как солома, взял за руку подругу и предстал перед Воландом» (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934) [т. 1, с. 286].

Движение текста от пятой к шестой редакции романа демонстрирует, что Булгаков добавил слово «подруга» как перифрастическую замену имени *Маргарита* в эпизодах: «извлечение» героя после бала у Воланда, пробуждение в подвальной комнате, воскресение после отравления, последний полет; сохранил в эпизодах: прощание с Воландом, путь к «вечному дому».

Пятая редакция	Шестая редакция – период правки машинописного текста (1939–1940)
«— Не слушайте ее, мессир. Там уже давно живет другой человек. И вообще нельзя сделать, чтобы все “как было”!» [т. 1, с. 759]	«— Ах, не слушайте бедную женщину, мессир. В этом подвале уже давно живет другой человек, и вообще не бывает так, чтобы всё стало, как было. – Он приложил щеку к голове своей подруги, обнял ее и стал бормотать: – Бедная, бедная...» [т. 2, с. 423]
«Проспав до шести часов субботного вечера и мастер и Маргарита почувствовали себя совершенно окрепшими, и только одно давало знать о вчерашних приключениях» [т. 1, с. 819].	«Проспав до субботнего заката, и мастер и его подруга чувствовали себя совершенно окрепшими и только одно давало знать о вчерашних приключениях» [т. 2, с. 495].
«— Оскорбления являются наградой за мою работу, – ответил раздраженно Азazelло, – слепцы! Но прозрейте скорее!» [т. 1, с. 826]	«— Ах, помилуйте, – ответил Азazelло, – вас ли я слышу? Ведь ваша подруга называет вас мастером, ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы?» [т. 2, с. 503]

¹ Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1949 г. 26 июня 1949 г.–14 сент. 1949 г. Л. 69.

«На левой руке у Маргариты скакал, звеня золотой цепью, темный рыцарь с мрачным лицом» [т. 1, с. 832].	«<...> в том, кто [<i>сейчас скакал</i>] {теперь летел} непосредственно рядом с Воландом [<i>на</i>] {по} прав[ой]{ую} рук[е]{у} [у] подруги мастера» [т. 2, с. 511].
«Вот дорога, скачите по ней вдвоем с вашей верной подругой и к утру воскресенья вы, романтический мастер, вы будете на своем месте» [т. 1, с. 835].	«<...> о, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать <...>?» [т. 2, с. 515]
«Остался только мастер и подруга его на освещенном луною каменистом пике [<i>и два их коня</i>] и один черный конь. Мастер посадил спутницу на седло, вскочил сзади нее и конь прыгнул <...>. Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне <...>» [т. 1, с. 836].	«Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменный мшистый мостик» [т. 2, с. 515].

Тем самым слово «подруга» становится важной перифрастической заменой имени *Маргарита*, хоть и не столь частотной как «королева». Подруга – не просто любовница, но женщина, готовая быть с мужчиной даже в трудные времена. «– Вы станете не любовницей его, а женой, – строго и в полной тишине проговорил Воланд <...>», – такую установку выстраивает Булгаков во второй редакции романа [т. 1, с. 258].

Это сочетание «жена» и «подруга» имело для Булгакова важное значение – именно так он называет Е.С. Булгакову, надписывая одну из последних своих фотографий: «Жене моей Елене Сергеевне Булгаковой. Тебе одной, моя подруга, надписываю этот снимок. Не грусти, что на нем черные глаза: они всегда обладали способностью отличать правду от неправды. Москва. М. Булгаков. 11 февр. 1940 г.»¹.

О том, что образ Маргариты на этапе создания во второй редакции был связан с образом Мадлены, говорит также цвет волос. Мадлена рыжая. В первой редакции романа о Мольере читаем: «Она была старше его на четыре года, она была красива, умна, талантлива и звали ее Мадлена Бежар, та самая, которая родила ребенка от кавалера де Модэна. Как произошло это знакомство, – неизвестно. Но известно, что вскоре после этого знакомства

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 287.

Мольер вступил в связь с рыжеволосой актрисой» [3.6, л.44]. В материалах к роману 1932 г. «Де-Мольер. Жизнеописание» в записях, относящихся к «Истории Арманды» (подчеркнуто Булгаковым двумя линиями), есть помета: «Рыжая Мадлена» [3.8, л. 23]. Таким образом, эта деталь портрета героини была важна для Булгакова.

Во второй редакции романа Маргарита рыжеволосая: «Через несколько секунд поравнялась с Аннушкиною дверью, красавица дама без шляпы в буйных растрепанных рыжих волосах, одетая соблазнительно. Шелковое платье сползло с плеча, на ногах не было чулок, поверх всего черный плащ. Красавица вела под руку пошатывающегося, как разглядела в рассвете Аннушка будто бы бледного бородатого одетого бедно, как будто больного Но тоже в черном плаще» (фрагмент написан 7 января 1934 г. – помета писателя «День 7. I 1934») [т. 1, с. 260].

И только на последующих этапах работы над образом Маргариты героиня становится брюнеткой:

Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> не раз крашенные волосы сделались черными блестящими и парикмахерская завивка развилась» [т. 1, с. 695].	«На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы» [т. 2, с. 367].

4) На героя начинается травля.

Изначально Булгаков подчеркивает, что причиной травли Мольера стала зависть – эту деталь он снимает только в период правки машинописного текста романа второй редакции, тем самым усугубляя причины происходящего в жизни Великого драматурга.

Первая редакция	Вторая редакция
«Ругали [по разным причинам] пьесу разные люди. Во-первых ругали пьесу зверски все второстепенные писатели	«[Итак, слава {зависть} гудела вокруг Мольера поистине ведьмиными голосами зависти, отравляя ему жизнь. В общем кое] {Итак, пьеса вызвала настоящий вой, и в

Франции. Почему они ругали мне неизвестно, хотя злые языки и утверждают, что ругали они из зависти» [3.7, л. 59].	нем} трудно было разобрать одинокие голоса друзей Мольера, которых можно было пересчитать по пальцам» [4.1, л. 125]. <i>Правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами</i>

Главу, в которой герой является в палату к Ивану Бездомному в клинике профессора Стравинского (в первом варианте к Ивану приходил Воланд), Булгаков пишет во второй редакции романа – в период создания новых вариантов некоторых глав (1934–1935). В этой главе герой, уже именуемый мастером, рассказывает Ивану историю о своем романе: «<...> когда прочел Износкову приятелю редактора Яшкина, то Износков так удивился, что даже ужинать не стал и все разболтал Яшкину || а Яшкину роман не только не понравился, но он будто бы даже завизжал от негодования на такой роман и что отсюда пошли все беды» (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.) [т. 1, с. 330]. По сути, причиной беды, произошедшей с мастером, становится зависть редактора, которая прочитывается в этом фрагменте, как в случае с построением двусмысленной фразы Мольера в письме к брату короля о посвящении ему своей пьесы («...пожалуй, мне скажут, что это все равно, что возлагать корону с жемчугами и бриллиантами на глиняную статую, или строить великолепные портики и триумфальные арки для входа в жалкую лачугу!...» [4.1, л. 110]), благодаря использованию устойчивых сочетаний, носящих противоположный смысл: «даже ужинать не стал», «роман не только не понравился», «даже завизжал от негодования».

На следующем же этапе работы над этим эпизодом – в пятой редакции романа (1937–1938) – Булгаков вводит политическую составляющую как причину травли мастера: «Однажды герой развернул газету и увидел в ней статью критика Аримана, [в] котор[ой]ая называлась “Вылазка врага” и, где Ариман предупреждал всех и каждого, || что он то есть наш герой сделал попытку протащить в печать апологию Иисуса Христа» [т. 1, с. 610].

При этом зависть остается стержнем травли мастера, украшенной политическими лозунгами:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Что-то удивительно фальшивое, неуверенное чувствовалось буквально в каждом слове его статей, несмотря на то, что слова всё были какие-то пугающие звонкие, крепкие и на место поставленные» [т. 1, с. 611].	«Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне всё казалось, и я не мог от этого отделаться, что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим» [т. 2, с. 279].

Во второй редакции романа мастер болезненно воспринимает произошедшее с ним, что передается через действие «лицо перекопилось»: «[Словом, *гость признает,*] **Короче же говоря, роман этот был про молодого Ешуа Га-Ноцри! Иванушка тут сел и заплакал и лицо у гостя перекопилось и он заявил,** что [*<он>*] повел себя как доверчивый мальчишка, а Износков – Иуда!» [т. 1, с. 330–331].

На следующем этапе работы над этим эпизодом – в пятой редакции романа – мастер не просто болезненно относится к происходящему, он ожесточен, и Булгаков для передачи его состояния использует повествовательный ход из романа о Мольере:

Первая редакция романа о Мольере	Пятая редакция романа «Мастер и Маргарита»
«Он молчал, положив подбородок на кулак. И только гримасы изредка как молнии пробегали по бритому лицу. <...> – Они не понимают, – вымолвил он хрипло и пальцем указал на спящий Париж, – но они поймут. Они	«Судороги то и дело проходили по его лицу[.], [<i>Он то</i>] в них была то ярость, то ужас, то возникало что-то просто болезненное, а в глазах [<i>проплывал</i>] плавал и метался страх. Рассказчик указывал рукой куда-то в сторону балкона и балкон этот уже

поймут! Неизвестно, кто не понимал. Он грозил кулаком синему окну и повторял: – Будь ты проклята столица! Будь ты проклята! Прощай!» [3.6, л. 53–53 об.]	был темен, луна ушла с него» [т. 1, с. 614]. «– Нет, – забывшись, почти полным голосом вскричал он, – нет! Жизнь вытолкнула меня, ну так я и не вернусь в нее. Я уж повисну, повисну... – он забормотал что-то несвязное, встревожив Ивана» [т. 1, с. 615].

В шестой же редакции романа (окончательной) Булгаков состояние героя уводит в подтекст, оставив на поверхности три ключевых слова, раскрывающих его, «судороги», «страх», «ярость», сохранив жест Мольера, направленного в окно: «То, о чем рассказывал больной на ухо, по-видимому, очень волновало его. Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона» [т. 2, с. 283].

Вспоминая травлю Булгакова, Н.А. Венкстерн приводит в дневнике такую историю: «Однажды в Парке культуры в вольере, орлы стали клевать старого, больного орла. Сторожа кинулись спасать – насилу отбили. И вынесли орла избитого, ислекванного, с вострепанными окровавленными перьями. Глаза у него были страдающие и злые до какого-то ужаса» (13 августа 1946)¹.

5) Из-за травли герой заболевает.

Первая редакция	Вторая редакция
«Война постепенно затихла. Что вынес из нее мой герой? Болезнь. Он стал кашлять.	«великая война между Мольером и его врагами» [4.1, л. 134]. «Мой герой вынес из нее болезнь[,] – он стал подозрительно кашлять[. <i>Он стал подозрительно кашлять, усталость</i>] – усталость и странное состояние духа, причем только в дальнейшем

¹ Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. Л. 45 об.

Усталость. Горечь» [3.7, л. 69].	догадались, что это состояние носит в медицине очень внушительное название { – } ипохондри[и]{я}» [4.1, л. 134]. <i>В первой части предложения правка в процессе диктовки и печати, во второй – позднее фиолетовыми чернилами</i>

Как мы уже отмечали, главу, в которой мастер является к Ивану Бездомному в клинике, Булгаков пишет в период создания новых вариантов некоторых глав второй редакции (1934–1935), тем самым здесь впервые в истории текста романа вводится болезнь героя, случившаяся с ним после несчастий с его романом: «<...> рассказал, как он стал скорбен главой и начал бояться толпы, которую впрочем || и раньше терпеть не мог и, вот, его привезли сюда и что она, конечно, навестила бы его, но знать о себе он не дает и не даст... Что ему здесь даже понравилось, потому что, по сути дела, здесь прекрасно и, главное, нет людей» (не ранее 30 октября 1934 г – не позднее 21 июня 1935 г.) [т. 1, с. 330]. В последующих редакциях романа Булгаков будет выстраивать стадии болезни своего героя.

Болезнь героя имеет автобиографическую основу. Об этом мы узнаем по собственным свидетельствам Булгакова, например, из письма к Сталину от 30 мая 1931 г.: «С конца 1930 года я хвораю тяжелой формой нейрастении с припадками страха и предсердечной тоски, и в настоящее время я прикончен»¹. Н.А. Венкстерн, впервые прочитавшая роман «Мастер и Маргарита», в 1946 г., записала в дневнике: «Узнаю его страх улицы <...>» (29 августа 1946)².

6) На героя составляется донос.

Первая редакция	Вторая редакция
«Заключалась в нем [пьесе Де-Визэ. – Е. К.] не столько критика критики сколько	«<...> причем обнаружилось, что в пьесе “Зелинда” находится не столько критика, сколько самый обыкновенный <u>донос</u> » [4.1,

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 455.

² Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. Л. 49.

донос, при чем это был не один донос, а [шесть] четыре донос[ов.] а в одном произведении. » [3.7, л. 64].	л. 129]. <i>Этот фрагмент текста очерчен по левому полю страницы простым карандашом, им же поставлена галочка и подчеркнуто слово «донос»</i>

В романе «Мастер и Маргарита» нет прямого указания на то, что герой пострадал из-за доноса. Между тем как подтекст дает нам понять, что именно донос стал причиной ареста мастера, предшествовавшего его появлению в клинике профессора Стравинского. Рассмотрим, как проходило выстраивание подтекста причины исчезновения мастера осенней ночью, когда ему в окна постучали, – в эпизоде «извлечения» героя после бала у Воланда.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Это вы, молодой человек, – заговорил хозяин невзирая на то, что человеку с чемоданом было лет сорок , – написали, что он, – хозяин кивнул на вихор и зеленые глаза, – сочиняет роман?» [т. 1, с. 257]	«– Это вы написали, что в романе о Понтии Пилате контрреволюция и после того, как мастер исчез, заняли его подвал? – спросил Азazelло скороговоркой» [т. 1, с. 760].	«– Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? – спросил Азazelло» [т. 2, с. 424].

Во второй редакции романа Понковский, будущий Алоизий Могарыч, выступает с сообщением о том, что герой «сочиняет роман». Это довольно туманное обвинение Булгаков на следующем этапе работы над эпизодом заменяет на его полярную по степени категоричности противоположность – в романе героя «контрреволюция». Скорее всего, по мысли Булгакова, после такого обвинения героя не выпустили бы из-под ареста через несколько месяцев и он не смог бы отправиться в клинику Стравинского. Поэтому при работе над окончательным текстом романа – шестой его редакцией –

Булгаков смягчает обвинение героя, которое теперь заключается в том, что он «хранит у себя нелегальную литературу». Но на всех трех этапах работы над эпизодом неизменным остается единственное – на героя был написан донос. Во всех трех случаях Булгаков использует устойчивую эвфемистическую замену этого слова – глагол «написали», в окончательном тексте романа сопроводив его уточнением «написали на него жалобу».

Таким образом, творческая история романа Булгакова «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что тема «художник и власть» входит в него под влиянием размышлений в связи с работой над романом о Мольере.

Создание образа Мольера основано на соотнесении Булгаковым биографии великого французского драматурга с собственным жизненным и творческим опытом. В романе о Мольере, уже в первой его редакции, используются повествовательные ходы, носящие автобиографический характер и уже использованные Булгаковым в своих текстах (дневник, автобиографии, письма, произведения). В 1933 г. в роман «Мастер и Маргарита» Булгаков вводит образ мастера и создает его на основе элементов, которые использовал в романе о Мольере: герой именуется мастером, рядом с ним его верная подруга, на героя начинается травля, из-за травли герой заболевает, на героя составляется донос.

В результате параллельной работы над двумя произведениями в романе «Мастер и Маргарита» был создан образ художника, гонимого по политическим причинам, и вместе с ним в роман вошла тема художника и власти, занимающая в романе о Мольере главенствующую позицию.

Толчком к созданию во второй редакции романа образа мастера, находящегося в неволе, стали арест и ссылка Н.Р. Эрдымана.

Не случайно Ю.П. Любимов, хорошо знавший Эрдымана и о его дружбе с Булгаковым, выстроил в своей работе единство трех художников *Мольер – Булгаков – Эрдыман*: «В телеспектакле А. Эфроса о Мольере Ю.П. Любимов сыграл не только булгаковского Жана Батиста, но и мольеровского Сганареля из “Дон Жуана”. И никого их осведомленного окружения не

удивило, что Ю. П. играл роль с характерным заиканием Николая Эрдмана»¹.

3.2.2. «Защищайся, лукавый комедиант!»:

взаимоотношения художника с властью

Тема художника и власти является центральной в романе о Мольере.

Основа этой темы заложена в пьесе «Кабала святош», открывающей собой мольериану Булгакова (1929). А.А. Грубин полагает, что, в отличие от своих современников – В.Э. Мейерхольда, стремившегося «<...> максимально усилить “разлад между королем и поэтом” (на сцене “бился комедиантский темперамент Мольера вразрез с версальской чопорностью”) <...>», и А. Бенуа, демонстрировавшего «<...> гармонию Мольера с веком, давшим миру образец великой культуры», Булгаков старался показать «двойственность» и «социальный конформизм» Мольера².

В романе о Мольере Булгаков выстраивает целую программу взаимоотношений художника с властью.

1) «Я не хочу сидеть в тюрьме» – надо быть осторожным.

Герой, чувствующий подступающую угрозу, старается избежать ее, т. к. «<...> самое ужасное, что могут совершить с человеком – лишить свободы», как напишет Булгаков «ночью на 1-е сентября 1933» в романе «Мастер и Маргарита» в главе о тюремном заключении Босого [т. 1, с. 202]. Этот урок содержится в речи учителя Мольера – Гассенди, в свою очередь, усвоившего уроки своих великих учителей – Коперника, Бруно, Галилея и многих других. В первой редакции романа о Мольере этот фрагмент написан более откровенно, нежели в окончательном тексте:

«Я не хочу сидеть в тюрьме, сказал бы Гассенди. В самом деле, когда дрянь эту – тело – сажают в тюрьму, как будет там работать дух?

Дело все в том, что в ту эпоху если на левой стороне стола лежало Евангелие, то на правой лежал том Аристотеля – он был канонизирован.

Первые неосторожные шаги Гассенди сделал, но он вовремя

¹ Смехов В. Та Таганка. С. 340.

² Грубин А. О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. С. 148–149.

остановился. В ссоре с Парижским университетом, молившимся на || Аристотеля, проиграл бы Гассенди, ибо у университета в кармане был самый веский [док] аргумент, хотя бы, скажем, такой, как постановление Парижского парламента от 1624¹⁰ года, в котором недвусмысленно говорилось о смертной казни для тех, кто осмелится нападать на последователей Аристотеля. О, нет! Гассенди слишком любил жизнь. Ведь Галилей стоял на коленях совсем недавно, всего лишь в 1633^M году. Предшественники и товарищи Гассенди, которых я упоминал не зря, сделали его осторожным» [3.6, л. 40 об.–41 об.].

Если в первой редакции Гассенди заявляет, что в принципе не хочет потерять свободу – «Я не хочу сидеть в тюрьме», то в окончательном тексте появляется уточнение – «из-за Аристотеля»¹. Но в окончательном тексте писатель ограничивается указанием того, что «эпикурец слишком любил жизнь» и опасался постановления парижского парламента², то в первой редакции причиной, по сути, были уроки «предшественников и товарищей» философа.

2) «Искусство цветет при сильной власти!»

При работе над окончательным текстом романа о Мольере (в процессе правки машинописного текста) высказывания о власти привлекали пристальное внимание Булгакова – тем или иным способом они выделены. Так, на левом поле страницы на уровне предложения «Искусство цветет при сильной власти!» синим карандашом выполнена помета, похожая на букву «М» [4.1, л. 61]. И. Ерыкалова полагает, что это «ложноверноподданнический возглас», причиной порождения которого стала «годами копившаяся ненависть к высокому покровительству и “искусству на службе”»³.

Рассмотрим более подробно фрагмент, где излагаются размышления автора о любви к власти.

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 248.

² Там же.

³ Там же. С. 642.

Первая редакция	Вторая редакция
«Один из людей XVII ^{го} же века сказал, что актеры больше всего любят монархию. Заступлюсь за него. Он выразился так потому, что не знал никакой другой власти, кроме монархии. Он должен был сказать так: актеры любят власть. Как им ее не любить! Лишь при сильной, прочной и денежной власти процветает искусство» [3.6, л. 58].	« Один из мыслителей XVII века говорил, что актеры больше всего на свете любят монархию. Мне кажется, что он выразился так потому, что недостаточно продумал вопрос. Правильнее бы, пожалуй, сказать, что актеры до страсти любят вообще всякую власть. Да им и нельзя ее не любить! Лишь при сильной, прочной и денежной власти возможно процветание [всякого] [правка в процессе печати. – Е. К.] театрального искусства. Я мог бы привести {этому} множество примеров, и не делаю этого {только} потому, что это [будет утомительно] {и так ясно} » [4.1, л. 48]. <i>В этом предложении правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами.</i>

В машинописи этот фрагмент в целом выделен простым карандашом – | |, а часть текста от слова «сказать» до слова «искусства» очерчена по левому полю страницы синим карандашом. Движение текста от первой ко второй редакции демонстрирует стремление писателя выразить неизбежность любви к власти в максимальной степени – в первой редакции представителей всех видов искусства, а во второй только театрального.

Первая редакция	Вторая редакция
«актеры больше всего любят монархию»	«актеры больше всего <u>на свете</u> любят монархию» [в этой таблице подчеркнуто нами. – Е. К.]
«актеры любят власть»	«актеры <u>до страсти</u> любят <u>вообще всякую</u> власть»
«Как им ее не любить!»	«Да им и <u>нельзя</u> ее <u>не любить!</u> »

«Лишь при сильной, прочной и денежной власти процветает искусство».	«Лишь при сильной, прочной и денежной власти возможно процветание [всякого] <u>театрального</u> искусства».

В связи с этими размышлениями возникает рекомендация, с которой выступает в первой редакции автор, а во второй – Мольер.

Первая редакция	Вторая редакция
«Приходится признать, что принц был оригинал и при том человек очень изменчивый. А вы драматурги и комедианты следуйте моему совету: ищите всегда источник власти и стремитесь к нему! Летите как блестящая бабочка на колпак свечи и вейтесь сверкая красками! Но помните одно: вовремя улетайте и никогда не возвращайтесь. Великие мира изменчивы. Когда вы вернетесь ваше место будет занято. Принц сделал свое дело и принц может уйти.» [3.6, л. 67]	«– Непостоянны[е] [правка в процессе печати. – Е. К.] сильные мира сего! – говорил Мольер Мадлене, – и дал бы я совет всем комедиантам. Если ты попал в милость, сразу хватай все, что тебе полагается. Не теряй времени, куй железо, пока горячо. И уходи сам, не дожидаясь, пока тебя выгонят в шею!» [4.1, л. 68].

В этой рекомендации речь идет по большей части о материальных благах. Но только ли в них дело?

3) «Сложная стратегия де-Мольера»: «всегда обеспечивать себе тыл при дворе».

Рабочие записи Булгакова к роману о Мольере демонстрируют мысль о том, что герой видит в монархе поддержку.

«Венценосец не признавал никого.

Очень важно: Мольер был монархист?

Королевская власть – *summa justitiam*.

Король выше партий [слово “выше” подчеркнуто двумя линиями. –

Е. К.].

No e'dition variorum: (Jonie I, p. 579)

“... Louis XIV accorda sa bien veillance et sa protection à Moliere...

Ce fait mérite d'être note, cor donsune monarchie absolue, au milieu des ennem iret des envieux, que suscitent toujours ca superiorite' et les success, que serat devenu Molière sans l'appui du roi”» [3.6, л. 80].

«... Людовик XIV поддерживал Мольера и благоволил ему...

Этот факт необходимо отметить отдельно, поскольку в период абсолютной монархии, когда враги в окружении короля с одной стороны плели интриги, а с другой воспевали его величие и успех, без высочайшей поддержки Мольер никогда не стал бы великим Мольером» (перевод Натальи Анатольевны Соколовой).

В первой редакции романа о Мольере Булгаков четко формулирует основу взаимоотношений художника и власти: власть – это защита.

Первая редакция	Вторая редакция
«Придя несколько в себя, герой стал соображать, что делать. Куда идти. Есть только одно [место] лицо , [где царит] в нем высшая справедливость, [где] только у него можно получить защиту» [3.7, л. 18].	«Придя в себя, Мольер стал соображать, что делать и куда бежать, чтобы спасти пьесу. Было только одно лицо во Франции, которое могло исправить положение. Только у него можно было найти защиту в этом каверзном случае, ибо это лицо бесстрастно и беспристрастно и защищено от влияния каких бы то ни было литературных партий» [4.1, л. 94].

Правка «место – лицо», «где царит – в нем», выполненная в процессе письма в первой редакции романа, подчеркивает характер власти – это единственный человек. Мысль о том, что власть воплощает «высшую справедливость», высказанная в первой редакции, разворачивается во второй редакции до перевода акцента на то, что эта власть абсолютна.

Во второй редакции в трактовку власти как защиты вносится важное

уточнение – к ней можно прибегнуть в «крайнем случае»:

«Министры, а за ними и вся Франция, сразу поняли, насколько серьезный человек на престоле.

Очень понял это и Мольер, и сразу установил то место, куда нужно будет обращаться за защитой в каком-нибудь крайнем случае» [4.1, л. 109].

Добиваясь справедливости, Булгаков всегда напрямую обращался с письмами к И.В. Сталину и к Правительству СССР, в которых он прямо и открыто заявлял свою позицию. В агентурно-осведомительных сводках и записках о Булгакове сохранились слова Е.А. Галати: «Булгаков умен и хитер. Стал вдруг модным. Сейчас дерет нос и очень осторожен в своем поведении (ищет влият. знакомств). Енукидзе благоволит к нему и покровительствует» (18 сентября 1928)¹.

Образ короля как защитника Мольера создается уже в первой редакции романа – эта мысль четко формулируется писателем в эпизоде встречи Людовика и Ратабона.

Первая редакция	Окончательный текст
«Вот тут г. Ратабон мог произнести только одно слово, которым [обычно] заканчивались все без исключения беседы с Людовиком XIV-м. Слушаю. И приступил к ремонту. Ах, великий француз-сатирик, да как же тебе не любить своего короля? Если бы не он, что бы было с тобой?» [3.7, л. 37].	«Тут уж господину Ратабону ничего более не оставалось, как немедленно приступить к ремонту. Таким образом, спасением следующего сезона Мольер был обязан королю Людовику XIV»².

Булгаков подчеркивает близость короля-защитника и Мольера.

¹ Агентурно-осведомительные сводки, агентурные записки, информационные сведения секретного и информационного отделов ОГПУ о М.А. Булгакове. 9 марта 1925 г. – 22 дек. 1936 г. 79 л. РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 27. Л. 37.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 313.

Первая редакция	Вторая редакция
«Можно было травить комедианта, но погубить его было нельзя. Помогли бесчисленные посвящения к комедии. За спиной де-Мольера маячила внушительная фигура короля» [3.7, л. 69 об.].	«Тень короля стала всем мерещиться за плечами у директора труппы <...>» [4.1, л. 138].

Если в первой редакции король «маячит» за спиной Мольера, т. е. находится в непосредственной близости от него, то во второй редакции за плечами Мольера «тень короля» – король все время находится рядом, даже если он невидим. Эта особенность была найдена еще в пьесе «Кабала святош» – во второй редакции вводится эпитет «невидимый».

Первая редакция	Вторая редакция
«При его появлении из провала начинает аплодировать один человек. За ним мгновенно все, грохот звука» ¹ .	«При его появлении один невидимый человек в зрительном зале начинает аплодировать, а за этим из зала громовые рукоплескания» ² .

Мольер физически ощущает тот момент, когда король оставляет его: «Тут в спину Мольера повеяло холодом, у него появилось такое ощущение, точно стояла какая-то громадная фигура за плечами и вдруг отошла. Обманывать себя не приходилось: король покидал его. Чем это можно объяснить? Тем, что все на свете кончается, в том числе даже долголетняя привязанность сильных мира. Кто разберет, что происходит в душе властителей людей?» [4.1, л. 187]. Один из важных для Булгакова вопросов. По свидетельству Е.С. Булгаковой, писатель после телефонного звонка Сталина ждал обещанной встречи с ним: «Но встречи не было. И всю жизнь М. А. задавал мне один и тот же вопрос: почему Сталин раздумал? И всегда я отвечала одно и то же: А о чем он мог бы с тобой говорить? Ведь он прекрасно понимал, после того твоего письма, что разговор будет не о

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 260.

² Там же. С. 28.

квартире, не о деньгах, – разговор пойдет о свободе слова, о цензуре, о возможности художнику писать о том, что его интересует. А что он будет отвечать на это?»¹.

Уже в первой редакции романа Булгаков четко формулирует «стратегию» Мольера по обеспечению себе защиты: «<...> сложная стратегия де-Мольера дала хороший результат. Комбинированное направление к парижским властям, поиски защитников среди сильных мира а, главное, конечно, сообщение о том, что г. де-Мольер будет || искать защиту у короля, который так любит всякую комедию привело к тому, что к началу декабря этого же 1659-го года комедию разрешили» [3.7, л. 20–20 об.].

В основе этой стратегии лежит посвящение своих произведений членам королевской семьи. Но если в первой редакции акцент ставился на посвящении как таковом, то во второй редакции – на лести, которая теперь отличает посвящения драматурга, например, королеве-матери:

Первая редакция	Вторая редакция
«Де-Мольер сочинил небольшую пьесу под названием “Критика [на] школы жен” и поставил ее <u>1-го</u> июня 1663 года [подчеркнуто двумя линиями. – Е. К.] и посвятил ее королеве-матери Анне Австрийской » [3.7, л. 63 об.].	«Идя по строго намеченному пути – всегда обеспечивать себе тыл при дворе – Мольер посвятил эту пьесу, в лестных и униженных выражениях, королеве-матери – Анне Австрийской» [4.1, л. 129].

Лесть добавляется в окончательном тексте и в посвящении принцу Конде:

Первая редакция	Окончательный текст
«Верный своему обычаю держаться за сильных мира, без которых его бы давным-давно уничтожили, де-	«По своей манере посвящать пьесы высокопоставленным лицам, “Амфитриона” Мольер посвятил светлейшему принцу Конде, введя в это посвящение остроумное замечание

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 300.

Мольер	посвятил	о том, что имя Великого Конде, конечно,
Амфитриона	принцу	правильнее было бы поставить во главе армии,
Конде» [3.7, л. 84 об.].		нежели во главе книги» ¹ .

Во второй же редакции появляется посвящение супруге брата короля, лесть в котором получает одобрение автора: «Как вел себя в это время Мольер? Прежде всего, он посвятил “Школу” жене своего покровителя Господина – принцессе Генриетте Английской, и в этом посвящении, по своему обыкновению, вылил на || принцессу целый ушат лести. Умный, прямо скажу, умный шаг!» [4.1, л. 128–129].

В окончательном тексте Булгаков нарочито подчеркивает «излишество» лести в обращениях Мольера.

Первая редакция	Окончательный текст
«Все это было мило, но дальше пошло уж, пожалуй, и лишнее и вообще бог знает что: Оказывается, что [удовольствие] радость повиноваться королю для Мольера куда дороже Аполлона и всех муз вместе взятых и вся слава, <sic> к коей Мольер может помышлять это развеселить его величество» [3.7, л. 51 об.].	«Все это было хорошо, но дальше пошли некоторые излишества в том, что радость повиноваться королю была для Мольера дороже Аполлона и всех муз и что вся слава, о которой Мольер мог помышлять, это – слава человека, который увеселяет его величество» ² .

Несмотря на то, что во второй редакции лесть переполняет послания Мольера представителям власти, на этом же этапе работы Булгаков снижает степень ее проявления в модели поведения своего героя.

Так, в эпизоде знакомства Мольера с братом короля первые две позиции совпадают в обеих редакциях – ремарка «шляпа на отлете» указывает на то, что герой низко кланяется, его улыбку, надетую на лицо, как

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 367.

² Там же. С. 323.

маска, характеризует подобострастность, в обоих случаях автор подчеркивает мудрость своего героя, «лукавого комедианта».

Первая редакция	Окончательный текст
«<...> он вел себя мудро, как настоящий лукавый комедиант»	«<...> он вел себя мудро, как настоящий лукавый комедиант»
«Он вошел в Париж со шляпой на отлете, с подобострастной улыбкой на пухлых губах» [3.6, л. 69].	«Он явился в столицу с шляпой на отлете и с подобострастной улыбкой на пухлых губах» ¹ .

Последующие же ремарки, выстраивающие модель поведения героя с властью, Булгаков меняет.

Первая редакция	Окончательный текст
«Сгибаясь в три погибели и перьями на шляпе касаясь паркета, он представился юноше».	«Мольер стоит, согнув шею, левою рукою вежливо касаясь рукояти шпаги на широчайшей перевязи <...>».
«И был юноша родным и единственным братом короля Людовика XIV ¹⁰ и именовали юношу кратко Господин».	«Теперь оставалось только умненько держать себя в разговоре с принцем Филиппом Орлеанским – Единственным Братом Короля».
«Шляпа уж совсем лежала на паркете» [3.6, л. 69 об.].	«На лице у антрепренера – лисья улыбка, а все лицо в наигранных медовых складках, но глаза у него настороженные и внимательные» ² .

Ремарка первой редакции, основанная на использовании устойчивого сочетания, «сгибаясь в три погибели» (как Максим Петрович у Грибоедова «и он сгибался в перегиб»), заменяется на ремарку «стоит, согнув шею», которая создает образ просто уважительно поклонившегося верноподданного, что подчеркивается вторым деепричастным оборотом,

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 285.

² Там же. С. 286.

входящим в состав ремарки, «вежливо касаясь рукояти шпаги».

В первой редакции особое внимание Булгаков уделяет детали портрета Мольера в этом эпизоде – шляпе, используя ее как стержень организации градации по возрастающей в передаче высшей степени проявления подобоострастия героя: «перьями на шляпе касаясь паркета – шляпа уж совсем лежала на паркете» – герой склоняется все ниже и ниже.

Эта художественная деталь была найдена при создании пьесы «Кабала святош» – она фигурирует в обеих редакциях, выполняя такую же функцию – делает зримой степень проявления подобоострастия героя, ведь это пьеса, где зритель должен видеть то, что происходит в душе героя.

Первая редакция	Вторая редакция
«Кошачьей походкой двигается к рампе. Еще издали начинает приседать и кланяться, метет шляпой пол» ¹ . В первой редакции пьесы в контексте монолога на сцене Булгаков использовал ремарку «Прижимает руку к сердцу, метет пером шляпы пол» ² .	«Он идет кошачьей походкой к рампе, как будто подкрадывается, сгибает шею, перьями шляпы метет пол» ³ .

Во второй редакции романа о Мольере Булгаков отказывается от этой детали, заменяя ее описанием черт лица героя: «лисья улыбка», «лицо в наигранных медовых складках». Движение текста этого эпизода от первой ко второй редакции позволяет увидеть, что Булгаков смирал степень проявления подобоострастия, безобразящего образ драматурга.

Эта особенность работы Булгакова над моделью поведения Мольера с сильными мира сего проявилась также в эпизоде составления письма с посвящением пьесы брату короля.

Первая редакция	Вторая редакция
«– Льстите, льстите, только начните. Густой мед уже, а не чернила, стекал с	«– Подбавить еще лести? – пробормотал драматург, – да,

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 260.

² Там же. С. 261.

³ Там же. С. 28.

пера Мольера. Во рту становилось сладко» [3.7, л. 46 об.–47].	пожалуй, больше некуда...» [4.1, л. 110]

Если в первой редакции максимальное проявление лести выражается фактически с помощью образа меда, устойчиво с ней связанного, то во второй редакции писатель ограничивается замечанием-констатацией о наличии высшей степени проявления лести «больше некуда».

То, как Булгаков работал по увеличению объема лести в речи героя и, наоборот, снижению проявления подбострастия в его облике, позволяет увидеть эпизод представления пьесы «Несносные» в садах Во.

Первая редакция	Окончательный текст
«Через 15 дней от начала сочинения в Театре в садах Во упал занавес. <u>Выбежал взволнованный Мольер одетый в обычное платье и растерянн</u> <u>о кланяясь королю, стал извиняться, что у него не было ни времени, ни актеров, чтобы вовремя доставить развлечение королю</u> » [3.7, л. 50 об.]. <i>Подчеркнуто Булгаковым в процессе письма.</i>	«Итак, в садах Во упал занавес. Прежде всего гостям министра предстал взволнованный Мольер, незагримированный и одетый в обычное платье. Растерянн о кланяясь, он стал просить прощения за то, что ввиду недостатка времени не сумел приготовить развлечения для великого монарха» ¹ .

Здесь в первой редакции следует обратить внимание на подчеркнутый Булгаковым текст. Это подчеркивание могло означать необходимость свериться с историческими источниками, с которыми Булгаков скрупулезно работал. Возможно также, что этот фрагмент не нравился Булгакову и он наметил его для последующей правки. И действительно во второй редакции этот фрагмент предстает с небольшой правкой. Объем лести в речи Мольера увеличивается: в первой редакции он извиняется, во второй же просит прощения, подчеркивая тем самым как бы личную свою вину в происходящем и свое отношение к ней – он как будто принимает ее близко к

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 322.

сердцу; в первой редакции речь идет о «развлечении королю», во второй – «для великого монарха». Но при этом, как во всех предыдущих случаях, Булгаков меняет модель поведения героя: теперь герой не выбегает, но – предстает. Несмотря на взволнованность, герой не суетится, а стоит, как в эпизоде знакомства с братом короля.

На наш взгляд, мотив унижения писателя первой редакции романа о Мольере обусловлен тем, что уже был разработан в пьесе «Кабала святош».

Первая редакция	Вторая редакция
«Все равно, как бы писатель ни унижался, как бы ни подличал перед властью, все едино, она погубит его! Не унижайся! Я унижался и погиб! Ненавижу государственную власть!» ¹	«Не унижайся, Бутон! Ненавижу бессудную тиранию!» ²

Как видим, мотив унижения присутствует в обеих редакциях пьесы, но во второй он усиливается в своем проявлении. Так, в эпизоде встречи короля и Мольера в первой редакции пьесы мы видим разговор о творчестве драматурга. Во второй редакции смысловым ядром эпизода становится проявление милости короля к Мольеру (он разрешает постановку «Тартюфа») и проявление признательности драматурга, выражающейся в подобострастном возгласе «Люблю тебя, король!» и усердном исполнении обязанностей придворного.

Первая редакция	Вторая редакция
«ЛЮДОВИК. <...> Вы самый талантливый писатель в моей стране... <...> Ну, скажите мне, как поживает Муза: скажите, что вы пишете? Впрочем, извините меня, я понял – писатели любят говорить о своих произведениях наедине. <...> Ваше здоровье, господин де Мольер.	«ЛЮДОВИК. Твердо веря в то, что в дальнейшем ваше творчество пойдет во правильному пути, я вам разрешаю играть в Пале-Рояле вашу пьесу “Тартюф”. МОЛЬЕР <i>(приходит в</i>

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 290.

² Там же. С. 57.

МОЛЬЕР (<i>вставая</i>). Здоровье короля Франции! ЛЮДОВИК. Так что же вы пишете? МОЛЬЕР. Я задумал, ваше величество, комедию о ханже. ЛЮДОВИК. Это очень интересно. (<i>Понизив голос.</i>) Вот там, в галерее, вы можете найти прекрасный тип для этого произведения»¹.	<i>странное состояние</i>). Люблю тебя, король! <...> ЛЮДОВИК (<i>Мольеру</i>). Сегодня вы будете стелить мне постель. <i>Мольер схватывает со стола два канделябра и идет вперед»</i>².

В монологе Мольера в пьесе устойчивое выражение высокого стиля «лобзал ноги» заменяется на просторечное «лизал шпоры», вводится слово «блюдолиз».

Первая редакция	Вторая редакция
«Всю жизнь, всю мою жизнь я лобзал ему ноги... Думал только одно: ради Бога, только ты меня не раздави, только не раздави. <...> Я же червяк, выходит. Я – червь. Только не наступи» ³ .	«Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. <...> я, может быть, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал?.. Ваше величество, где же вы найдете такого другого блюдолиза, как Мольер? <...> Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь?» ⁴

В монологе в обеих редакциях пьесы Мольер называет себя «червь», но в первой редакции это объясняется горестным пониманием того, что «писатель не может жить» и «писателю нет места»⁵.

Таким образом, движение текста от первой ко второй редакции романа о Мольере и в целом в контексте работы над его образом, начиная с пьесы «Кабала святош», демонстрирует стремление Булгакова избавить своего героя от унижения в его взаимоотношениях с властью. Он убирает само это

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 272.

² Там же. С. 40.

³ Там же. С. 290.

⁴ Там же. С. 57.

⁵ Там же. С. 290.

слово из своего романа о великом французском драматурге.

Первая редакция	Вторая редакция
«Унижался? А Вы? Никогда не льстили власти? Вы не боялись власти?.. Наживший себе врагов повсюду сатирик искал для себя защиты у короля и в его окружении. И правильно делал. Без короля он бы погиб» [3.7, л. 47–47 об.]	«Как, о, мой читатель, вы смотрите на подобные посвящения? Я смотрю так. Прав был Мольер, когда [тянулся] {адресовался с посвящениями} к королю и его брату. Поступай он иначе, кто знает, не стала ли бы его биография несколько короче, чем она есть теперь?» [4.1, л. 110] <i>Правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами.</i>

В приведенном фрагменте следует обратить внимание на отношение автора к защите короля. «Без короля он бы погиб» – это предложение из первой редакции строится на использовании устойчивого выражения, которое вовсе не означает, что человек может погибнуть в прямом значении этого слова, но передает трудное, отчаянное положение, в котором он оказался. Во второй же редакции Булгаков высказывает предположение, что без защиты короля его герой именно лишился бы жизни.

Рассмотрим еще один фрагмент, где автор выступает в защиту своего героя.

Первая редакция	Вторая редакция
«Да, никто не посмеет бросить камень в моего героя. О, как труден путь придворного певца! Тот, кто осудит его, не знает, видно, короля Людовика XIV-го» [3.7, л. 51 об.].	«Потомки! Не спешите бросать камнями в великого сатирика. О, как труден путь певца под неусыпным наблюдением грозной власти!» [4.1, л. 115] <i>Этот фрагмент текста очерчен по левому полю страницы простым карандашом.</i>

В первой редакции здесь используется подтекст «не знает, видно, короля Людовика XIV-го», невысказанность которого раскрывается в полной

мере во второй редакции: «под неусыпным наблюдением грозной власти» – тень короля за плечами героя означает не только защиту, но и «неусыпное наблюдение». Кроме того, так как Булгаков убирает здесь имя Людовика, тем самым это высказывание приобретает вневременной характер.

Также здесь следует обратить внимание на то, что Булгаков снимает со своего героя звание придворного певца, подчеркивая его внутреннюю независимость от власти, и подчеркивает его величие, введя сочетание «великого сатирика», вместо «моего героя».

Движение текста от первой ко второй редакции демонстрирует, что Булгаков стремился подчеркнуть величие своего бессмертного героя.

Первая редакция	Вторая редакция
«<...> в “Аретузе” гремит Андре Камбре еще определеннее о том, что – Боги правят небом, а Людовик землей. Людовику это было известно, что боги правят небом, а он землей и бессмертны были только боги, и он – Людовик» [3.5, л. 5–5 об.]. (Глава I [Обезьяний дом] {Что нужно рассказать повивальной бабке.} [3.5, л. 2])	«В опере “Аретуза”, сочиненной господином Камбрэ, было возвещено так: – Боги правят небом, а Людовик – землей! <...> Тот, кто правил землей, считал [себя] бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался. Он был смертен, как и все, а следовательно – слеп» [4.1, л. 6]. (Пролог «Я разговариваю с акушеркой» [4.1, л. 1]) <i>Правка в процессе печати. Подчеркнуто и очерчено по правому полю страницы розовым карандашом с целью обратить внимание на повтор.</i>

Если в первой редакции король называется бессмертным, то во второй редакции он уже причисляется к рангу смертных и слепых. Обладателем же «действительного бессмертия» становится Мольер, и король может только «приобщиться» к нему через общение с великом драматургом [4.1, л. 1].

4) Закон ящерицы.

Независимость художника позволяет сохранить «закон ящерицы»,

описание которого в романе о Мольере демонстрирует не только особенность времени великого французского драматурга – существование художника в условиях цензуры, но и особенность поэтики самого Булгакова – его мастерство в создании подтекста.

Описание «закона ящерицы» присутствует уже в первой редакции романа о Мольере. Движение текста ко второй редакции позволяет увидеть, как Булгаков работал с подтекстом: в первой редакции дается откровенное объяснение, почему результаты применения такого способа, наоборот, привлекают внимание публики, во второй же редакции на поверхности текста остается только часть предложения «ничуть не ослабляют их нежелательное воздействие на зрителя». Этот небольшой фрагмент был настолько важен для Булгакова, что он внес в него значительные изменения и на этапе правки машинописного текста романа. Поэтому этот фрагмент мы приводим здесь полностью.

1. Первая редакция.

«Способ, к которому он прибег известен драматургам всех стран и веков и заключается в том, что автор прибегает под давлением к умышленному искалечению своего произведения. Так поступают профессиональные нищие с детьми и ящерицы, которые будучи схвачены, чувствуют смертельную опасность. Они отламывают хвост и уходят. Способ основан на том, что цензора всех времен не знают, что никакие переделки в произведении ни на иоту не изменяют его смысла и <sic> на иоту не ослабляют его нежелательного воздействия на зрителя, потому что в силу какого-то таинствен-||ного закона смысл произведения насыщает все его поры. Выломить из него можно что-нибудь, но это не только не меняет дела к лучшему, но в очень многих случаях меняет к худшему, так как черная и оставшаяся дыра зияет притягивает взоры и фантазия публики наполняет ее своими предположениями.

Впрочем в задачу Мольера не входило чтение лекций цензорам, поэтому этот интересный вопрос мы пока оставим» [3.7, л. 18 об.–19].

2. Вторая редакция (правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами; текст второго абзаца выделен простым карандашом | |).

«Способ этот издавна известен драматургам и заключается в том, что[,] автор, под давлением силы, прибегает к умышленному искалению своего произведения. Крайний способ! Так поступают [*профессиональные нищие со своими детьми, чтобы выклянчить деньги, и*] ящерицы, которые будучи схвачены за хвост, отламывают его и удирают. Потому что всякой ящерице понятно, что лучше жить без хвоста, чем вовсе лишиться жизни.

[Мольер основательно рассудил, что королевские цензора не знают, что никакие переделки в произведени[ях]{и} ни на иоту не изменяют [их] {его} основного смысла и ничуть не ослабляют [их] {его} нежелательное воздействие на зрителя.]» [4/1 л. 95]; «<...> цель автора заключалась в том, чтобы [*ослабить впечатление пьесы на*] {успокоить} цензоров <...>» [4.1, л. 95].

5) «Нельзя насиловать свой талант»: верность себе как художнику.

Независимость художника должна проявляться также в верности себе. Эта мысль четко заложена уже в первой редакции романа о Мольере с помощью слов Лафонтена, приведенных 1. сначала в виде цитаты в рабочих материалах к роману: «Ведь говорил же Жан де Лафонтен и совершенно справедливо, что “нельзя насиловать свой талант”» (по редакции Вейнберга)» [3.5, л. 27 об.] (ср. в «Мастер и Маргарита»: «Ведь говорил я ему тогда за завтраком <...>»), 2. затем в виде эпиграфа – в одно время с правкой названия главы «Глава 18 “[*Г. де Мольер оскандалился.*] **Ревнивый принц Жан Батист.**”» рукой Е.С. Булгаковой добавлен эпиграф «Не насилуйте свой талант. Лафонтен» [3.7, л. 41 об.], который так и останется в романе эпиграфом к главе 16 «Печальная история ревнивого принца»¹.

В этой главе в первой редакции, повествуя о пьесе Мольера «Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц», автор более резко, чем во второй,

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 315.

высказывается о том, что нельзя «сочинять под давлением извне»:

«О если бы ты муза Талия, верная любовница великого комедианта, переломила перо и вылила бы ему на рукопись чернила в то время когда он сооружал эту длинную, холодную, растянутую пьесу.

То же, имейте в виду, будет и с вами, если вы, вместо того, чтобы сочинять то, что вам органически свойственно, начнете сочинять под давлением извне что-то другое» [3.7, л. 44].

Во второй редакции эта позиция усиливается мыслью о том, что не следует писать на заказ: «Вообще, я того мнения, что хорошо было бы, если бы драматургам не приходилось ни от кого принимать заказы!» [4.1, л. 177]. Примечательно, что этот фрагмент машинописного текста очерчен по левому полю страницы простым карандашом.

Стремление автора защитить своего героя от возможного осуждения обусловлено тем, что Булгаков изображает эпоху Мольера сквозь призму своего времени. Потому что в эпоху Мольера его никто бы не стал осуждать. Как отмечает М.А. Сидоренко, «<...> артисты и писатели при Людовике XIV не представляли своей роли вне службы государству. Такие же творцы, как Мольер, Люлли и Вигарани, и вовсе принадлежали к числу основных винтиков культурной машины, которая исправно работала в первые двадцать лет личного правления Людовика XIV»¹.

3.2.3. «Король и Мольер»

Роман Булгакова о Мольере представляет собой его «жизнеописание», но в романе два героя – Мольер и король: «Те два человека, за жизнью которых я слежу, король Франции и директор труппы Пале-Руаяля [опубликовано «Рояля». – Е. К.] <...>» [4.1, л. 158]. «Король и Мольер» – так Булгаков планировал назвать одну из глав романа о великом французском драматурге. Это название фигурирует в черновиках романа первой редакции

¹ Сидоренко М. А. Король танцует: Политический театр королевской власти Франции при Людовике XIV. СПб. : Наука, 2019. С. 181.

(1932) [3.5, л. 29].

Движение текста от первой ко второй редакции демонстрирует, что Булгаков тщательно выстраивал образ Людовика XIV. Этот образ норовил занять главенствующее положение в романе, как видно в этом фрагменте – вычеркнутом в процессе письма предложении: «Следующее дитя родилось в 1638 году и это дитя было законное и родилось оно при пушечных салютах и при оповещении всей Франции об этом рождении. Это дитя было Людовик XIV, будущий король Франции и Наварры, он же Людовик Великий, он же Король-Солнце. *[Согласитесь сами, что все события после этого не имеют для нас особенного значения.]*» [3.6, л. 35 об.]

В связи с этим важно обратить внимание на ту позицию, которую занимает король в афише пьесы «Кабала святош». В первой редакции пьесы «Людовик XIV, король Франции» / «ЛЮДОВИК ВЕЛИКИЙ, король Франции» занимает первую позицию¹, во второй редакции монарх уступает ее Мольеру².

Рассмотрим элементы, составляющие портрет короля в романе о Мольере.

Первая редакция	Вторая редакция
«И в первом ряду в кресле увидел в прорезах занавеса директор шляпу с перьями, от которой похолодел, гордый нос, холодные глаза. В кресле сидел двадцатилетний Людовик XIV ^{ый} . <i>[Рядом]</i> он мог разглядеть только одного <i>[– грузную фигуру королевы-матери]</i> {королевского брата и принца Конде (посмотреть портрет), а	«А впереди всех, в кресле, рядом с Филиппом Французским, сидел молодой двадцатилетний человек, при виде которого у директора труппы совершенно <i>[поледенело]</i> {похолодело} сердце. Этот человек, один среди всех, сидел, не сняв своей шляпы. В тумане дыханий Мольер успел рассмот- реть, что у молодого человека надменное лицо с

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 259.

² Там же. С. 27.

грузная Королева, говорят, была в ложе} , а в дальнейшем он ослеп» [3.6, л. 70 об.].	немигающими глазами и капризно выпяченной нижней губой» [4.1, л. 74–75]. <i>Правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами.</i>

Во второй редакции Булгаков меняет детали портрета «гордый нос» – «надменное лицо», «холодные» – «немигающие» глаза. Эта особенность взгляда короля, найденная во второй редакции, повторяется еще раз: «– Я призвал вас, господа, – сказал молодой король, не мигая глядя на министров <...>» [4.1, л. 109]. Только такой взгляд может быть у правителя, вылитого из стали – во второй же редакции появляется яркая характеристика образа: «Людовик, повторяю, помнил, что было во время Фронды, и держал гран[д]-сеньёров в своих стальных руках» [4.1, л. 113]. (Для сравнения: «твердый, немигающий взгляд» – деталь портрета Жухрая, одного из героев, сделанных из стали, в романе Н.А. Островского¹.) Эти правки обусловлены тем, что Булгаков стремился показать выдержку Людовика XIV. Обратимся к другому эпизоду романа: «Король был молод, но он был холоден и умен. [*И ледяными глазами он*] **{И спокойно}** смотрел, как Кольбер, досконально разобравшийся в делах министерства, демонстрировал ему ведомости фальшивые и ведомости настоящие» (правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами) [4.1, л. 112]. Слова «холодный», «ледяной», «стальной», «немигающий», «не мигая», «спокойно» оказываются в одном ряду, работая на создание образа монарха, обладающего «колоссальной» силой воли и сумевшего полностью подчинить ей свое окружение. В этом отношении целесообразно сравнить предложение из первой и второй редакций – именно эпитет «колоссальный» добавляет Булгаков, оттачивая описание выдержки короля.

Первая редакция	Вторая редакция
«Выдержка молодого Людовика поразительна. Николя Фукэ прожил	«Людовик даже в молодости отличался колоссальной выдержкой,

¹ Островский Н. А. Как закалялась сталь: Роман. Л. : Лениздат, 1967. С. 30.

благополучно весь август [3.7, л. 52].	поэтому Николай Фуке весь август прожил благополучно» [4.1, л. 115].

Во второй редакции Булгаков добавляет еще одну деталь портрета Людовика – «капризно выпяченная нижняя губа». Примечательно, что эту деталь Булгаков впоследствии использует для создания портрета императора в романе «Мастер и Маргарита»:

Первая редакция (второй вариант главы)	Третья редакция	Пятая редакция
«В потемневшем дне по залу проплыло старческое обрюзгшее беззубое лицо, бритое, с сифилитической болячкой разъедавшей кость на желтом лбу, с золотым редкозубым венцом на плешиной голове» [т. 1, с. 55–56].	«<...> на лысой голове, криво надетый, сидел редкозубый венец; на лбу – смазанная свиным салом с какой-то специей разъедала кожу и кость круглая язва; рот беззубый, нижняя губа отвисла» [т. 1, с. 380–381].	«На этой плешиной голове, сидел редкозубый золотой венец; на лбу [<i>была</i>] круглая язва, разъедающая покровы и смазанная мазью; [<i><p></i>] запавший, беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой » [т. 1, с. 508–509].

В первой редакции романа «Мастер и Маргарита» данная деталь отсутствует, Булгаков вводит ее на следующем этапе работы над этой главой – в третьей редакции – «нижняя губа отвисла», в пятой же редакции меняет глагол на причастие «отвисшей» и добавляет эпитет «капризной» (в шестой так же, за исключением «разъедающая кожу», «капризною губой»). Тем самым Булгаков повторяет повествовательный ход из романа о Мольере, что связывает образы короля и императора двух произведений. Между тем как образ Людовика в пьесе «Кабала святош» оказывается близок образу Понтия Пилата – оба героя подчиняются власти – императора и священников.

Описание короля в романе о Мольере отличает его окружение. В первой редакции Булгаков вписывает в эту картину образы брата короля,

королевы-матери и принца Конде. Во второй же редакции Булгаков стирает с полотна эти образы и вводит деталь «один среди всех» – король велик настолько, что никого рядом с ним Мольер просто не замечает.

Величие образа короля второй редакции подчеркивается также ремаркой «не сняв своей шляпы», появление которой здесь связано с размышлениями автора в начале романа.

Первая редакция	Вторая редакция
«Словом он не входил, шляпы уж ни в коем случае ни перед кем не снимал и о бессмертии Мольера не говорил» (Глава I [<i>Обезьяний дом</i>] { Что нужно рассказать повивальной бабке. } [3.5, л. 2, 5 об.].	«Тот, кто правил землей, шляпы ни перед кем никогда, кроме как перед дамами [<i>никогда</i>] [правка в процессе печати. – <i>Е. К.</i>] не снимал, и к умирающему Мольеру [<i>он</i>] [правка фиолетовыми чернилами. – <i>Е. К.</i>] не пришел бы» (пролог «Я разговариваю с акушеркой» [4.1 л. 1, 6].

Верность мысли о том, что король шляпы ни перед кем не снимал, обуславливает также правку в конце романа второй редакции – писатель убирает целое предложение (правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами), нарушающее замысел образа: «Но верный кюрэ не покинул ее, и они оказались в Сен-Жермене в королевском дворце. Тут Арманду ждала удача. Король ее принял немедленно, и ее ввели в зал, где он, стоя у стола, дожидался ее. [*Приподняв шляпу, [он] {Коро} поклонился Арманде.*] Та не стала ничего говорить, а сразу стала на колени и заплакала» [4.1, л. 198].

В отношении создания образа власти целесообразно обратить внимание на правку Булгакова в написании имен представителей королевской семьи.

В машинописном тексте романа второй редакции в прологе «Я разговариваю с акушеркой» внесена следующая правка рукой Булгакова фиолетовыми чернилами: «– Что понимаете вы под словом – знатный? Этот младенец станет более известен, чем ныне царствующий король ваш Людовик XIII, он станет более знаменит, чем следующий король, а этого

короля, сударыня, назовут Людовик[ом] Велики[м]{ий} или Корол[ем]{ь}-Солнце!» [4.1, л. 2]. Выбор формы именительного падежа имени направлен на создание величественного образа короля.

В первой редакции романа наименование *Брат Короля* Булгаков старался писать с заглавной буквы: «За труппой Мольера было закреплено окончательно название труппы [б]Брата Короля <...>» [3.6, л. 74 об.]; «Всякому лестно было пригласить в крестные человека, который распишется в акте как заведующий труппой единственного брата Короля» [3.7, л. 7]. Еще одним способом наименования героя служит слово «господин», которое Булгаков также пишет с заглавной буквы: «И был юноша родным и единственным братом короля Людовика XIV^{го} и именовали юношу кратко Господин» [3.6, л. 69 об.]. Показательно будет сопоставление способа написания слова «господин» во второй редакции: применительно к Мольеру это слово сначала напечатано с заглавной буквы, очевидно, по инерции, т. к. в отношении к брату короля это слово Булгаков пишет с заглавной буквы. В процессе же печати форма написания имени была исправлена.

Господин – Мольер	Господин – Единственный Брат Короля
«И [Г]господин Мольер, помимо даже всякого своего желания, в дальнейшем устроился так, что это внимание ничуть не ослабело» [4.1, л. 97]. <i>В первом случае правка в процессе печати. Изначальный порядок слов «всякого даже» исправлен простым карандашом</i>	«Справившись с первый потрясением, де Мольер бросился искать защиты у покровителя труппы – Господина. И Господин... <...> Итак, Господин... Господин принял живейшее участие в судьбе труппы, и о происшествии в Малом Бурбоне тотчас сообщили королю» [4.1, л. 102]. <i>В опубликованном тексте в этом фрагменте – «Оправившись от первого потрясения <...>»¹.</i>

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 312.

Вторая редакция характеризуется стремлением создать величественный образ монарха, символизирующего собой абсолютную власть.

Так, если в первой редакции в картине восшествия на престол дается краткая характеристика короля – «жестокий и решительный, завоеватель», то во второй редакции эту картину Булгаков разворачивает – читатель становится свидетелем встречи короля с министрами, которая дается как его монолог.

Первая редакция	Вторая редакция
«В марте 1661 года умер кардинал Мазарини и великий король Людовик XIV вступил в управление Францией. Вступил король жестокий и решительный, завоеватель с тем, чтобы довести жизнь до величайшей пышности, а затем к концу жизни разорить свое царство» [3.7, л. 45–45 об.].	«Большое событие произошло в начале 1661-го года. Кардинал Мазарини 9-го марта скончался, а на следующий же день двадцатитрехлетний король Людовик XIV совершенно оглушил министров. – Я призвал вас, господа, – сказал молодой король, не мигая глядя на министров, – для того, чтобы сказать вам, что настала пора мне самостоятельно управлять государством. Вы будете помогать мне советами, но лишь в тех случаях, когда я вас буду спрашивать. Отныне я запрещаю подписывать без моего приказа какую бы то ни было бумагу, будь это хоть самый незначительный паспорт. Вы ежедневно лично будете давать мне отчет в вашей работе!» [4.1, л. 109].

Вторая редакция характеризуется созданием не просто образ величественного монарха, но Короля-Солнце. Центральным в создании этого образа является эпизод «майских празднеств в Версале». Эти празднества проходили 7–14 мая 1664 г. и носили название «Забавы Волшебного острова». Для эпохи правления Людовика XIV это событие имело знаковое значение, т. к. было «первым масштабным празднеством, организованным в

Версале, а точнее, в Версальском парке. Людовик пригласил всего 600 гостей-придворных. Так он хотел выделить тех, к кому был больше расположен <...>¹. Приведем текст черновиков, демонстрирующих динамику становления этого эпизода в романе Булгакова, полностью.

1) Рабочие записи Булгакова 1932 г.

«1664 год. Майские празднества в Версале **начались 7-го мая**. Что это за шествие на тему “Неистового Роланда” Ариосто? Словом в шествии участвовал Король: сбруя на коне с золотом, панцирь в алмазах, за ним группы музыкантов, колесница с богом Аполлоном, двенадцать знаков зодиака. Ла-Гранж Мольер в костюме Пана. Празднества назывались “Утехи очарованного острова”» [3.6, л. 81 об.].

2) Первая редакция романа, «Глава XXII. [Королевский кум.] Кум египтянина» [3.7, л. 69 об.].

«Никаким пером нельзя описать зрелища Версаля [7-го мая] в начале мая.

По громадной аллее между стриженной зелени двигался кортеж. Впереди его верхом на лошади ехал король. || Весенние лучи били прямо и нужно было жмурить глаза, чтобы не ослепнуть. Сбруя коня горела золотом. На панцире и шлеме короля горели алмазы. Перья развевались на шлемах конвоя и кони **тысячные кавалерийск<ие>** танцевали.

Шли оркестры и трубы кричали так, что слышно было [*пожал*] чуть не в Париже.

Среди оркестров ехала колесница. На одной из них возвышался загримированный бог Аполлон он же актер Ла-Гранж. Далее ехали двенадцать знаков зодиака. А далее [*ехал*] виден был на колеснице в виде бога лесов Пана с козлиными ногами и рогами главный актер труппы Пале-Рояля г. де-Мольер. **Ехали и шли костюмированные рыцари, негры и нимфы.**» [3.7, л. 74 об.–75]

¹ Сидоренко М. А. Король танцует: Политический театр королевской власти Франции при Людовике XIV. С. 30.

3) Вторая редакция романа.

«По необозримой аллее, меж стен стриженной зелени, двигался кортеж, и в голове [опубликовано «во главе». – *Е. К.*] его верхом на коне ехал король Франции. Весенние лучи били прямо в панцирь королю, и можно было ослепнуть, возведя на короля взор. Сбруя на коне горела золотом, на шляпе короля сверкали алмазы. На шлемах конвоя развевались перья, и танцевали под конвоем кровные кавалерийские лошади.

Шли оркестры, и трубы в них кричали так оглушительно, что, казалось, будто бы слышно за двадцать километров, в Париже. Между хорами музыки ехали колесницы, и на одной из них возвышался загримированный богом Аполлоном – Шарль Варлэ де Ла Гранж. На следующих колесницах ехали актеры, одетые в костюмы знаков Созвездий Зодиака. Шли и ехали костюмированные рыцари, негры и нимфы. И виден был среди них, на колеснице, бог лесов Пан с козлиными ногами, которого изображал господин де Мольер» [4.1, л. 139].

Динамика становления эпизода версальского торжества от рабочих записей до второй редакции романа демонстрирует, что Булгаков стремился создать образ Короля-Солнце, поставив солнце на службу королю, – каждая деталь в этом эпизоде пронизана солнечными лучами, и каждая работает на создание портрета монарха, которому покровительствует сам бог солнца Аполлон, сопровождающий его в колеснице.

Рабочие записи Булгакова 1932 г.	Первая редакция	Вторая редакция
«Словом в шествии участвовал Король»	«Впереди его верхом на лошади ехал король».	«в голове его верхом на коне ехал король Франции»
	«Весенние лучи били прямо и нужно было жмурить глаза, чтобы не ослепнуть».	«Весенние лучи били прямо в панцирь королю, и можно было ослепнуть, возведя на

		короля взор».
«сбруя на коне с золотом»	«Сбруя коня горела золотом».	«Сбруя на коне горела золотом»
«панцирь в алмазах»	«На панцире и шлеме короля горели алмазы».	«на шляпе короля сверкали алмазы»
«колесница с богом Аполлоном»	«загримированный бог Аполлон»	«загримированный богом Аполлоном»

Во второй редакции подчеркивается главенствующая позиция короля – он едет «в голове» кортежа. Лучи солнца Булгаков направляет именно в панцирь короля – теперь ослепнуть можно не от солнца как такого, но от короля, «возведя на него взор».

И если в этом эпизоде король соседствует с Аполлоном, то в эпизоде представления комедии-балета «Блистательные возлюбленные» Людовик сам становится богом солнца. Приводимый далее фрагмент из второй редакции с большим количеством правки (фиолетовыми чернилами рукою Е.С. Булгаковой) позволяет увидеть, как тщательно Булгаков работал над созданием не просто величественного, но божественного образа монарха.

Первая редакция	Вторая редакция
«Под музыку и стук жемчужных раковин явился морской бог Нептун и был он никто иной как сам король Людовик XIV-й. Затем он переодевался и в последней интермедии в грохоте труб и в пылании бенгальских огней являлся как бог солнца Аполлон. И танцевал...» [3.7, л. 88 об.]. (Глава XXIX «Египтянин	«Под грохот труб и стук жемчужных раковин подн[имался]{ялся} из морской пучины бог Нептун, и все узнали в нем короля Франции, Людовика XIV. Затем, по ходу дивертисмента, король переоде[ва]лся, и в последней интермедии, [опять-таки в реве труб,] в освещении бенгальским огнем, яв[ля]{и}лся, как бог солнца Аполлон. Бог Аполлон танцевал, [при криках восторга] {под восторженный шепот} придворных.

превращается в [Аполлона] Нептуна затем в Аполлона, [а затем] в Людовика навсегда [3/7, л. 87 об.])	Все шло очень гладко и, казалось, что и в следующие дни увеселений не умолкнет [восторженный] хор, восхваляющий короля <...>» [4.1, л. 173].

В пьесе «Кабала святош» в обеих редакциях король сравнивается с золотым идолом с изумрудными глазами¹. В романе же божество солнца является лично, вместо своего бездушного представителя – идола. Тем самым образ солнца прочно связывается с образом короля, более того, оно уравнивается с ним – солнце есть король, что обусловлено исторической достоверностью – в романе изображается монарх, в реальности называемый Король-Солнце и намеренно использовавший этот символ для создания собственного образа.

Людовик XIV с юности работал над созданием своего «положительного общественного образа, центральным персонажем-символом которого стало Солнце (или Аполлон)»². Как отмечает М.А. Сидоренко, «во Франции монарх традиционно представал либо лоцманом, который управляет кораблем-государством, либо врачом, который перевязывает раны и лечит болезни, либо Солнцем, которое светит и греет. Людовик XIV после неофициального признания гелиоцентрической системы мироздания (в начале XVII в. Папский престол категорично отверг ее) придал Солнцу совсем иной смысл – оно уже неоспоримо находится в центре мироздания, окруженное другими небесными светилами, исполняющими роль спутников»³. Для демонстрации своей политической и общественной программы Людовик XIV использовал придворный балет, в котором не единожды представал в образе Солнца – «<...> за двадцать лет сценической карьеры у Людовика XIV было пять “солнечных” ролей – не много, но больше, чем остальных. Уже в 60-е гг. XVII в. королевская символика с

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 57, 290.

² Сидоренко М. А. Король танцует: Политический театр королевской власти Франции при Людовике XIV. С. 227.

³ Там же. С. 258.

Солнцем и Аполлоном присутствует повсюду»¹. В своих мемуарах Людовик XIV писал, что эмблема солнца «<...> должна была символизировать в какой-то мере обязанности государя и постоянно побуждать меня самого выполнять их»². Таким образом, смысловым ядром символа солнца для короля был не внешний блеск, но обязанности. Людовик XIV использовал изображение на щите Солнца, рассеивающего мрак, и девиз «*Vt uidi, uici*» («Что я увидел, я победил»), который затем заменил на девиз «*Nec cesso nec ego*» («Никогда не отдыхаю и никогда не отступаю»)³. О символе солнца король писал: «Творит добро повсюду, порождая беспрестанно жизнь, радость, движение; бесконечно перемещается, двигаясь плавно и спокойно по своей постоянной и неизменной орбите, от которой никогда не отклоняется и никогда не отклонится, являясь, безусловно, самым живым и прекрасным подобием великого монарха. <...> раз я один в состоянии справиться с таким количеством дел, то смог бы даже управлять другими империями, как Солнце смогло бы освещать и другие миры, если бы они попадали под его лучи»⁴. Представая в образе Солнца и Аполлона в придворных балетах и избрав связанную с ним цветовую символику – золотой (солнце), серебряный (луна) и огненно-красный (кровь и жизнь) – для создания своего образа правителя, Людовик XIV «демонстрировал подданным новую картину придворного мира, поведенческую и социальную модель»⁵ – «картину небесной гармонии, которой, словно умелый дирижер, управляет главное светило – Солнце»⁶, где король – Солнце, а его придворные и родственники – спутники⁷, тем самым укротив и подчинив себе французскую знать⁸.

В романе Булгакова о Мольере образ солнца трактуется традиционно

¹ Сидоренко М. А. Король танцует: Политический театр королевской власти Франции при Людовике XIV. С. 201.

² Там же. С. 136.

³ Там же. С. 257.

⁴ Там же. С. 194.

⁵ Там же. С. 197.

⁶ Там же. С. 193.

⁷ Там же. С. 228.

⁸ Там же. С. 221.

как символ власти. «Как наиболее яркое из всех небесных тел, солнце – эмблема королевского величия и имперского блеска»¹.

Создаваемый на страницах романа о Мольере образ Людовика Великого, Короля-солнце, неизбежно опалил и страницы другого романа, в котором герой теперь пишет роман о Пилате и Иешуа Га-Ноцри. Роман о Мольере и роман о Пилате были настолько связаны в тот период в сознании Булгакова, что он планировал назвать первый «Всадник де-Мольер», составляя «Примерную разбивку на главы» в 1932 г.

«Примерная разбивка на главы.

Всадник де-Мольер [подчеркнуто Булгаковым двумя линиями. – *Е. К.*]

Полное описание жизни Жана Баптиста Поклена де Мольера с присовокуплением некоторых размышлений о драматургии.

- 1) Я говорю с акушеркой.
- 2) В Обезьяньем доме.
- 3) Новый Мост.
- 4) Не дать ли ему орвьетану» [3.5, л. 59].

На этом составление плана романа здесь завершается, хотя в предшествующих записях намечены названия глав «Школа мужей» [3.5, л. 28], «Женитьба. История Арманды» [3.5, л. 28 об.], «Король и Мольер» [3.5, л. 29], «Письмо королю» [3.5, л. 29 об.].

Важно также отметить, что в первой редакции пьесы «Кабала святош» герой именовался «ЖАН-БАТИСТ ПОКЛЕН, всадник де Мольер»².

Это наименование подчеркивает связь образов Мольера и Пилата. А. Зеркалов отмечает, что «всадники» в Римской империи являлись не аристократами, а «членами среднего сословия, по преимуществу торгового»³. По всей видимости, повествование о Пилате и Иешуа Га-Ноцри повлияло на пьесу и роман о Мольере, т. к. было создано раньше – в первой редакции во втором варианте главы, где уже используется существительное «всадник»

¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

² Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 259.

³ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 22.

как обращение к Пилату: 1) в вычеркнутом фрагменте: «– Знаю тебя **всадник** Понтий, – сказал Каафа, – **много беды принесешь ты бедному еврейскому народу, но вовсе не погубишь его.** только неосторожен ты...»; «– Уйду, всадник, если ты еще одно слово оскорбительное произнесешь и не выйду на лифостротон, – и стал Каафа бледен как мрамор» [т. 1, с. 60], 2) в заменившей его вставке: «– Если ты еще хоть одно слово оскорбительное произнесешь, всадник, – трясущимися белыми губами откликнулся Каафа, – уйду, не выйду на гаввефу!» [т. 1, с. 61]. Использовалось ли это обращение в первом варианте главы установить трудно, т. к. листы с текстом сильно повреждены [6.1, л. 27–31] – вырезаны ножницами, сохранились только корешки с фрагментами букв и слов. Но мы полагаем, что не использовалось, т. к. в первом варианте главы эпизода встречи Пилата и Каифы не было – судя по следующему сохранившемуся фрагменту текста, Пилат получил ответ Каифы «о выпуске сына А<ввы>» в письменной форме:

«Ответ пришел и
 которых только, пр
 суд над самозванце<м>
 у лизостротона,
 Ответ был корот
 Свидетельствуя сво
 слава цезаря довер
 <прав>ление Иудеей
 о выпуске сына А<ввы>» [6.1, л. 32]

При этом сама форма наименования, построенная на использовании сочетания имени собственного и имени нарицательного «всадник» и носящая официальный, торжественный оттенок, уподобляющий имя титулу, в романе «Мастер и Маргарита» появляется только в пятой редакции: «– Нет, – сказал Пилат, – это не оттого, что душно, а оттого, что мне стало тесно с тобою, Каафа, – и, сузив глаза, Пилат улыбнулся и добавил: – побереги себя, Каафа! [*Это я тебе говорю – Пилат Понтийский! Я – всадник Золотое*

Конье!]» [т. 1, с. 514].

Эта особенность наименования подчеркивается в первой редакции пьесы «Кабала святош» – 1) в докладе камердинера королю: «Жан-Батист, всадник де Мольер просит разрешения»¹; 2) в словах святош: «Дворянин, в высокой степени сомнительный. Присвоил он себе титул всадника, фамилию де Мольер»².

Выше мы писали о том, что в обеих редакциях пьесы «Кабала святош» король сравнивается с золотым идолом. Важно обратить внимание, где именно появляется этот образ – в контексте болезненного видения Мольера.

Первая редакция	Вторая редакция
«Видел сегодня – золотой идол. Изумрудные глаза. О, что это за человек, Бутон...» ³	«Золотой идол, а глаза, веришь ли, изумрудные. Руки у меня покрылись холодным потом. Поплыло все косяком, все боком, и соображаю только одно, что он меня давит! Идол!» ⁴

И в этом отношении образ Мольера сближается с образом Пилата, которому в момент получения доноса Иуды является видение императора, власти которого он противостоять так и не смог. Видение Пилата Булгаков создает уже в первой редакции – во втором варианте главы: «Пилат взвел глаза на арестованного, но увидел не его лицо, а лицо другое» [т. 1, с. 55].

Таким образом, тема «художник и власть» в романе «Мастер и Маргарита», по сути, раскрывается не напрямую через образ мастера – мы видим результат того, что власть с мастером сделала, но через образ героя, которого он создает, – Понтия Пилата: именно в контексте этого образа мы видим процесс взаимоотношений героя с властью – попытки противостояния власти и ломки ею героя.

Работа над первой редакцией романа «Мастер и Маргарита» повлияла на создание пьесы «Кабала святош»: как и Пилат, Людовик XIV оказывается

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 271.

² Там же. С. 282.

³ Там же. С. 290.

⁴ Там же. С. 57.

бессильным противостоять власти священников, действующей руками доносчика, и отказывается от Мольера. В романе о Мольере король являет собой символ государственной власти и оказывается связанным с образом императора в романе «Мастер и Маргарита».

История текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что Булгаков использует образ солнца не только для реалистического изображения действительности, но для создания символа власти, подчиняющего себе Понтия Пилата и губящего Иешуа Га-Ноцри.

3.3. Образ солнца в ершалаимском пространстве романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Принято считать, что солнце ассоциируется с Иисусом Христом¹. А. Зеркалов полагает, что Иешуа «<...> не отождествляется с солнцем хотя бы потому, что может умереть под его ожогами»².

Особое значение образ солнца в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» приобретает в ершалаимских главах. По наблюдениям А.А. Кораблева, «<...> половина всего солнечного света приходится на “древние ” главы, которые составляют лишь восьмую часть полного текста». По мнению исследователя, образ солнца в романе – языческий бог, «язычник Пилат время от времени обращает свой взгляд к солнцу, словно его действия как-то связаны с движением этого светила»³.

В эпизодах суда у Пилата и вынесения приговора Булгаков выстраивает движение солнца на небосводе по нарастающей.

1) В начале допроса солнце стоит в небе невысоко: «Крысобою был на голову выше самого высокого из солдат легиона и настолько широк в плечах, что совершенно заслонил еще невысокое солнце» [т. 2, с. 555].

В первой редакции романа (во втором варианте главы, в первом текст восстановить невозможно) упоминание о солнце здесь отсутствовало.

¹ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 40.

² Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 156.

³ Кораблев А. А. Пределы филологии. С. 108.

Приведем сохранившиеся фрагменты текста: «– Во всяком случ^{<ae>}» «я не добрый чело^{<век>}» «злой. Чентурион» «чентурион!» <...> «стуча ^{<по>}» «мечами по моза^{<ике>}» «подошел [*громад^{<ный/ого>}*] **исполин**/^{<ского роста>}» «<ченту>рион, комендан^{<t>}» <кордегардии> [6.2, л. 32].

Образ солнца писатель добавляет здесь в третьей редакции, в процессе письма внося уточнение о его месте на небосводе – солнце «невысокое». На следующем этапе работы над этой главой (пятая редакция) Булгаков подчеркивает положение солнца, используя наречие «еще». Но на этом не останавливается и в процессе письма усиливает позицию солнца, добавив обстоятельство образа действия «совершенно», работающее одновременно на создание образа громадного Крысобоя и солнца, невысоко находящегося на небе в экспозиции эпизода допроса.

Третья редакция	Пятая редакция
«<...> заслонил невысокое солнце» [т. 1, с. 375].	«<...> совершенно заслонил еще невысокое солнце» [т. 1, с. 501].

2) В процессе допроса солнце движется вверх: «Все еще скалясь, прокуратор поглядел на арестованного, затем на солнце, неуклонно поднимающееся вверх над конными статуями гипподрома, лежащего далеко внизу направо <...>» [т. 2, с. 558].

В третьей и пятой редакциях характер движения солнца является разным:

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> на солнце которое неуклонно ползло вверх, заливая Ершалаим <...>» [т. 1, с. 377].	«<...> на солнце неуклонно ползущее вверх и сжигающее Ершалаим <...>» [т. 1, с. 504].	«<...> на солнце, неуклонно поднимающееся вверх, {над конными статуями Гипподрома, лежащего {далеко} внизу направо} [на правой руке у него] <...>» [т. 2, с. 124].

Как видим, в истории текста выстраивается градация: солнце «неуклонно ползло вверх, заливая Ершалаим – неуклонно ползущее вверх и сжигающее Ершалаим – неуклонно поднимающееся вверх». Глагол «ползло», выражающий медленное движение, – причастие «ползущее», подчеркивающее медленность процесса, – причастие «поднимающееся», акцентирующее внимание не просто на процессе движения, но на его

величественности. Как на рисунке современника Булгакова Ю.И. Пименова «Бега» (1928), над людьми величественно стоит солнце и, подобно Гелиосу по небу, мчится всадник.



Рисунок 13. Фрагмент картины Ю.И. Пименова «Бега» (1928). Фото из открытых источников

Величественное солнце является безжалостным: «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 <...>» [т. 2, с. 558].

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> зачем на проклятом ершалаимском солнцепеке стоит перед ним этот бродяга с избитым лицом <...>» [т. 1, с. 377].	«<...> зачем на утреннем ершалаимском солнцепеке стоит пред ним арестант с обезображенным побоями лицом <...>» [т. 1, с. 504].	«<...> зачем на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке стоит перед ним арестант с обезображенным побоями лицом <...>» [т. 2, с. 124].

Как видим, эпитет «безжалостный» Булгаков вводит только на заключительном этапе работы над романом, усиливая значение слова «солнцепек», которое само по себе выражает максимальную степень воздействия жара солнца.

3) Во время исцеления Пилата от головной боли солнце поднимается выше: «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» [т. 2, с. 558].

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> солнце уже на балконе, печет голову арестанту, он щурит благожелательный глаз, а синяк играет радугой» [т. 1, с. 378].	«<...> солнце уже пробралось в колоннаду, что луч подбирается к избитым сандалиям Ешуа, что тот сторонится от солнца» [т. 1, с. 505].	«<...> солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч [подбирается] {пробрался в колоннаду и подползает} к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца» [т. 2, с. 125–126].

Писатель вводит наречия «уже» и «довольно», подчеркивающие неумолимое движение солнца ввысь, смена глаголов «подбирается – стоит» акцентирует внимание на величественности образа солнца.

4) Появление пергамента с доносом Иуды сопровождается огненным явлением: «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» [т. 2, с. 561]. Солнце предстает как древнее божество, воплощенное в огне, в котором Пилату видится голова императора: «Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая» [т. 2, с. 561]. Тем самым образ солнца связывается с образом власти.

Примечательно, что уже в первой редакции (во втором варианте главы) Булгаков создает видение Пилата: «Пилат взвел глаза на арестованного, но увидел не его лицо, а лицо другое» [т. 1, с. 55]. Но это видение здесь еще не связывается с влиянием солнца, напротив, подчеркивается его отсутствие: «В потемневшем дне по залу проплыло старческое обрюзгшее **беззубое** лицо, бритое, с сифилитической болячкой **разъедавшей кость** на желтом лбу, с золотым **редкозубым** венцом на плешивой голове» [т. 1, с. 55–56]. Более того, на этом этапе работы солнце в контексте создания образа Пилата не связывается с угрозой, а символизирует радость жизни: «Солнце зашло в душе Пилата, день || померк. Он видел в потемнении зеленые Каприйские сады {слышал тихие трубы и стукнули гнусавые слова «**Lex Appuleja de majestate**»}. Тревога {клювом} застучала у него в груди» [т. 1, с. 56].

На следующем этапе работы над главой – в третьей редакции – видение Пилата связывается именно с возрастающей силой солнца: «Тут с Пилатом произошло что-то странное. Виноват ли был в этом усиливающийся зной, били ли ему в глаза лучи, отражавшиеся от белых колонн балкона, только ему померещилось, что лицо арестанта исчезло и заменилось другим <...>» [т. 1, с. 380–381].

На следующем этапе работы над главой – в пятой редакции – Булгаков вводит образ горящего столба, после явления которого к Пилату приходит видение: «Ласточка фыркнула крыльями над [соб] самой головой игемона, метнулас<ь> к чаше фонтана и вылетела на волю. Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле него столбом загорелась пыль» [т. 1, с. 508]. Следует обратить внимание, что здесь писатель связывает появление горящего столба с болезненным состоянием Пилата и ухудшением его зрения:

«Прочитав написанное, прокуратор неожиданно и страшно изменился в лице. Темная ли кровь прилила к его лицу и шее, или случилось что другое, но только [ок] кожа его утратила желтизну, глаза его как бы провалились.

Опять-таки, виновата была вероятно || прилившая к голове и застучавшая в [виз] висках, только у прокуратора что-то случилось со зрением» [т. 1, с. 508].

Примечательно, что таким же образом в романе решается состояние Берлиоза (см. таблицу 29).

Таблица 29. Солнце и Берлиоз

Солнце	Болезненное состояние героя	Видение, обусловленное солнцем
«солнце, раскалив Москву» [т. 2, с. 546]	«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» [т. 2, с. 546].	«И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида» [т. 2, с. 547]. «Тут у самого выхода на Бронную со скамейки навстречу редактору поднялся в точности тот самый гражданин, что тогда при свете солнца вылепился из жирного зноя» [т. 2, с. 573].

5) После принятия Пилатом решения спасти Иешуа солнце начинает

НЕИСТОВСТВОВАТЬ.

Во-первых, Булгаков вводит портрет легата легиона. Если в пятой редакции автор просто сообщает: «Затем он вызвал к себе легата легиона <...>» [т. 1, с. 512], то в шестой редакции писатель тщательно работает над созданием портрета, оттачивая горящие на солнце детали. Работа над портретом эпизодического персонажа здесь прошла четыре этапа:

1. Изначально напечатанное в машинописи 1938 г. предложение с более поздней правкой вычеркнуто простым карандашом: «[*Затем перед прокуратором {сверкая золотыми украшениями на вооружении} предстал [легат] {светлобородый красавец командир} легиона[.] { – легат.}*]» [т. 2, с. 134].

2. Простым же карандашом оно было написано заново на полях, но вычеркнуто: «/*Затем перед прокуратором – весь в сверкающих золотых бляшках*/» [т. 2, с. 134].

3. Затем данный фрагмент был переписан на обратной стороне машинописного листа красным карандашом: «Затем перед прокуратором предстал стройный, светлобородый красавец [*с семьёю золотыми горящими*] **со сверкающими** на груди львиными мордами, с орлиными перьями на гребне шлема, с золотыми бляшками на портупее меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве, [*с*] **в** наброшенно[*й*]**м** на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат» [т. 2, с. 134].

4. При перепечатке текста в 1939–1940 г. в этот фрагмент были внесены небольшие изменения: «Затем перед прокуратором предстал [*отсутствует: «стройный,»*] светлобородый красавец с орлиными перьями в гребне шлема, со сверкающими на груди золотыми **львиными** мордами [*изменен порядок*], с золотыми же бляшками на портупее меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве и в наброшенном на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат» [т. 2, с. 134, сноска 233].

Через портрет легата легиона в данном эпизоде передается степень

проявления солнечного света.

Во-вторых, писатель выстраивает мизансцену встречи Пилата и Каифы, используя градацию: солнце, продолжая движение вверх, достигает высшей точки, и его безжалостность переходит в разряд ярости. История текста демонстрирует следующее.

1. В первой редакции (во втором варианте главы, в первом этого эпизода не было): «Солнце жгло без милосердия мраморный балкон <...> И двое стояли на балконе **и говорили по-гречески**» [т. 1, с. 58].

2. В третьей редакции: «Примерно через полчаса под жгучим уже солнцем у балкона стояли прокуратор и Каиафа» [т. 1, с. 382].

3. В пятой редакции: «Когда солнце поднялось почти до самой высокой точки, до которой оно могло подняться, в саду дворца встретились наедине прокуратор и первосвященник иудейский Иосиф Каиафа» [т. 1, с. 512].

4. В шестой редакции (этот фрагмент характеризуется несколькими слоями правки, носящей более поздний характер: {текст} – вставка фиолетовыми чернилами, //текст// – вставка красным карандашом): «Приказания прокуратора были исполнены быстро и точно, и [не успело] солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни [нисана] Ершалаим, {не успело еще [далеко]} [подняться] //приблизиться// [до] //к// своей наивысшей точк[и]/е/, //когда// на верхней террасе сада у двух мраморных белых львов, стороживших лестницу, встретились [наедине] прокуратор и исполняющий обязанности президента [сангедрина] {синедриона} первосвященник иудейский Иосиф Каифа.

В саду было тихо[,]{.} [н]{Н}о выйдя из-под колоннады на заливаемую солнцем {верхнюю} площад[ку]{ь} {сада} <...>» [т. 2, с. 135].

Таким образом, история текста демонстрирует, что в эпизоде встречи Пилата и Каифы, организовывая которую прокуратор надеялся спасти Иешуа, Булгаков на начальных этапах работы использовал немилосердность солнца как реалистическую деталь, в дальнейшем стремился подчеркнуть вездесущность солнца, подчинение ему человека: «жгло без милосердия» –

«под жгучим уже солнцем» – «поднялось почти до самой высокой точки, до которой оно могло подняться» – «с какой-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим», «не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке», «на заливаемую солнцем верхнюю площадь сада».

Яростный характер солнца, передаваемый посредством использования слова «зной», писатель усиливает добавлением эпитета «безжалостный»: «Прокуратор начал с того, что пригласил первосвященника на балкон с тем, чтобы укрыться от безжалостного зноя, но Каифа вежливо извинился и объяснил, что сделать этого не может в канун праздника. Пилат накинул капюшон на свою чуть лысеющую голову <...>» [т. 2, с. 565]. Примечательно, что этот эпитет Булгаков вводит только на заключительном этапе работы над романом – в процессе диктовки машинописи в 1938 г. [т. 2, с. 136]. Также важно обратить внимание, что в третьей редакции прокуратор приглашает войти первосвященника во дворец, начиная с пятой – на балкон, в обоих случаях Каифа отказывается. Тем самым писатель в работе над этим эпизодом акцентирует внимание, что встреча героев происходит на открытом месте под палящим солнцем.

6) Отказ Каифы о помиловании Иешуа и тем самым крах плана спасти его вызывает у Пилата гнев бессилия.

Только в пятой редакции в эпизоде встречи прокуратора и первосвященника Булгаков вводит характеристику состояния Пилата – мысль о бессмертии «заставила его похолодеть»: «Чье бессмертие пришло, не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть» [т. 1, с. 514].

На заключительном этапе работы над романом (шестая редакция) Булгаков в процессе диктовки машинописного текста в 1938 г. напоминает читателю, что эта встреча происходит «на солнцепеке», тем самым акцентируя внимание на болезненном состоянии Пилата, постепенно подчиняющегося страху: «Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его

похолодеть на солнцепеке» [т. 2, с. 138].

7) Победа первосвященника сопровождается возвышением солнца и холодом, охватывающим Пилата: «Прокуратор тыльной стороной кисти руки вытер мокрый, холодный лоб, поглядел в землю, потом, прищурившись, в небо, увидел, что раскаленный шар почти над самой его головою, а тень Каифы совсем съежилась у львиного хвоста <...>» [т. 2, с. 567].

Первая редакция (второй вариант главы)	Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«[Пилат возвел взор и увидел раскаленный шар в небе.] Пилат глянул в небо и увидел на<д> головой у себя раскаленный шар.» [т. 1, с. 60–61]	«Пилат поднял голову, увидел, что раскаленный шар как раз над головой[,] и тень Каиафы съежилась у него под ногами <...>» [т. 1, с. 383]	«Прокуратор вытер мокрый лоб, поглядел в землю, потом, прищурившись, на небо, [и проговорил тихо и равнодушно:] увидел, что раскаленный шар над самой головой, а тень Каиафы съежилась у него под ногами <...>» [т. 1, с. 516]	«Прокуратор тыльной стороной кисти /руки/ вытер мокрый холодный лоб, поглядел в землю, потом, прищурившись,/ [на] /в/ небо, увидел, что раскаленный шар почти над самой его головою, а тень [под ногами] Каифы {почти} совсем съежилась {у львиного хвоста} <...>» [т. 2, с. 141–142] {текст} – вставка фиолетовыми чернилами, /текст/ – вставка простым карандашом

8) Объявление приговора строится на градации в описании глаз Пилата, сжигаемых солнцем, – герой постепенно слепнет.

1. Пилат поднимается на помост, щурится, не видит: «Итак, Пилат поднялся на помост, сжимая машинально в руке ненужную пряжку и щурясь. Щурился прокуратор не оттого, что солнце жгло ему глаза, нет! Он не хотел почему-то видеть группу осужденных <...>» [т. 2, с. 568].

В первой редакции (во втором варианте главы, в первом текст восстановить здесь невозможно) Пилат сначала видит окружающее его: «И На необъятном каменном помосте стоял[и] {и} Каяфа[,] {и} Пилат и Иешуа [между <I слово нрзб.> легионеров.] среди легионеров.» [т. 1, с. 61]

Образ солнца вводится здесь через глагол «засверкали»: «[И тотчас взвились в] [к]Копейн[ом]ый [лесу охапки сена и] лес взлетел у лифостротона, а в нем засверкали римские, похожие на [сердитых]

[ворон] **жаворонков**, орлы[.], **[взвились]** {поднялись} **охапки сена.**» [т. 1, с. 62]

Солнце сжигает глаза Пилата – используется слово «слепой»: «– Tiberio imperante! – [воскликнул] **запел слепой** Пилат и [львиный рев] **короткий [железный] вой** римски[й]х центурий прокатился по крышам Ершалаима <...>» [т. 1, с. 63].

На последующих этапах работы над этим фрагментом Булгаков использует схожую модель его организации:

Третья редакция	Пятая редакция
«Сжигаемый солнцем, прокуратор поднял правую руку, и шум словно сдунуло с толпы». «В ту же секунду над цепями солдат поднялись лесом копья, сверкнули, поднявшись, римские орлы, взлетели на копьях охапки сена» [т. 1, с. 384].	«Сквозь прищуренные веки Пилат увидел, что площади нет, что пред ним тысячи[,] тысяч голов. Кроме того он видел ослепительное сверканье доспехов в квадрате, окаймлявшем мраморный возвышенный остров – [л] помост лифостротона» [т. 1, с. 516].

На заключительном этапе работы над романом Булгаков использует найденную в пятой редакции деталь – герой щурится, но теперь он уже не видит [т. 2, с. 143].

2. Пилат поднимает лицо к солнцу: «Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг <...>» [т. 2, с. 569].

Третья редакция	Пятая редакция
«Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце, и оно выжгло ему глаза. Зеленым огнем загорелся его мозг <...>» [т. 1, с. 384].	«Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг <...>» [т. 1, с. 517].

3. Пилат стоит, подняв лицо к солнцу: «Ненавидимый им город умер, и только он один стоит, сжигаемый отвесными лучами, упершись лицом в небо» [т. 2, с. 569]. Данное действие (слово в слово) Булгаков вводит в пятой редакции [т. 1, с. 517].

4. Солнце проникает в сознание Пилата: «Тут ему показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнем уши. В этом огне бушевал рев, визги, стоны, хохот и свист» [т. 2, с. 569].

Третья редакция	Пятая редакция
«Пилат не обернулся, ему пока-	«Тут ему показалось, что солнце зазвенев,

залось, что солнце зазвенело, лопнуло и заплывало ему уши» [т. 1, с. 384].	лопнуло и залило ему огнем уши. Вокруг него бушевал рев, визги, стоны хохот, воздух просверлило свистом» [т. 1, с. 517].

Такое решение эпизода объявления приговора было найдено Булгаковым уже в первой редакции (во втором варианте главы): «Пилат задрал голову и уткнул свое лицо прямо в солнце и оно его мгновенно ослепило. Он ничего не видел, он чувствовал только, что солнце выжигает с лица его глаза, а мозг его горит зеленым огнем. Слов своих он сам не слышал, он знал только, что воет и доводит до конца. – За что и будет Ганноцри сегодня казнен! – Тут ему показалось, что солнце зазвенело и заплывало ему уши, но он понял, что это взревела толпа и поднял руку и опять услышал тишину и опять над разожженным Ершалаимом закипели его слова <...>» [т. 1, с. 61–62].

Таким образом, в рассмотренных эпизодах Булгаков выстраивает движение солнца на небосводе по нарастающей, подчеркивает «безжалостность ершалаимского солнцепека» и при этом соотносит его с ощущением Пилата – тоже по нарастающей – озноба и холода, а также использует описание глаз Пилата – ремарки, характеризующие его зрение и через него – физическое и душевное состояние героя (см. таблицу 30).

Таблица 30. Солнце и Пилат

Событие	Солнце	Пилат	Зрение
Начало допроса	«еще невысокое солнце» [т. 2, с. 555]	«Прокуратор был, как каменный, потому что боялся качнуть пылающей адской болью головой» [т. 2, с. 555]. «Прозвучал тусклый, больной голос <...>» [т. 2, с. 556].	«не глядя ни на кого» садится в кресло; «прокуратор искося, бегло проглядел написанное» [т. 2, с. 555]
«– Знаешь ли какой-либо язык, кроме арамейского? – Знаю. Греческий» [т. 2, с. 556]. «И всё из-за того, что он неверно записывает за мной» [т. 2, с. 557].			«Вспухшее веко приподнялось, подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного. Другой глаз остался закрытым» [т. 2, с. 556]. «Теперь уже оба больные глаза тяжело глядели на арестанта» [т. 2, с. 557].

Допрос	«солнце, неуклонно подымающееся вверх над конными статуями гипподрома» [т. 2, с. 558]	«в какой-то тошной муке» [т. 2, с. 558]	«Он смотрел мутными глазами на арестованного <...>» [т. 2, с. 558].
Исцеление от головной боли	«солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом» [т. 2, с. 558]	«— Ну, вот, все и кончилось <...>» [т. 2, с. 558].	«Пилат поднял мученические глаза на арестанта <...>» [т. 2, с. 558]; «в этих глазах уже не было мути» [т. 2, с. 559]
Пергамент о доносе Иуды	«Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль» [т. 2, с. 561].	«Прочитав поданное, он еще более изменился в лице. Темная ли кровь прилила к шее и лицу или случилось что-либо другое, но только кожа его утратила желтизну, побурела <...>» [т. 2, с. 561]; «передернул плечами, как будто озяб, а руки потер, как бы обмывая их» [т. 2, с. 563]	«<...> глаза как будто провалились»; «<...> у прокуратора что-то случилось со зрением» [т. 2, с. 561]
Разговор Пилата и Каифы	«солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим, не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке»; «выйдя из-под колоннады на заливаемую солнцем верхнюю площадь сада» [т. 2, с. 564]; «пригласил первосвященника на балкон с тем, чтобы укрыться от безжалостного зноя» [т. 2, с. 565]; «увидел, что раскаленный шар почти над самой его головою» [т. 2, с. 567].	«<...> мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке». «Он холодною, влажною рукой рванул пряжку с ворота плаща, и та упала на песок» [т. 2, с. 566]. «Прокуратор тыльной стороной кисти руки вытер мокрый, холодный лоб <...>» [т. 2, с. 567].	«Тут он оглянулся, окинул взором видимый ему мир и удивился происшедшей перемене. Пропал отягощенный розами куст, пропали кипарисы, окаймляющие верхнюю террасу, и гранатовое дерево, и белая статуя в зелени, да и сама зелень. Поплыла вместо этого всего какая-то багровая гуща, в ней закачались водоросли и двинулись куда-то, а вместе с ними двинулся и сам Пилат». «Пилат мертвыми глазами поглядел на первосвященника <...>» [т. 2, с. 566].

Объявление приговора	«Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце» [т. 2, с. 569].	«Ненавидимый им город умер, и только он один стоит, сжигаемый отвесными лучами, упершись лицом в небо» [т. 2, с. 569].	«Щурился прокуратор не оттого, что солнце жгло ему глаза, нет!» [т. 2, с. 568] «Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг <...>». «<...> солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнем уши. В этом огне бушевал рев, визги, стоны, хохот и свист» [т. 2, с. 569].

Булгаков использует образ солнца для создания:

1) реалистической картины действительности (точное изображение движения солнца позволяет воссоздать место и время действия, передать жестокость казни);

2) ремарок, передающих внутреннее состояние Понтия Пилата – героя, вступающего в противодействие с властью.

Не случайно Пилат все время прячется от солнца.

1) В третьей редакции Булгаков вводит желание Пилата «велеть затемнить комнату», эта деталь сохранится до конца работы над романом.

Третья редакция	Окончательный текст
«<...> Выгнать [<i>этот</i>] конвой с балкона, припадая на подагрические ноги, проташиться внутрь, велеть затемнить комнату, лечь, жалобным голосом позвать собаку, потребовать холодной воды из источника, пожаловаться собаке на мигрень» [т. 1, с. 377].	«<...> Изгнать и конвой, уйти из-под колоннады внутрь дворца, велеть затемнить комнату, повалиться на ложе, потребовать холодной воды, жалобным голосом позвать собаку Бангá, пожаловаться ей на гемикранию» [т. 2, с. 558].

2) В пятой редакции Булгаков вводит жест Пилата – пытаюсь спасти Иешуа, он закрывается рукой от солнечного луча.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Пилат поднял руку, как бы заслоняясь от луча и за щитом этой руки он направил арестанту [<i>моя</i>] молящий взор» [т. 1, с. 509].	«Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой как за щитом послать арестанту [<i>просящий</i>] {какой-то намекающий} взор» [т. 2, с. 131].

Следует обратить внимание, что при работе над окончательным текстом романа Булгаков вводит слово «солнечный», хотя по контексту

эпизода понятно, что речь идет именно о луче солнца.

3) В шестой редакции Булгаков вводит в рассматриваемые эпизоды образ Афрания с его непременно капюшоном: «Пока секретарь собирал совещание, прокуратор в затененной от солнца темными шторами комнате имел свидание с || каким-то человеком, лицо которого было наполовину прикрыто капюшоном, хотя в комнате лучи солнца и не могли его беспокоить» [т. 2, с. 142].

Примечательно, что уже в первой редакции романа (второй вариант главы) герой оказывается на грани – между «солнцем» и «тенью»: «– О, дурак! Дурак! Дурак! – {командным голосом} закричал Пилат и вдруг [забежал] {заметался}, как пойманный в тенета. Он то попадал в золотой {пылящий} [луч] {столб}, падавший из потолочного окна, то исчезал в тени. {Испуганные} Ласточки шуршали в портике{,} [и кричали] {покрикивали} “искариот, искариот...”» [т. 1, с. 57].

Солярное пространство в романе Булгакова противопоставляется пространству тьмы, которая в облике тучи изгоняет безжалостный зной из Ершалаима: «Солнце исчезло, не дойдя до моря, в котором тонуло ежевечерне. Поглотив его, по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым. Туча ворчала, и из нее время от времени вываливались огненные нити. По яффской дороге, по скудной Гионской долине, над шатрами богомольцев, гонимые внезапно поднявшимся ветром летели пыльные столбы» (глава 16 «Казнь») [т. 2, с. 663].

Является ли в связи с этим солярное пространство пространством света, которому принадлежит Иешуа?

В первой редакции (второй вариант главы) Иешуа сравнивается с солнцем:

«Печаль заволокла [тут] лицо Иешуа. {как {облако} солнце.}

– Это ужасно, прямо ужас...{, – забормотал он} какую беду себе наделал [из Кериот] Искарот. Он очень милый мальчик... {А женщина...

А вечером!...}» [т. 1, с. 57]

Уже на следующем этапы работы – в третьей редакции – это сравнение отсутствует: «– Мне жаль, – сказал он, – юношу [*Искериота*] из Кериота. У меня есть предчувствие, что с ним случится несчастье сегодня ночью, и несчастье при участии женщины, – добавил он мечтательно» [т. 1, с. 381].

В эпизодах допроса Булгаков выстраивает движение солнца по направлению к Иешуа.

1) Сначала Иешуа сторонится от солнца.

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Пилат поднял мутные глаза и страдальчески поглядел на арестанта и увидел, что солнце уже на балконе, печет голову арестанту, он щурит благожелательный глаз, а синяк играет радугой» [т. 1, с. 378].	«Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже пробралось в колоннаду, что луч подбирается к избитым сандалиям Ешуа, что тот сторонится от солнца» [т. 1, с. 505].	«Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч <i>[подбирается]</i> {пробрался в колоннаду и подползает} к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца» [т. 2, с. 125–126].

В пятой редакции Булгаков вводит жест Иешуа – он «сторонится от солнца», а не просто щурится, как в третьей редакции. Подчеркивается не просто присутствие солнца, но его движение к Иешуа – «подбирается». При работе над окончательным текстом вводится образ луча, который, как вор, пробирается, и, как змея, «подползает» к Иешуа.

2) Далее солнце приближается к Иешуа, потому что он уже заслоняется рукой. Этот жест Иешуа был введен в пятой редакции романа: «– И в этом ты ошибаешься, – [*мягко*] **светло** улыбаясь и заслоняясь рукою от солнца, возразил арестант, – согласишься, что перерезать **уж наверно** может лишь тот, кто подвесил» [т. 1, с. 506].

В третьей редакции есть фраза Иешуа: «– И в этом ты ошибаешься. Но **об** этом сейчас я думаю у тебя нет времени говорить. [*Поэтому отвечаю тебе, игемон,*] Но пока еще она висит, не будем сотрясать воздух <не>умными и бессмысленными клятвами. Ты просто поверь мне – я не врач» [т. 1, с. 379]. Но жест Иешуа используется в этом эпизоде ранее: «– Я,

прокуратор, – говорил арестант, рукой заслоняясь от солнца, – с удовольствием бы ушел с этого балкона, потому что сказать по правде, не нахожу [удовол] ничего приятного в нашей беседе...» [т. 1, с. 378]. Таким образом, в третьей редакции Булгаков еще не соотносил движение солнца и образ Иешуа.

При этом в третьей же редакции – в эпизоде объявления приговора – солнце вызывает у Иешуа тревогу, в отличие от радости, которую испытывает освобожденный Вар-равван.

Вар-равван	Иешуа
«Вар-Равван прищурился от солнца и улыбнулся толпе, показав свой с выбитыми передними зубами рот» [т. 1, с. 384].	«Тут Ешуа стал беспокоен. Тревожно покосился на солнце. Оно опалило ему глаза, он закрыл их и почувствовал, что его подталкивают в спину, чтобы он шел» [т. 1, с. 385].

А.А. Кораблев полагает, что движения Иешуа здесь – «символические жесты, разделяющие двух богов, языческого и христианского»¹.

3) При появлении пергамента с доносом Иуды солнце настигает Иешуа – возле него «столбом загорелась пыль». Эту деталь Булгаков вводит в пятой редакции: «Ласточка фыркнула крыльями над [соб] самой головой игемона, метнулас<ь> к чаше фонтана и вылетела на волю. Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле него столбом загорелась пыль» [т. 1, с. 508].

4) Апогея давление солнца достигает в эпизодах казни (глава 16). Несмотря на то, что «солнце уже снижалось над Лысой Горой», писатель подчеркивает его мощь – солнце становится безжалостным: «адской жары», «жар еще был невыносим», «от безжалостного солнца», «на этой дьявольской жаре», «солнце сожгло толпу» [т. 2, с. 659]. Для изображения силы солнца писатель использует образы солдат и животных, с трудом переносящих жару, детали костюма, например: «Солнце било прямо в кентуриона, не причиняя ему никакого вреда, и на львиные морды нельзя было взглянуть, глаза выедал ослепительный блеск как бы вскипавшего на солнце серебра» [т. 2, с. 660]. Беспощадность солнца передается через состояние казнимого рядом разбойника: «С ближайшего столба доносилась хрипая бессмысленная

¹ Кораблев А. А. Пределы филологии. С. 108.

песенка. Повешенный на нем Гестас к концу третьего часа казни сошел с ума от мух и солнца <...>» [т. 2, с. 664]. Здесь Булгаков акцентирует внимание на солнце как одной из причин сумасшествия разбойника – эту деталь писатель вводит в пятой редакции романа:

Первая редакция (второй вариант главы)	Пятая редакция
«С [<i>правого</i>] левого креста доносилась дикая хриплая песня. Распятый на нем сошел с ума от мух к концу третьего часа и пел про виноград что-то» [т. 1, с. 70].	«С ближайшего столба доносилась хриплая бессмысленная песенка. Повешенный на нем Гистас, к концу третьего часа от мух и солнца сошел с ума <...>» [т. 1, с. 645].

Тем самым передается жестокость казни и нечеловеческие муки Иешуа: «Да, другой бог не допустил бы того, никогда не допустил бы, чтобы человек, подобный Иешуа, был сжигаем солнцем на столбе» [т. 2, с. 663]. Указание на солнце как источник мучений Иешуа писатель делает только в пятой редакции:

Первая редакция (второй вариант главы)	Вторая редакция	Пятая редакция
«И несмотря на бдительность римлян, всё-таки можно было как-нибудь прорваться, добежать, ударить Иешуа в сердце ножом... А теперь поздно. Так он думал и лежал» [т. 1, с. 70].	«Тогда Левий закричал: – Проклинаю Бога! и поднял [к] с земли нож. Но он не успел ударить себя» [т. 1, с. 334].	«Да, другой бог не допустил бы того, чтобы человек с такими ясными глазами как Иешуа, великий и добрый в позоре был сжи[м]гаем солнцем на столбе» [т. 1, с. 643–644].

Таким образом, солярное пространство в романе оказывается противопоставленным не только пространству тьмы, поглощающей солнце Ершалаима, но и пространству Иешуа – света.

И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс полагают, что Иешуа и мастер – «лунные» герои, т. к. «распятие Христа, совпавшее с затмением Луны, согласно историкам, породило представление о связи истории Христа с ночным светилом и уходящим в древность культом умирающей и воскресающей Луны. Отсюда возникли представления о Христе как лунном Боге и Луне как небесной сфере его обитания, куда устремляются души

мертвых»¹.

Тьма поглощает солнце не только Ершалаима, но и Москвы: «Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете» (глава 29) [т. 2, с. 790]. Булгаков использует образ тучи, тьмы, поглощающей город, как один из способов соединения пространства Ершалаима и Москвы в романе. В начале своего пути над Москвой туча «режет» и «накрывает» солнце: «Черная туча поднялась на западе и до половины отрезала солнце. Потом она накрыла его целиком. На террасе посвежело. Еще через некоторое время стало темно» [т. 2, с. 790]. После того, как мастер и Маргарита покидают город, туча «разбивает» солнце, причем «вдребезги».

В шестой редакции Булгаков вводит образ «покинутого города» – Москвы, который находится в противоположной стороне от местонахождения мастера и Маргариты, стоящих на развилке дорог: «<...> указал назад, туда, где соткался в тылу недавно покинутый город с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле» [т. 2, с. 514]; «– И там тоже, – Воланд указал в тыл, – что делать вам в подвальчике, – тут потухло сломанное солнце в стекле, – зачем?» (глава 32) [т. 2, с. 515].

Таким образом, солярное пространство в романе Булгакова – это пространство города, который покидают его герои – Иешуа и мастер. В отличие от города, к которому по лунной дороге подымается Пилат в преддверие встречи с Иешуа Га-Ноцри: «<...> необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом» (глава 32) [т. 2, с. 802].

Г.А. Лесскис и К.Н. Атарова отмечают, что в романе «с Солнцем так или иначе связаны жестокость, ложь, клевета, жадность и трусость, а также страдания и смертные муки Иешуа, душный и роковой для Берлиоза вечер, заканчивающийся его гибелью, неутешительный для поэта Рюхина рассвет,

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 175.

пробуждение поэта Бездомного в сумасшедшем доме и т. п.»¹.

В рассказе Булгакова «Красная корона» (1922) слово «солнце» оказывается в одной лексико-семантической группе со словами, обозначающими страх человека перед окружающей действительностью: «Больше всего на свете я ненавижу солнце, громкие человеческие голоса и стук. Частый, частый стук. Людей боюсь до того, что, если вечером заслышу в коридоре чужие шаги и говор, начинаю вскрикивать»². Впоследствии такую модель речи героя, перечисляющего источники своего страха, Булгаков использует в романе «Мастер и Маргарита» – в его второй редакции – в период написания новых вариантов отдельных глав он впервые вводит в роман «полночное явление» героя, будущего мастера, сейчас поэта, и его беседу с Иваном Бездомным (не ранее 30 октября 1934 г. и не позднее 21 июня 1935 г.):

Вторая редакция	Шестая редакция
«– Вы, надеюсь, не буйный? – спросил пришедший, – а то я не люблю драк, шума и всяких таких вещей» [т. 1, с. 328].	«– Да... – тут гость вдруг встревожился: – но вы, надеюсь, не [беспокойный?] {буйный?} А то я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик» [т. 2, с. 260].

Таким образом, в творческом мире Булгакова солнце одного «рода» с негативными явлениями – насилием, страданием, яростью.

В романе «Белая гвардия» (1923–1924) обилие солнца – показатель катастрофы: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом <...>»³; «было оно так велико, как никогда еще никто на Украине не видал, и совершенно красно, как чистая кровь»⁴. Уже в этом романе Булгаков находит способ изображения героя, подчиняющегося солнцу: лицо Богдана (памятника Богдана Хмельницкого) обращено «прямо в красный шар»⁵, как впоследствии лицо Пилата в романе «Мастер и Маргарита».

¹ Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 242–243.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. С. 443.

³ Там же. С. 179.

⁴ Там же. С. 391.

⁵ Там же. С. 391.

И сам Булгаков, словно повторяя жест своих героев Пилата и Иешуа, закрывается от солнца, когда, узнав о запрете пьесы «Батум», возвращается в Москву: «Миша одной рукой закрывал глаза от солнца, а другой держался за меня и говорил: навстречу чему мы мчимся? может быть – смерти?», – пишет Е.С. Булгакова в своем дневнике 15 августа 1939 г.¹

Безусловно, личное восприятие солнца могло повлиять на характер создания этого образа в романе. Но все же главную роль, на наш взгляд, здесь сыграла традиционная трактовка солнца как символа власти. «Существенным отличием развитых солярных мифов от архаических является включение солнца в пантеон в качестве главного божества или одного из двух главных божеств (чаще всего солнца и грозы). Согласно гипотезе английского этнолога Хокарта, солярные мифы этого типа характерны для обществ, в которых увеличиваются функции священного царя»². «Как наиболее яркое из всех небесных тел, солнце – эмблема королевского величия и имперского блеска»³.

Таким образом, история текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что, начиная с третьей редакции (1936), Булгаков использует образ солнца не только для реалистического изображения действительности, но для создания символа власти, подчиняющего себе Понтия Пилата и губящего Иешуа Га-Ноцри. На заключительном этапе работы над романом «Мастер и Маргарита» – при создании его пятой и шестой редакций – писатель стремится акцентировать внимание на взаимосвязи между действием солнца и внутренним состоянием Пилата, враждебности солнца по отношению к Иешуа.

На наш взгляд, это связано с тем, что одновременно с созданием романа «Мастер и Маргарита» совершалась работа с произведениями и биографией Мольера. В параграфе 3.2.3 мы продемонстрировали становление образа солнца как символа государственной власти в романе о

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 277.

² Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С. А. Токарев. С. 461.

³ Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

Мольере.

Уже в первой редакции романа «Мастер и Маргарита» (второй вариант главы) писатель связывает гибель Иешуа с властью императора – вводит фразы, упоминаемые в доносе Иуды, «имя великого Кесаря» и «податей не будет»: «– Во втором протоколе записано {показание:} [Б]{б}удто ты упоминал имя великого Кесаря в своих речах...»; «– <...> Но ты, конечно, не говорил фразы, что податей не будет?» [т. 1, с. 56]. Но на следующем этапе работы над этой главой (третья редакция) Булгаков «отягощает вину» Иешуа ведением разговоров о государственной власти: «– <...> Он стал меня расспрашивать о Кесаре и пожелал выслушать мои мысли относительно государственной власти...». И в этой же редакции вводит слова Иешуа о том, «<...> что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда никакой власти не будет. Человек перейдет в царство истины и власть ему будет не нужна» [т. 1, с. 380].

Этим словам созвучна фраза, которую Пилат читает в записях Левия Матвея: «Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» (глава 26) [т. 2, с. 766]. Эту фразу Булгаков введет только в заключительной редакции романа:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Пилат обратился к концу записанного увидел и разобрал слова “Смерти нет...” поморщился, пошел в самый конец и прочитал слова: “...чистую реку воды жизни...” несколько далее ... “кристалл”. Это было последним словом» [т. 1, с. 793].	«Кое-что Пилат прочел. “Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...” Гримасничая от напряжения, Пилат щурился, читал. “Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...”» [т. 2, с. 462–463]

Этот фрагмент связан с Откровением Иоанна Богослова: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (22:1); «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (22:5). И в тексте Иоанна Богослова, и в тексте Булгакова «солнечный», «солнце» символизируют «земное» и оказываются

противопоставленными абсолютному свету, чистоте, кристаллу.

Итак, Булгаков использует образ солнца для создания:

- 1) реалистической картины действительности (точное изображение движения солнца позволяет воссоздать место и время действия, передать жестокость казни);
- 2) ремарок, передающих внутреннее состояние Понтия Пилата – героя, вступающего в противодействие с властью;
- 3) символа власти, подчиняющего себе Понтия Пилата и губящего Иешуа Га-Ноцри;
- 4) земного пространства – «ненавидимого» и «покинутого» города (Ершалаима и Москвы), противопоставленного пространству света (небесного города), тьмы (бездны) и «вечного дома» мастера и Маргариты.

3.4. Тема трусости в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Важным аспектом темы «художник и власть» в романе «Мастер и Маргарита» становится тема трусости. Трусость – «один из лейтмотивов» в романе «Мастер и Маргарита», полагает Рита Джулиани¹. За трусость, проявленную однажды, наказан храбрейший человек – Пилат. Булгаков неоднократно подчеркивает не просто могущество, но храбрость Пилата с помощью нескольких средств: реакция на него других людей, воспоминания о битве при Идиставизо, речь Пилата, отношение собаки Банга к Пилату. Примечательно, что «участие Пилата в сражении против германцев при Идиставизо (16 н. э.), в Долине Дев <...> нигде не упоминается – ни в исторических источниках, ни в преданиях о жизни пятого прокуратора Иудеи»². Л.М. Яновская отмечает, что Булгакова «<...> интересовала трусость человека сильного, даже могущественного, а главное – с достойным боевым прошлым»; «неожиданную трусость в самый важный момент жизни проявляет не наследник героев, а человек с собственным достойным боевым

¹ Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 323.

² Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике Мастера и Маргариты. С. 410.

прошлым...»¹.

Несмотря на очевидные могущество и храбрость, присущие этому человеку, мы застаем его уже в начале романа в уязвимом состоянии – герой болен. Мы узнаём, что у Пилата болит голова настолько сильно, что ему ничего не нужно. Эта особенность сложилась уже в первой редакции романа (во втором варианте главы, в первом текст здесь восстановить невозможно) – сохранившиеся фрагменты текста на оборванных страницах рукописи позволяют понять: Пилата «терзает» головная боль, он болезненно «желт» [6.2, л. 29 об.] и сам акцентирует внимание на том, что «<каждый> раз» «как только» приезжает в «Иершалаим», то «заболевает» [6.2, л. 30].

После введения этой информации о состоянии героя Булгаков выстраивает стадии страха, которые проходит Пилат от момента допроса Иешуа до разговора с Левием Матвеем.

1) Первая стадия страха.

При виде чуда, совершаемого Иешуа, излечившего головную боль, Пилат испытывает ужас, который, впрочем, тут же «подавляет своей волей». Такая расстановка сил осуществляется уже в процессе работы Булгакова над первой редакцией романа (второй вариант главы): Пилат соотносит исцеление от головной боли с «фокусом», предлагая Иешуа таким же образом помутить разум Каифы.

Первая редакция (первый вариант фрагмента)	Первая редакция (второй вариант фрагмента)
«[– Ты все Игемон сидишь на кресле во дворце, – сказал арестант и от этого у тебя мигрени а у меня как раз свободный день и я тебе предлагаю – пойдем со мной на луга, я тебе расскажу подробно про истину и ты сразу поймешь...	«– Но тебе с мигренью сегодня нельзя быть, – [продолжал] {добавил} Иешуа. Лицо Пилата вдруг выразило ужас, и он не мог его скрыть. Он встал с широко открытыми глазами и глянул беспокойно.

¹ Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 421.

<i>В зале уж не только [не] молчали, но даже не шевелились. После паузы Пилат сказал так <...>]» [т. 1, с. 52].</i>	Потом задавил в себе желание что-то вскрикнуть, проглотил слюну и сел. В зале не только не шептались, но даже не шевелились». [т. 1, с. 53]

Если в первом варианте состояние Пилата передается ремаркой «после паузы», то во втором писатель откровенно сообщает о том, что его герой испытывает «ужас». Таким образом, описание страха Пилата при столкновении с необъяснимым явлением, страха, подавляемого собственной волей («задавил в себе»), оформляется во втором варианте фрагмента и сохраняется до конца работы над романом – в шестой редакции читаем: «Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками и на желтоватом его {бритом} лице выразился ужас. Но он тотчас же подавил его своею волею и вновь опустился в кресло» [т. 2, с. 126].

2) Вторая стадия страха.

Это страх Пилата перед осознанием возможности своей неправоты, проявляющийся в его реакции на слова Иешуа о подвешенной на волоске жизни. Начинает разрабатываться Булгаковым в третьей редакции романа (напомним, что во второй и четвертой редакциях глава о допросе Иешуа не была написана).

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Я могу перерезать этот волосок, – тихо сказал Пилат» [т. 1, с. 379].	«Пилат вздрогнул, впился глазами в арестанта, сказал: – Я могу перерезать этот волосок» [т. 1, с. 506].	«Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы: – Я могу перерезать этот волосок» [т. 2, с. 128].

Если на начальном этапе разработки этой стадии страха Булгаков используется наречие «тихо», выдающее состояние Пилата («тихо сказал»), то в дальнейшем он использует для этого глагол «вздрогнул», а затем добавляет обстоятельство образа действия, выдающее недовольство Пилата случившимся («ответил сквозь зубы»).

Обозначенные стадии страха, накладываясь на уязвимое, болезненное состояние Пилата, в котором он находится в начале романа, расшатывают привычный ход его жизни.

3) Третья стадия страха. Тоска 1.

При чтении пергамента о доносе Иуды страх Пилата находит воплощение в образе старого и больного императора уже в первой редакции романа: «Пилат взвел глаза на арестованного, но увидел не его лицо, а лицо другое. В потемневшем дне по залу проплыло старческое обрюзгшее **беззубое** лицо, бритое, с сифилитической болячкой **разъедавшей кость** на желтом лбу, с золотым **редкозубым** венцом на плешивой голове. Солнце зашло в душе Пилата, день померк. Он видел в потемнении зеленые Каприйские сады {**слышал тихие трубы и стукнули гнусавые слова “Lex Appuleja de majestate”**}» [т. 1, с. 55–56]. Далее Булгаков не просто вносит стилистическую правку в изображение императора, но работает над реакцией Пилата на это видение:

Первая редакция	Третья редакция	Пятая редакция
«Тревога { ключом } застучала у него в груди» [т. 1, с. 56].	«Пилат дрогнул <...>» [т. 1, с. 381].	«Мысли пронеслись короткие, бессвязные и странные. “Погиб!...” потом “погибли!” И какая-то совсем нелепая, о каком-то бессмертии, причем бессмертие это вызвало почему-то чувство нестерпимой тоски» [т. 1, с. 509].

Если в первой редакции для описания состояния Пилата Булгаков использует слово «тревога», во второй – «дрогнул», то в пятой редакции вводит слово «тоска». При этом Булгаков стремится акцентировать внимание на том, что Пилат борется с состоянием, которое начинает овладевать его сознанием («стер – изгнал – вернулся взором»):

Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Пилат дрогнул, стер рукой все это, опять увидел обезображенное лицо арестанта и подумал: “Боги, какая улыбка!”» [т. 1, с. 381]	«Пилат напрягся, стер видение, изгнал мысли, вернулся взором на балкон, и опять перед ним оказались глаза арестанта» [т. 1, с. 509].	«Пилат напрягся, изгнал видение, вернулся взором на балкон и опять перед ним оказались глаза арестанта» [т. 2, с. 131].

4) Четвертая стадия страха. Тоска 2.

Второй приступ тоски охватывает Пилата после разговора с Каифой и осознания своего бессилия и неизбежности казни Иешуа.

В первой редакции романа – в первом варианте главы – отсутствует эпизод встречи Пилата и первосвященника: Пилат получает ответ относительно судьбы Иешуа и Вар-раввана в письменной форме. Вот сохранившиеся фрагменты текста, которые позволяют сделать вывод о содержании ответа первосвященника: «Ответ пришел», «суд над самозванце<м>», «у лизостратона», «Ответ был корот<ок>», «Свидетельствуя сво<е почтение> и славя цезаря довер<ившего прав>ление Иудеей», ходатайствует «о выпуске сына А<ввы>» [6.1, л. 32]. Но уже здесь появляется описание состояния Пилата – прокуратор, чиновник, военный человек, все это время державший себя в руках, не может противостоять гневу бессилия. Приведем сохранившиеся фрагменты строк, в которых Воланд сообщает об этом Берлиозу и Ивану.

После того, как «чентурион» по приказанию Пилата избивает Иешуа за то, что он называет прокуратора «добрым человеком», Пилат произносит: «видишь, что я злой», «нет», – отвечает ему Иешуа, – «ибо, если человека ||», «станет осторож-<ным>», «добрый человек,» «с первого взгляда,» «<пре>восходительство,» «<об>стоятельства... сильнее» [6.1, л. 33–33 об.]. Воланд продолжает повествование: «Я слышал, к<ак Пилат> прошипел:

– O gens scele<ratissima, taeterrima gens! – вскричал Пилат. – o foetor judaicae / judaicey!>

Затем повернулс<я>» к «Иешуа и сказа<л>», «<сверк>нув глазами: ||

< – *И один у тебя враг – т*>фой язык, друк, а» [6.1, л. 33–33 об.]. Далее, можно предположить, вводятся слова: «объем моей власти ограничен». И, судя по фрагментам: «человека председа<теля>» «Иосифа Каиафу», – Пилат сообщает, что нет страшнее человека, чем Каиафа, и что его надо бояться. Таким образом, перед нами фрагмент проявления гнева бессилия Пилата, после чего он уже объявляет приговор, освобождающий Варраву и уничтожающий Иешуа [6.1, л. 34].

Во втором варианте главы первой же редакции Булгаков создает эпизод встречи с Каифой и описывает болезненное состояние Пилата после сделанного им выбора: «– Хорошо. Ин быть **по закону**, ин **быть** по-твоему, – произнес Пилат, – умрет сегодня Иешуа Га-Ноцри[, – *сказал*]. Пилат, оглянувшись, окинул [*<1 слово нрзб.>*] взором мир и ужаснулся. Не было ни солнца, ни розовых роз ни [*деревьев.*] **пальм**. Плыла багровая гуща, а в ней, покачиваясь, нырял **сам** Пилат, видел зеленые водоросли в глазах и подумал “Куда меня несет?...”

– Тесно мне, – [*сказал*] **вымолвил** Пилат, но голос его уже не лился как масло, а был || [*и*] [*невуч.*] **тонок сух.**» [т. 1, с. 59]

В пятой редакции в эпизоде встречи прокуратора и первосвященника Булгаков вводит характеристику состояния Пилата – мысль о бессмертии «заставила его похолодеть»: «Всё было кончено, это было ясно [*и наступило молчание.*] и говорить более было не || о чем. Га-Ноцри уходил навсегда и страшные злые боли прокуратора[,] некому излечить[,]; от них нет средства кроме смерти. Но не эта мысль поразила сейчас Пилата. Непонятная тоска вдруг пронизала все его существо. Он тотчас постарался ее объяснить и первое же объяснение было странно: смутно показалось, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал. Пилат прогнал эту мысль и она улетела в одно мгновение, как и прилетела. Она улетела и тоска осталась необъясненной, ибо не могла же ее объяснить мелькнувшая как молния и тоже пропавшая моментально какая-то краткая мысль[,]:

“Бессмертие... пришло бессмертие”» [т. 1, с. 513–514]. Этот фрагмент почти в неизменном виде сохраняется в последней редакции романа, но Булгаков подчеркивает болезненное состояние Пилата:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Чье бессмертие пришло, не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть» [т. 1, с. 514].	«Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке» [т. 2, с. 138].

Как видим, писатель добавляет слово «солнцепек», вступающее в отношения контекстной антонимии с глаголом «похолодеть» и тем самым максимально передающее душевное и физическое состояние героя.

Также следует обратить внимание на то, что в рассматриваемых эпизодах в окончательном тексте Булгаков *выстраивает движение солнца на небосводе по нарастающей* («еще невысокое солнце» – «солнце, неуклонно поднимающееся вверх над конными статуями гипподрома» – «на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке» – «солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом» – «возле того столбом загорелась пыль» – «не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке» – «раскаленный шар почти над самой его головою» – «Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце»), *неоднократно подчеркивает* «безжалостность ершалаимского солнцепека» («на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке»; «солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим»; «укрыться от безжалостного зноя») и при этом *соотносит его с ощущением Пилата* – так же по нарастающей – озноба и холода (см. подробнее параграф 3.3).

5) Пятая стадия страха. Тоска 3.

Третий приступ тоски Пилат переживает после того, как отдает негласный приказ Афранию убить Иуду. Эта стадия разрабатывается Булгаковым также только в пятой редакции романа (в первой редакции был

написан эпизод о встрече Пилата и Толмая – будущего Афрания, – но сохранившиеся фрагменты текста на корешках вырванных листов не позволяют сделать вывод о средствах создания образа Пилата в этом фрагменте). Для описания душевного состояния Пилата Булгаков использует следующие средства, сохранив их и в дальнейшей работе над романом.

1. Портрет Пилата: «Лишь только гость покинул прокуратора, тот резко изменился. Он, как будто, на глазах постарел и сгорбился, стал тревожен» [т. 1, с. 777].

2. Реакция Пилата на кресло, передающаяся с помощью стоящих рядом глагола «вздрагнуть» и краткого прилагательного «тревожен» и тем самым двойного повтора – лексического и фонетического (тр–др, в–в, ж–з): «Один раз он оглянулся и почему-то вздрогнул, бросив взгляд на пустое кресло, на спинке [*от*] которого лежал отброшенный его рукой плащ. В надвигающихся сумерках, вероятно, прокуратору померещилось, что кто-то третий сидел и [*сид*] сидит в кресле» [т. 1, с. 777].

3. Слово «малодушие»: «**В малодушии** Пошевелев плащ <...>» [т. 1, с. 778].

4. Попытка Пилата понять павшую на него тоску: «Он понял, что сегодня что-то было безвозвратно упущено и теперь он это [*безвозвратно*] упустивший какими-то мелкими и ничтожными действиями старается совершенное исправить, внушая себе, что действия эти большие и не менее важные чем утренний приговор» [т. 1, с. 778].

5. Осмыслению действий Пилата как мелких и ничтожных в этом фрагменте соответствуют его движения – повторяющиеся короткие, резкие движения мечущегося человека в замкнутом пространстве, передающиеся с помощью глаголов и деепричастий: «<...> прокуратор забежал по балкону, то потирая руки, то подбегая к столу хватаясь за чашу, то, останавливаясь и глядя страдальчески в мозаику, как будто стараясь прочитать в ней какие-то письмена» [т. 1, с. 778] (в последней редакции романа Булгаков заменяет наречие «страдальчески» на «бессмысленно» [т. 2, с. 444], что призвано

подчеркнуть бессмысленность действий Пилата).

Как было отмечено выше, Булгаков подчеркивает, что на протяжении всех стадий страха Пилат пытается подавить его силой воли. При этом писатель использует ремарки, выдающие душевное состояние Пилата – герой 1) коротко потирает руки, как будто омывает их, 2) вздрагивает. С этой же целью Булгаков использует художественную деталь – пряжку на ворота плаща.

Эта деталь используется в эпизоде встречи Пилата и Каифы. После того, как Пилат срывает пряжку, символ замыкающей вкруг него безысходности, прокуратор начинает говорить с первосвященником вольно. Эту деталь Булгаков вводит в роман уже в первой редакции: «Тесно мне, – и Пилат холодной рукой поболее открыл уже надорванный ворот без пряжки» [т. 1, с. 59]. Но в первой редакции Пилат срывает пряжку в эпизоде допроса Иешуа: «**{А объем моей власти ограничен, ограничен, ограничен, как все на свете! Ограничен!}** истерически кричал Пилат и *[истерически]* **неожиданно** рванул себя за ворот плаща. Золотая *[пряжка]* **{бляха}** со стуком покатила по мозаике» [т. 1, с. 57]. В первой редакции пряжка оказывалась связанной, таким образом, с моментом прочтения Пилатом доноса Иуды. Но, несмотря на понимание страшной угрозы, нависшей над Иешуа, Пилат все же надеялся спасти его, ходатайствуя перед Каифой. И только после тщетности переговоров с первосвященником Пилат осознает безысходность сложившегося положения, что и символизирует пряжка на его шее. Поэтому в пятой редакции Булгаков вводит эту деталь и связанное с ней действие Пилата в эпизод его разговора с Каифой, сохраняя до конца работы над романом следующую систему ремарок.

1) В эпизоде разговора с Каифой душимый гневом и пониманием безысходности Пилат срывает пряжку: «Он холодной, влажной рукой рванул пряжку с ворота плаща и та *[с]* упала на золотой песок» [т. 1, с. 514];

2) После официального объявления приговора Пилат сжимает в руке пряжку, поднятую секретарем: «В присутствии всех вошедших, Пилат

торжественно и сухо попросил первосвященника подтвердить, кого из обреченных угодно синедриону помиловать в честь праздника, получил ответ – что это Вар-Равван, сказал “очень хорошо” || велел секретарю записать это, сжал в кулаке, поднятую секретарем пряжку и сделал знак, означавший, что надо идти» [т. 1, с. 516];

3) Подымаясь на помост для объявления приговора, Пилат сжимает в руке пряжку: «И на этот остров взошел Пилат, машинально сжимая в кулаке ненужную пряжку» [т. 1, с. 516].

Несмотря на то, что Пилат срывает пряжку и допускает вольные высказывания в адрес первосвященника, пряжка остается при нем, символизируя его подчинение обстоятельствам.

И эта трагедия случилась с Пилатом именно в момент его отступления перед Каифой, что подчеркивается также посредством описания глаз прокуратора, особенностей зрения. В пятой редакции Булгаков дает описание того, что видит Пилат в момент своего отступления перед Каифой (не случайно здесь используется бессоюзное предложение с двоеточием): «Тут Пилат оглянулся, окинул взором видимый ему мир и удивился: пропал зацветающий розовый куст рядом, пропали кипарисы и гранатовое дерево, исчезла медная статуя в зелени, как и сама зелень» [т. 1, с. 514]. В шестой редакции Булгаков разделяет части этого предложения и делает вставку: «<...> и удивился происшедшей перемене» [т. 2, с. 138], тем самым акцентируя внимание на том, что все вокруг для Пилата меняется – выбор сделан.

Таким образом, Пилат, обладающий колоссальной силой воли, способный вести виртуозную игру с Каифой и Афранием, выдает свое настоящее состояние, чувства и мысли, краткими, едва заметными движениями. В первой же редакции о душевном состоянии Пилата заявлялось открыто: Воланд сообщает Берлиозу и Иванушке о том, что Пилат, получив в ответ на свое ходатайство краткое сообщение о помиловании Вар-раввана, впервые в жизни не смог сдержать себя в руках.

Этот вывод позволяет сделать сохранившийся на оборванной странице фрагмент текста первого варианта главы: «Впервые в жизни» «я видел как надменный» «Пилат не сумел сдержать себя. Я слов», «он резко двинул рукой», «опрокинул чашу с ординами», «при этом расхлопав» «вдребезги и руки» [6.1, л. 33].

В последующей работе над романом для отображения внутреннего состояния героя Булгаков использует подтекст, который создает с помощью ремарок и художественных деталей. Постепенное подчинение Пилата страху Булгаков демонстрирует с помощью таких средств, как портрет, глаза, голос и движения Пилата.

Так, например, в пятой редакции Булгаков вводит характеристику голоса прокуратора:

1) «— Он сказал, — закрыв глаза, ответил гость, — что благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь.

— Кого[,]? — глухо спросил Пилат» [т. 1, с. 774].

2) «—<...> Единственно, что он сказал это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость.

— К чему это было сказано? — услышал гость треснувший внезапно голос» [т. 1, с. 774].

3) «— Он улыбался растерянной улыбкой и всё пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих.

— Больше ничего? — спросил хриплый голос» [т. 1, с. 774].

Как видим, характеристика голоса Пилата выстраивается с помощью приема градации: «глухо спросил» — «треснувший внезапно голос» — «хриплый голос». Герой как будто постепенно заболевает. Такое же движение болезненного состояния по нарастающей сохраняется и в окончательном тексте романа, отличие составляет лишь последний этап в описании голоса проснувшегося Пилата:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Он больными глазами искал луну.	«<...> потом больными глазами стал

<...> – Не трогать, Банга, – сказал прокуратор и охрипшего голоса своего не узнал» [т. 1, с. 786].	искать луну <...> – Не трогать, Банга, – сказал прокуратор больным голосом и кашлянул» [т. 2, с. 454].

Слово «охрипший» Булгаков заменяет словом «больной», тем самым сознательно идет на лексический повтор: получается, что в одном фрагменте слово «больной» используется писателем дважды – после пробуждения у Пилата больные глаза и голос. Перед нами человек болевающий. Как и мастер, Пилат ложится болевающим, а просыпается больным и уже едва может справляться с подчинившим его себе страхом.

Напомним, что в первой редакции для описания состояния Пилата Булгаков использует слово «тревога», во второй редакции – «дрогнул», в пятой редакции вводит слово «тоска», которая охватывает Пилата постепенно. В этот же период Булгаков вводит это понятие и в контекст образа мастера.

В период работы над второй редакцией романа мастер находится в заключении, о чем мы узнаем в эпизоде его возвращения:

«Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги
Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной. Человек, щурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озираясь глаза его светились тревожно и страдальчески» (помета Булгакова о времени работы над этим фрагментом: «Утро 7. I 1934») [т. 1, с. 256].

В период работы над вариантами некоторых глав этой редакции Булгаков пишет главу «Полночное явление» (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.), где вводит явление героя к Иванушке в клинике для душевнобольных (прежде к нему приходил Воланд). Но несмотря на то, что Булгаков переносит своего героя из места лишения свободы в клинику, история его изложена кратко, и в этой истории нет сожжения романа, нет тоски мастера, нет описания стадий его заболевания. Все это появляется

только в пятой редакции. В шестой редакции Булгаков сохраняет градацию в описании мастером своего состояния, но вводит четкое разграничение стадий болезни.

1) Первая стадия («чудовищная неудача с этим романом как бы вынула у меня часть души», «Именно нашла на меня тоска <...>» [т. 2, с. 279]) мастером фактически не нумеруется (примечательно, что таким же образом строится речь Пилата, когда он озвучивает просьбы-приказания к Афранию и Левию Матвею).

2) Мастер сообщает об изменении своего отношения к публикуемым о его романе статьям: «Второй стадией была стадия удивления» [т. 2, с. 279].

3) «А затем, представьте себе, наступила третья стадия – страха. Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману, вещами. Так, например, я стал бояться темноты. **{Словом, наступила стадия психического заболевания.}**» [т. 2, с. 279].

4) Мастера охватывает болезнь:

Пятая редакция	Шестая редакция
«В ту ночь я долго не мог заснуть и вдруг, тараща глаза в темноту понял, что я заболел боязнью. Не подумайте, что боязнью Мстислава, Латунского, нет, нет. Сквернейшая штука приключилась со мною. Я стал бояться [<i>остаться</i>] оставаться один в комнате. Я зажег свет. Передо мною оказались привычные предметы, но легче мне от этого не стало. Симптомы атаковали меня со всех сторон, опять померещился спрут. Малодушие мое усиливалось, явилась дикая мысль	«Я лег на диван и заснул, не зажигая лампы. Проснулся я от ощущения, что спрут здесь. <...> Я лег заболевающим, а проснулся больным. Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату, и я захлебнусь в ней как в чернилах. Я встал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, и у меня явилась мысль бежать к кому-то, хотя бы к моему застройщику наверх. <...>

уйти куда-нибудь из дому. <...> – Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди!» [т. 1, с. 611–612]	– Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди» [т. 2, с. 280–281].

Если в пятой редакции мастера мучит бессонница, то в шестой редакции мастер ложится заболевающим, а просыпается больным. Такой же способ изображения душевного состояния героя Булгаков использует в описании Пилата, приведенном выше.

Как и у Пилата, у мастера ощущение страха оказывается связанным с водной стихией, причем эта деталь была введена Булгаковым в контексте образа прокуратора уже в первой редакции романа: «Не было ни солнца, ни розовых роз ни [деревьев.] **пальм**. Плыла багровая гуща, а в ней, покачиваясь, нырял **сам** Пилат, видел зеленые водоросли в глазах и подумал “Куда меня несет?...”» [т. 1, с. 59].

В процессе диктовки машинописного текста романа (1938) Булгаков убирает из описания состояния мастера слово «малодушие», но само явление и соответствующие ему признаки оставляет. Примечательно, что в пятой редакции слово «малодушие» он, наоборот, вводит в контекст образа Пилата: «**В малодушии** Пошевелив плащ <...>» [т. 1, с. 778].

Состояние мастера и Пилата Булгаков называет бедой. При работе над шестой редакцией романа он вводит это слово в контекст образа Пилата: «Но улегшись у ног и даже не глядя на своего хозяина, а глядя в вечеряющий сад, пес сразу понял, что хозяина его постигла беда» [т. 2, с. 444].

Оба героя мечтают о покое. В контексте образа Пилата это понятие фигурирует уже в первой редакции: по сохранившемуся фрагменту предложения «– И ноч<ью>» [6.2, л. 75] на вырванном листе в контексте эпизода встречи Пилата и Толмая (будущего Афрания) мы можем сделать вывод о том, что слова Пилата «И ночью при луне мне нет покоя» оформились с самого начала работы над романом. В шестой редакции Булгаков вводит эти слова в контекст образа мастера: «– И ночью при луне

мне нет покоя, зачем потревожили меня? О, боги, боги...» [т. 2, с. 422].

Таким образом, история текста романа демонстрирует, что в процессе работы над романом в 1937–1938 г. Булгаков соотнес образы мастера и Пилата, изображая героя болеющего, постепенно подчиняющегося страху под воздействием внешних обстоятельств.

В это же время Булгаков вводит в роман высказывания Иешуа о трусости:

1) доклад Афрания о казни: «—<...> Единственно, что он сказал это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» [т. 1, с. 774];

2) сон Пилата: «Времени свободного сколько угодно, а гроза будет только к вечеру и трусость один из самых страшных пороков. Нет, философ я тебе возражаю: это самый страшный порок!» [т. 1, с. 786].

Эти два случая сохраняются и в шестой редакции. Но здесь Булгаков добавляет третье высказывание – на пергаменте, который показывает Пилату Левий Матвей:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Пилат обратился к концу записанного увидел и разобрал слова “Смерти нет...” поморщился, пошел в самый конец и прочитал слова: “...чистую реку воды жизни...” несколько далее ... “кристалл”. Это было последним словом. Пилат свернул пергамент, [под] протянул его Левию, со словом: – Возьми <...>» [т. 1, с. 793].	«Кое-что Пилат прочел. “Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...” Гримасничая от напряжения, Пилат щурился, читал. “Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...” Тут Пилат вздрогнул. В последних строчках пергамента он разобрал слова “... большего порока... трусость”. Пилат свернул пергамент и резким движением подал его Левию.

– Возьми <...>» [т. 2, с. 462–463].

Как видим, в пятой редакции здесь еще нет упоминания о трусости, Булгаков добавляет его только в процессе диктовки машинописного текста в 1938 г. А вместе с ним меняет реакцию Пилата на прочитанное: резким движением, с которым он возвращает пергамент Левию Матвею, он выдает свой страх.

Кроме того, в шестой редакции добавляется еще один случай цитирования высказывания Иешуа – в речи Воланда, обращенной к мастеру и Маргарите в эпизоде прощения: «Если [*<нрзб.>*] верно, что трусость самый тяжкий порок, то, пожалуй, собака в нем не виновата» [т. 2, с. 513].

Истоком этих высказываний являются слова лилового рыцаря (в прошлом Коровьева) во второй редакции романа: «– Нет [*порока*] греха горшего чем трусость. Этот человек был храбр и, вот, испугался кесара один раз в жизни, за что и поплатился» [т. 1, с. 293].

Такими образом, в 1937–1938 г., когда Булгаков создает последнюю рукописную редакцию романа (пятую) и диктует машинописный текст (начало работы над шестой редакцией), он разрабатывает тему трусости и перемещает акцент с образа Иешуа на Пилата. Примечательны в этом отношении слова мастера Иванушке и Воланду о своем романе:

Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Короче же говоря, роман этот был про молодого Ешуа Га-Ноцри!» [т. 1, с. 330–331]	«– Дело, видите ли, в том, что я написал роман, как раз про этого самого Га-Ноцри и Пилата, – заговорил гость и явно взволновался» [т. 1, с. 480].	«– Видите ли какая { <i>странная</i> } история, – рассказывал гость, – дело в том, что сижу я здесь из-за того же, что и вы и именно из-за Понтия Пилата. Да. [<i>Дело в том, что</i>] [<i>три</i>] [<i>д</i>]{ <i>Д</i> }ва года тому назад я, <i>изволите ли видеть</i> написал роман о нем» [т. 1, с. 605].	«– Видите ли, какая странная история, я сижу здесь из-за того же, что и вы, именно из-за Понтия Пилата, – тут гость пугливо оглянулся и сказал, – дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман» [т. 2, с. 264].
«– Он написал книгу о Иешуа Ганоцри, – ответила Маргарита» [т. 1, с. 254].		«– О чем? – Роман о Понтии Пилате» [т. 1, с. 758].	«– О чем роман? – Роман о Понтии Пилате» [т. 2, с. 422].

Это роман о Пилате, человеке болевающем, подчинившемся страху. Мастер, создавая своего героя, многое вкладывает в него от себя. «Центральный персонаж “древних” глав безусловно Понтий Пилат», – отмечает А.З. Вулис в послесловии к первой публикации романа¹. Вставной текст акцентирует наше внимание на том, что «<...> Пилат – центральная, болевая, высшая точка романа, главное в котором, несмотря на название, – роман Мастера»². Кроме того, Пилат – «главный элемент, обеспечивающий соприкосновение и связь между двумя планами повествования, <...> будучи главным героем романа Мастера, он также является двигателем действия основного повествования, в котором его имя упоминается довольно часто»³. Булгаков мыслил Пилата как главного героя романа. По воспоминаниям С.С. Шиловского, Е.С. Булгакова спрашивала его о том, кто является главным героем романа, и отвечала на этот вопрос – Понтий Пилат.

Трусость в трактовке Булгакова – болезнь, которая может сломать даже самого храброго человека. Но пройдя испытания которой, человек может получить прощение.

Лучший друг Булгакова С.А. Ермолинский в своих воспоминаниях приводит слова писателя: «О, трусость, говорил он, не от нее ли происходит вся подлость человеческая? Полистаешь журнальчик, считаешь книжку – и такой вдруг стыд! Эх, эх, страшная вещь!»⁴.

В воспоминаниях В.Я. Виленкина читаем:

«– Скажите, какой человеческий порок, по-вашему, самый главный? – спросил он меня однажды совершенно неожиданно.

Я стал в тупик и сказал, что не знаю, не думал об этом.

– А я знаю. Трусость – вот главный порок, потому что от него идут все остальные»⁵.

Фрагмент воспоминаний С.А. Ермолинского относится ко второй

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 128.

² Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике Мастера и Маргариты. С. 414.

³ Там же. С. 410.

⁴ Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. С. 68.

⁵ Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. С. 294.

половине 20-х годов, воспоминания В.Я. Виленкина – к более позднему времени: «<...> я стал частым гостем в доме Булгакова как раз в тот тяжелый период его жизни, когда его не печатали и не ставили совсем (только в репертуаре МХАТа сохранялись его “Дни Турбиных”, возобновленные в 1932 году) <...>»¹. О трусости Булгаков думал всегда, это отразилось на разных этапах его работы над образом Пилата. Но пик разработки этой темы в романе «Мастер и Маргарита» приходится на 1937–1938 г.

Напомним, в первой редакции Иешуа был арестован в ночь с четверга на пятницу в соответствии с евангельскими текстами. В 1938 г. при работе над машинописным текстом романа Булгаков переносит арест Иешуа на среду, когда Иуда совершает предательство: «– Далее ничего не было, – сказал арестант, – тут вбежали люди, стали вязать меня и повели в тюрьму» [т. 2, с. 132]. Тем самым Булгаков подчеркивает, что вина за трагедию Иешуа Га-Ноцри лежит на доносчике Иуде.

Булгаков подчеркивает тяжесть греха предательства, работая и над романом о Мольере:

Первая редакция	Вторая редакция
«Николай Фукэ ушел из тюрьмы в иные места, где [его] без сомнения рассудит иной судья и мстительного короля и нечестного министра и того, который в аллее, чтобы погубить человека, подбросил фальшивое письмо к королевской любовнице» [3.7, л. 53].	«Фуке не дождался королевской милости и ушел из тюрьмы туда, где, как он, несомненно, надеялся, иной судья [рассудит] {будет судить} и его, нечестного министра, и мстительного короля, а[,] в особенности[,] того неизвестного, который бросил письмо на песок» [4.1, л. 116]. <i>Правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами.</i>

Если в первой редакции романа о Мольере предатель подвергается суду наравне с министром и королем, то во второй Булгаков вводит обстоятельство «в особенности», тем самым подчеркнув, что донос страшнее

¹ Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. С. 293.

грехов «нечестного министра» и «мстительного короля».

Работая над пятой редакцией романа «Мастер и Маргарита», Булгаков вводит просьбу Иешуа отпустить его.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– А ты меня бы лучше отпустил, игемон, – вдруг попросил арестант, – за что ты меня хочешь убить?» [т. 1, с. 511]	«– А ты бы меня лучше отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить» [т. 2, с. 133].

Динамика текста показывает, что Булгаков, подчеркивая незнание Иешуа о своей гибели, при этом стремился смягчить вину Пилата: «за что ты меня хочешь убить?» – «я вижу, что меня хотят убить».

В 1939 г. Булгаков создает два варианта эпилога, в которых использует образ тучи:

Первый вариант эпилога	Второй вариант эпилога
«И страшен не столько палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от [того] тучи, [что] накатывающ[ая]ей на профессора, туч[а]и, которая пожрав солнце, пожрет и его самого. От этой тучи закричит самый храбрый в мире, начнет заламывать руки, но, вот, проснувшись не сумеет эту тучу описать» [т. 2, с. 527].	«Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, [т] как это бывает только во время мировых катастроф» [т. 2, с. 537–538].

Сопоставление данных фрагментов демонстрирует, что образ тучи мыслился Булгаковым как символ мировой катастрофы, способной ввергнуть в состояние страха даже самого храброго человека. Тем самым Булгаков подчеркивает мысль о неизбежности содеянного Пилатом. И вводит в эпилог слова Иешуа «казни не было», вызволяющие Пилата из бездны и дарующие ему покой, и тем самым завершает разработку темы прощения и милосердия

в контексте этого образа. Истоки же мысли о силе обстоятельств заложены уже в первой редакции романа. Рассмотрим фрагмент, сохранившийся на оборванной странице. После того, как «чентурион» по приказанию Пилата избивает Иешуа за то, что он называет прокуратора «добрым человеком», Пилат произносит: «видишь, что я злой», «нет», – отвечает ему Иешуа, – «ибо, если человека ||», «станет осторож-*<ным>*», «добрый человек», «с первого взгляда,» «*<пре>*восходительство,» «*<об>*стоятельства... сильнее» [6.2, л. 33–33 об.].

Примечательно, что в Евангелии от Иоанна, на которое Булгаков, начиная с первой редакции романа, опирался более, чем на другие евангельские тексты, сообщается о страхе, испытанном Пилатом: «Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: *распни, распни Его!* Пилат говорит им: *возьмите Его вы, и распните; ибо я не нахожу в Нем вины.* Иудеи отвечали ему: *мы имеем закон, и по закону нашему Он должен умереть, потому что сделал Себя Сыном Божиим.* Пилат, услышав это слово, больше убоялся» (Ин. 19: 6–8). Более того, только в Евангелии от Иоанна сообщается о желании Пилата спасти Иисуса: «С этого *времени* Пилат искал отпустить Его. Иудеи же кричали: *если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю*» (Ин. 19:12). А. Зеркалов полагает, что «конфликт между сердцем и долгом, между совестью и трусостью возникает лишь у Иоанновой ипостаси Пилата и лишь при условии, что Пилат поверил в Иисуса»¹.

Не стоит искать причин, почему именно в 1937–1938 г. тема трусости и ее прощения занимает центральное положение в романе – Булгакова эти мысли волновали всегда, и с этими мыслями он уходил из жизни. После того, как в романе была завершена разработка темы милосердия в процессе создания эпилога в мае 1939 г., осенью этого же года у Булгакова рождается замысел пьесы «Альгамбра» (варианты названия: «Ричард», «Ласточкино гнездо»), в момент начала работы над ней он делает помету: «Задумывалась

¹ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 37.

осенью 1939 г. Пером начата 6.I 1940 г.»¹. Пьеса так и не была написана, но об этом замысле сохранились воспоминания Е.С. Булгаковой. Вступив в «соглашение» с «всесильным человеком» Ричардом Ричардовичем, «писатель куплен, обещает написать пьесу на нужную тему»². И в то время, как на страницах записной книжки, в которой Е.С. Булгакова записывала то, «что нужно сделать», под диктовку писателя в ноябре 1939 г. в Барвихе³, намечаются планы работы над пьесой – «Сцена с револьвером разработать в “Ричарде”»⁴; «“Три мушкетера” – разработать тему в “Ричарде”»⁵; «“Убийца” – попробовать заглавие для пьесы»⁶, а в январе 1940 г., как мы уже отмечали, Булгаков предпринимает попытку начать писать ее, в это время на страницах «закатного» романа в последней правке появляются слова о покое:

Машинописный текст романа 1938	Машинописный текст романа 1938 с правкой 1939–1940
«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами, как загадочны леса. Кто много страдал, кто летел над этой землей, неся на себе непосильное бремя, тот это знает. Это знает уставший».	«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» [т. 2, с. 510].

¹ Булгаков М. А. Конспективная запись замысла пьесы «Ласточкино гнездо» («Альгамбра»). 1940, янв. 6. Фотокопия с автографа. 1 л. Присоединены: конспективная запись замысла пьесы, сделанная со слов писателя (по памяти) Е.С. Булгаковой, 1960-е гг., машинопись, 1 л., и конспективная запись того же замысла, сделанная Поповым, Павлом Сергеевичем, со слов Е.С. Булгаковой 15 апреля 1940 г., машинописная копия, <...> 3 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 10. Л. 1.

² Там же. Л. 2.

³ Булгаков М. А. Записная книжка с записями творческого характера (выписки, наброски замыслов, темы для будущей разработки). 1939, ноябрь – 1940, февраль. Барвиха, Москва. Рукою М.А. Булгакова и Е.С. Булгаковой карандашом и чернилами. 25 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 17. Л. 1 об.

⁴ Там же. Л. 19.

⁵ Там же. Л. 19 об.

⁶ Там же. Л. 20.

3.5. Иван Бездомный – «задира-поэт» или ученик мастера?

Иван Бездомный – герой, который объединяет замысел романа до и после появления в нем образа мастера, тем самым связывает всех героев и темы произведения. Этот образ предстает перед читателем в развитии, схема которого была создана Булгаковым с самого начала работы над романом: встреча с Воландом на Патриарших прудах – рассказ Воланда о Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате – гибель Берлиоза – погоня Ивана за Воландом – сумасшествие Иванушки – клиника. Становление образа Ивана Бездомного в первой редакции мы достаточно подробно рассмотрели в параграфе 1.1. Здесь обратим внимание на этапы развития образа.

Писатель акцентирует внимание на том, что поэт молод: «Второй, плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке, был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках» [т. 2, с. 546]. В романе точно указан его возраст: «– Мне двадцать три года, – возбужденно заговорил Иван <...>» [т. 2, с. 588]. Эта особенность образа, в том числе конкретный возраст, были уже в первой редакции.

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция (второй вариант главы)
«Лица второго гр<ажданина> «<не ка>салась бритва», «что волосы » «еще не росли», «<бы>л медно-красным», «[рыжая] шевелюра», «<над> правой бровью наме<тился> [совершенно] [созревший] [налившийся] <прыщ>», «<ко>торому недавно исполнилось 23». «[<Владимиру Миронови>чу 31 год]» [6.1, л. 7–7 об.].	«Лица второго» гражданина «<не касалась брит>ва по той причи<не, что волосы> на щеках еще не <росли>», был «медн[ы]о-красным», «даже из-под карт<уза>», «а над правой бров<ью>» «<гигант>ский прыщ. Первому было», второму «<недавно> исполнилось» [6.2, л. 4].

Также Булгаков подчеркивает невежество поэта, например:

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция Второй вариант главы
«– Неужели вы забыли? Кант, – вежливо пояснил незнакомец, не догадываясь, очевидно, что Иванушка никогда этого и не знал» (т. к. это вставка, написанная на левом поле страницы, текст сохранился полностью) [6.1, л. 19].	«– Неужели вы <забыли?> Кант! – » <пояснил незнакомец> «или из вежливо<сти,> что не догадыва<ется о том, что Иван>ушка о Канте» «<не с>лыхал» [6.2, л. 15–15 об.].

Несмотря на пробу большого количества имен для данного персонажа, Булгаков останавливает выбор на имени героя волшебной сказки¹. История текста демонстрирует, что Булгаков тщательно работал над тем, чтобы каждый этап развития данного образа сопровождался выдвижением на первый план какого-либо из его имен: Бездомный – Иван – Иванушка – Иван Николаевич Понырёв².

Несмотря на антирелигиозную обстановку, Иван верит в Бога: «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» [т. 2, с. 547]. Начиная с первой редакции романа, Берлиоз стремится сбить с толку молодого человека, который «здорово» верит в Бога. Вина за безверие возлагается на Берлиоза: «сами не <верите, и> их учите || тому же» [6.2, л. 23 об.–24].

В первой редакции Булгаков подчеркивал связь между образами Иешуа и Иванушки. На последующих этапах работы над романом эта связь будет

¹ Суран Т. И. Внутренняя форма имен собственных в контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Актуальные вопросы словообразовательного анализа и словообразовательного синтеза: сб. науч. трудов. Киев : УМК ВО, 1991. С. 63; Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 46; Мягков Б. С. Булгаковская Москва. С. 112; Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 37.

² Колышева Е. Ю. Поэтика имени в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Волгоградский государственный педагогический университет. Волгоград, 2005. С. 67–105.

подчеркиваться на уровне портретного сходства – оба героя рыжие. В первой редакции такой детали портрета Иешуа нет, либо текст не сохранился. В третьей редакции Булгаков указывает цвет волос героя: «Руки молодого человека были связаны за спиной, рыжеватые вьющиеся волосы растрепаны <...>» [т. 1, с. 374]; «Оскалив зубы, он поглядел не на арестованного, а на солнце || которое неуклонно ползло вверх, заливая Ершалаим и подумал, что нужно было бы прогнать этого рыжего разбойника, просто крикнуть “повесить его!”» [т. 1, с. 377]; «– То же самое я, впрочем, советовал бы сделать и тебе, – продолжал [*рыжий*] молодой человек <...>» [т. 1, с. 378]. В пятой редакции эта деталь портрета Иешуа сохранится, но при работе над окончательным текстом романа Булгаков уберет ее, полностью покрыв голову героя повязкой:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Рыжеватые волосы его были прикрыты повязкой с ремешком, а руки связаны за спиной» [т. 1, с. 501].	«Голова его { была } прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной» [т. 2, с. 120].

В первом варианте главы ершалаимское повествование завершается обращением рассказчика к Берлиозу: «<И был час шестой, достоуважае>мый Владимир <Миронович>» [6.1, л. 42 об.], во втором варианте – к Иванушке: «И был, достоуважаемый, Иван Николаевич, час восьмой» [т. 1, с. 72]. Обращение к Ивану сохранится до конца работы над романом. Ср. в окончательном тексте романа: «– Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор» [т. 2, с. 570]. Начиная с первой редакции романа, Булгаков заостряет внимание на том, что Воланд адресует свое повествование именно Ивану Бездомному.

В результате гибели Берлиоза наступает сумасшествие Ивана: «Поэт бросился бежать к турникету, как только услышал первый вопль, и видел, как голова подскакивала на мостовой. От этого он до того обезумел, что, упавши на скамью, укусил себя за руку до крови» [т. 2, с. 574]. В первой редакции это подчеркивалось особо, благодаря превращению героя в юродивого на

паперти Собора Василия Блаженного.

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция (второй вариант главы)
Внезапно Иванушка видит «на Патриарши<х Прудах> Гум и Храм В<асилия Блаженного>» [6.1, л. 53]. Иванушка оказывается юродивым – «Иванушка-вериж<ник>». «И точно: у<чинился Иванушка на паперти. И сидел Ива>нушка, погромыхи<вая веригами, а из хра>ма выходил царь» [6.1, л. 53 об.].	«– В сам деле. Не видал я пальм что ли, – сказал Иванушка, – да ну их к лысому бесу. Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть... И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка, погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек – исполуцарь, исполу- монах» [т. 1, с. 90].

Погоня Ивана за Воландом происходит со сверхъестественной скоростью по кривой и по кругу, как и принято двигаться нечистой силе. Характер скорости передается с помощью ряда средств:

1) топонимы: Патриаршие пруды, Патриарший переулок, ул. Спиридоновка, Никитские ворота, ул. Б. Никитская, Арбатская площадь, ул. Кропоткинская (сейчас Пречистенка), ул. Остоженка;

2) глаголы движения: «Иван устремился за злодеями вслед и тотчас убедился, что догнать их будет очень трудно»; «Сколько Иван ни прибавлял шагу, расстояние между преследуемыми и им ничуть не сокращалось», «Поэт и шагу прибавлял, и рысцой начинал бежать, толкая прохожих, и ни на сантиметр не приблизился к профессору»;

3) глаголы мгновенного действия: «Иван ахнул, глянул вдаль и увидел ненавистного неизвестного. Тот был уже у выхода в Патриарший переулок<...>»;

4) наречия со значением времени, обстоятельства времени и образа действия: «Тройка мигом проскочила по переулку и оказалась на Спиридоновке»;

5) устойчивые сочетания: «В мгновение ока Иван и сам оказался там», «И не успел поэт опомниться, как после тихой Спиридоновки очутился у Никитских ворот, где положение его ухудшилось»;

6) столкновение с людьми, падение из-за большой скорости движения: «<...> Иван налетел на кой-кого из прохожих, был обруган»; «<...> где Иван Николаевич грохнулся и разбил колено»;

7) эпитет «сверхъестественная»: «Как ни был расстроен Иван, все же его поражала та сверхъестественная скорость, с которой происходила погоня»;

8) указание времени в секундах: «И двадцати секунд не прошло, как после Никитских ворот Иван Николаевич был уж ослеплен огнями на Арбатской площади»; «Еще несколько секунд, и вот какой-то темный переулок с покосившимися тротуарами, где Иван Николаевич грохнулся и разбил колено»;

9) односоставные номинативные (назывные) предложения: «Опять освещенная магистраль – улица Кропоткина, потом переулок, потом Остоженка и еще переулок, унылый, гадкий и скупое освещенный» [т. 2, с. 576–577].

Такой принцип организации маршрута погони был заложен в первой редакции (во втором варианте главы, в первом глава не дописана):

1) «Завертелось всё в голове у Иванушки и [*пропал*] [*нр*] ушел под землю Василий Блаженный. Очнулся Иван на траве в сумерках на Патриарших Прудах <...>».

2) «На углу Ермолаевского неожиданно вспыхнул фонарь и залил улицу и в свете его Иванушка увидел уходящего Воланда».

3) «Иванушка надал и внезапно очутился у Мясницких ворот у почтамта».

4) «Завыв Иванушка бросился в двери телеграфа, завертелся в зеркальной вертушке и через нее выбежал || в Савельевский переулок[.] что на Остоженке [*у*]/У дома № 12] и в нем увидел Воланда, тот раскланявшись

с какою-то дамой вошел в подъезд» [т. 1, с. 90].

Погоня за Воландом приводит Ивана в некую квартиру. На протяжении всей работы над романом Булгаков настойчиво использовал в этом эпизоде один и тот же адрес:

Первая редакция (второй вариант главы)	Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«в Савельевский переулок[.] что на Остоженке [/у/У <i>дома</i> № 12]» [т. 1, с. 90]	«<...> он уже на Остоженке в Савеловском переулке. Неизвестный вошел в подъезд дома № 12» [т. 1, с. 156].	«Еще прошло несколько секунд и Иван увидел себя уже в Савельевском переулке на Остоженке. Здесь беглец ушел в подъезд большого дома № 12». «Почему-то он догадался, что беглец скрылся в квартире “67” и длинно позвонил» [т. 1, с. 415].	«<...> потом опять посветлее – улица Кропоткина, потом еще большая улица Остоженка и тут поэт оказался в унылом и противном переулке <...>». «<...> сообразил, что профессор непременно должен оказаться в доме № 12» [т. 1, с. 527]. «<...> он непременно должен быть тут же в квартире налево, на дверях которой смутно белел номер “66”» [т. 1, с. 528].	«Опять освещенная магистраль – улица Кропоткина, потом переулок, потом Остоженка и еще переулок, унылый, гадкий и скупос освещенный». «<...> вдруг сообразил, что профессор непременно должен оказаться в доме № 13 и обязательно в квартире [65] /47/» [т. 2, с. 155].

В булгаковедении давно установлено, что здесь Булгаков указывал адрес своего друга Н.Н. Лямина¹. Этот адрес вписан в «Постановлении об избрании меры пресечения и предъявления обвинения» в следственном деле Лямина 1936 г. «гр. *ЛЯМИН Николай Николаевич, 1893 г. проживает: [1-й Щиповский пер. д. 22, кв. 4.] Савельевский пер. д. 12, кв. 66.*»² На заключительных этапах работы над романом конкретный адрес

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 134.

² Дело по обвинению Николая Николаевича Лямина. 1936. ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Дело П-43249. Л. 1.

«Савельевский/Савеловский переулок» Булгаков заменяет эпитетами «унылый и противный» / «унылый, гадкий», а также меняет номера дома и квартиры. Таким же образом Булгаков поступил и с собственным адресом – в первой редакции в главе о Гарасе Педулаеве фигурирует Садовая улица и «6-ое парадное».

Швейцар не узнает Ивана и сообщает ему, что того, к кому он сейчас явился, дома нет – сначала Николая Николаевича, а затем Ивана Николаевича.

Первая редакция (второй вариант главы)	Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция
«– Зря приехали граф , Николай Николаевич к Боре в шахматы ушли играть [к]. С вашей милости на чаек... Каждую среду будут ходить. » [т. 1, с. 90]	«– Зря беспокоились. Николай Николаевич к Боре в шахматы ушли играть. Сказали, что каждую среду будут ходить, а летом собираются на пароходе с супругой. Сказали, что хоть умрут, а поедут» [т. 1, с. 156].	«– Вы к Ивану Николаевичу? – и, видимо, желая получить на чай, – прибавил: – не извольте ходить, их дома нету, они в шахматы ушли играть» [т. 1, с. 415].	«– Вы к Ивану Николаевичу? – [в голо] Не ходите они в шахматы уш[ел]ли играть [к <i>Борису Петровичу</i>], – в голосе [человека] одинокого жителя пещеры [чувствов] слышалось желание получить на чай» [т. 1, с. 527].

Если сначала Иван приходит, по сути, к Лямину, то, начиная с четвертой редакции – к Ивану Николаевичу, т. е. к себе, что Булгаков подчеркивает в пятой редакции, введя ответ Ивана: «– Ты брось меня путать! Иван Николаевич – это я сам. Я ловлю иностранца, ты мне не мешай!» [т. 1, с. 528]. В этой же редакции Берлиоз носит имя Борис Петрович: «– Борис Петрович! – крикнул он вдогонку Берлиозу» [т. 1, с. 521]. Получается, что Иван пришел к себе домой. В шестой редакции Булгаков убирает этот небольшой диалог Ивана с швейцаром, но суть от этого не меняется, о чем свидетельствует модель поведения героя в квартире, начиная с первой редакции романа.

Первая редакция	Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Дверь тотчас открыл холостой самостоятельный ребенок	«На звонок тотчас же отозвались, дверь Ивану открыл испытый	«Ивану открыл маленький самостоятельный ребенок лет пяти, не удивился, что	«<...> дверь открыла Ивану какая-то девочка лет пяти и, ни о чем не	«<...> открыл а Ивану дверь какая-то девочка лет пяти и, ни о

лет пяти. Иванушка вбежал в переднюю <...>» [т. 1, с. 90–91].	неизвестного пола ребенок лет пяти и тотчас исчез».	пришел неизвестный, впустил Ивана, а сам куда-то исчез».	справляясь у него, ушла куда-то».	чем не справляясь у пришедшего, немедленно ушла куда- то».
«<...> ринулся в коридор, [де] крюк в ванной на двери оборвал» [т. 1, с. 91]	«<...> и, не останавливаясь, проник в коридор. Решив, что его враг должен быть неприменно в ванне, а вот эта дверь и есть в ванну, Иван рванул ее» [т. 1, с. 157].	«<...> устремился в коридор. [<3 буквы Нрзб.>] “В ванной спрятался, понимаю” подумал он и рванул дверь» [т. 1, с. 415].	«Иван Николаевич устремился прямо вперед, в коридор <...> В коридоре было темно». «[о]Отскочил крючок и Иван оказался именно в ванне, подумав о том, что ему повезло» [т. 1, с. 528].	«Иван Николаевич ничуть не растерялся в незнакомой обстановке и прямо устремился в коридор <...>» [т. 2, с. 156].

На протяжении всех этапов работы Булгакова над романом в эпизоде появления Ивана в квартире есть два неизменных действия, которые говорят о том, что он здесь живет.

1) Ивану открывает дверь ребенок, который не удивляется при виде него и оставляет одного. Следовательно, ребенок хорошо его знает.

2) Иван прекрасно ориентируется в пространстве: Булгаков каждый раз использует глаголы и деепричастия, обозначающие стремительное движение («ринулся – не останавливаясь, проник – устремился»), в пятой редакции усложняет движение героя введением препятствия – темноты, в шестой акцентирует внимание на том, что герой «ничуть не растерялся». Следовательно, Иван очень хорошо знает то место, в котором он оказался.

Во второй редакции Булгаков вводит посещение героем кухни, где он видит и забирает с собой «тоненькую церковную свечу» [т. 1, с. 157]. В четвертой редакции к ней добавляется «иконка» [т. 1, с. 416]. Это связано с тем, что Иван интуитивно понял, с кем имеет дело. Мысль об этом оформляется уже в первой редакции романа: «“Так его не поймаешь”, сообразил Иванушка, нахватав из кучи камней и стал садить ими в подъезд» [т. 1, с. 91]. На следующих этапах работы над главой «Погоня» Булгаков подчеркивает эту мысль, включив в повествование причинно-следственную

связь между догадкой Ивана о том, кто такой Воланд, и решением взять с собой свечку и иконку.

Четвертая редакция	Пятая редакция	Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«Он сел, чтобы отдышаться на табурет и тут ему особенно ясно стало, что, пожалуй, обыкновенным способом такого[,] как этот[,] иностранца не поймашь. Сообразив это, он решил [принять экстренные меры] вооружиться свечечкой и иконкой» [т. 1, с. 415–416].	«К этому присоединилась мысль о том, что, пожалуй, так просто такого не поймашь. Поэтому Иван Николаевич решил вооружиться свечой и иконкой» [т. 1, с. 529].	«[К этому присоединилась мысль, что, [пожалуй] {чего доброго}, такого просто так и не поймашь[.]}{, – уж не знает ли он с нечистой силой?} Поэтому Иван Николаевич решил вооружиться свечой и иконкой.]» [т. 2, с. 157]	«Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном, но только, прежде чем выбежать на черный ход, он присво- ил одну из этих свечей, а также и бумажную иконку» [т. 2, с. 159].

В процессе правки машинописного текста в 1939–1940 г. Булгаков уводит мысли героя о Воланде «уж не знает ли он с нечистой силой?» в подтекст, чтобы подчеркнуть интуитивность ситуации – Иван чувствует, но еще пока не понимает в полной мере, что происходит.

Появление героя у себя в квартире возвращает его к своему Дому, т. к. герой оставляет квартиру. Начиная с пятой редакции, Булгаков акцентирует на этом внимание посредством введения глагола «покидать»:

Вторая редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Машинопись 1938	Машинопись 1939–1940
«Тогда Иван решил свечку присвоить, присвоил и покатыл, хлопнув дверь, по черной лестнице» [т. 1, с. 157].	«Иван присвоил одну из свечей, а также и бумажную иконку, нашарил замок в двери и вышел на черный ход, оттуда в огромный двор, [и] опять в переулок» [т. 1, с. 416].	«Иван присвоил одну из этих свечей, а также и иконку, нашарил замок, вышел на черный ход, навсегда покинув неизвестную квартиру, морщась от конфуза, который он пережил в ванне и размышляя о том, кто этот	«[Присвоив одну из этих свечей, а также и {бумажную} иконку, Иван выбежал на черный ход, навсегда покинув неизвестную квартиру, что-то бормоча и всё-таки морщась от конфуза, который он только что	«Вместе с этими предметами он покинул неизвестную квартиру, что-то бормоча, конфузясь при мысли о том, что он только что пережил в ванной, невольно стараясь угадать, кто бы был этот наглый

		наглый Кирюшка и не ему ли принадлежит шапка с ушами» [т. 1, с. 529].	<i>пережил в ванной, и размышляя о том, кто бы был этот наглый Кирюшка и не ему ли принадлежит шапка с ушами.]» [т. 2, с. 157]</i>	Кирюшка и не ему ли принадлежит противная шапка с ушами» [т. 2, с. 159].

Глагол «покидать» говорит о том, что герой навсегда оставляет квартиру, за которой закрепился постоянный эпитет «неизвестная» и основным атрибутом которой стала «противная шапка с ушами». Примечательно, что в первой и второй редакциях Иван видит на вешалке «бобровую шапку», в четвертой – «облезлую шапку». На заключительных этапах работы над романом появляется образ шапки с ушами:

Пятая редакция	Шестая редакция
«на полке вешалки лежала шапка и уши ее свешивались вниз» [т. 1, с. 528]	«на полке над вешалкой лежала зимняя шапка и длинные ее уши свешивались вниз» [т. 2, с. 156]

М.О. Чудакова рассматривает этот образ «<...> в качестве зловещего знака *нового* и во многом чужого для образованной России времени <...>»¹.

Как отмечает Ю.М. Лотман, «дом у Булгакова – внутреннее, замкнутое пространство, носитель значений безопасности, гармонии культуры, творчества. За его стенами – разрушение, хаос, смерть. Квартира – хаос, принявший вид Дома и вытеснивший его из жизни»². В романе «Мастер и Маргарита» «наряду с темой бездомья сразу же возникает тема ложного дома. Она реализуется в нескольких вариантах, из которых важнейший – коммунальная квартира»³. Квартира, таким образом, является антидомом, псевдодомом, а «главное свойство антидомов в романе состоит в том, что в них не живут – из них исчезают (убегают, улетают, уходят, чтобы пропасть

¹ Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. С. 439.

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. С. 274.

³ Там же. С. 265.

без следа)»¹.

Начиная с пятой редакции, Булгаков для передачи состояния героя в этом эпизоде использует слово «конфуз» – герой смущен встречей с голой гражданкой в ванной комнате («морщась от конфуза, который он пережил в ванне» [т. 1, с. 529]), что говорит, по всей видимости, о его чистоте.

В первой редакции романа сразу после визита в квартиру Иван приходит к храму Христа Спасителя: «Надрав из его бороды волосьев, Иванушка скакнул и выскочил на набережной Храма Христа Спасителя» [т. 1, с. 91]. Когда Булгаков работал над второй редакцией романа, храм был уже уничтожен, поэтому герой приходит туда, где был храм: «Он вышел на Остоженку и пошел к тому месту, где некогда стоял храм Христа Спасителя» [т. 1, с. 159]. На последующих этапах работы над этим эпизодом Булгаков убирает упоминание храма Христа Спасителя, но оставляет деталь – гранитный амфитеатр. Р. Джулиани видит в этой детали «намеки»: «гранитный спуск к воде у подножья храма оставался на своем месте вплоть до середины 1930-х гг.»².

Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Неизвестно через сколько времени и каким образом Иван оказался на громадных <sic> гранитном амфитеатре, спускающемся к воде» [т. 1, с. 416].	«Через некоторое время Ивана Николаевича можно было увидеть на ступенях громадного гранитного амфитеатра на берегу Москвы-реки» [т. 1, с. 529].	«Через некоторое время можно было увидеть Ивана Николаевича раздевающимся на гранитных ступенях амфитеатра, спускавшегося к реке» [т. 2, с. 157].

Если для современников писателя эта деталь была узнаваемой, то для нас она уже требует комментария: «До уничтожения храма существовали не сохранившийся в настоящее время гранитный спуск в реке и “купель”, т. н.

¹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. С. 267.

² Джулиани Р. Топография и эсхатология в Мастере и Маргарите Михаила Булгакова. С. 195.

московская Иордань»¹. Таким образом, Булгаков приводит Ивана Бездомного к храму Христа Спасителя, начиная с первой редакции романа.

Если в первой и второй редакциях Иван оказывается в пространстве храма неосознанно, то, начиная с четвертой редакции, он сам принимает решение отправиться туда, хотя и снова интуитивно.

Первая редакция	Вторая редакция	Четвертая редакция
«Надрав из его бороды волосьев, Иванушка скакнул и выскочил на набережной Храма Христа Спасителя» [т. 1, с. 91].	«Но тут и швейцар и асфальтовый двор и громады выходящие своими бесчисленными окнами во двор, всё это исчезло из глаз бедного Ивана и сам он не понял и никто впоследствии не понимал каким образом он увидел себя на берегу Москвы-реки» [т. 1, с. 158].	«<...> выйдя в переулок и, видя, что беглеца нету, Иван тотчас же вскричал: “А! Стало быть, он на Москве-реке! Вперед!”» [т. 1, с. 416]

В четвертой же редакции Булгаков вводит дополнительный акцент на том, куда направляется Иван, привлекая внимание к цели его движения.

Четвертая редакция	Шестая редакция
«Хотя почему на Москве-реке, стало быть, нужно было бы спросить у Ивана? Спросить, однако, было некому, [переулок] тротуары были пустынь[ен]ны и Иван побежал, по лабиринту переулков и тупичков, стремясь к реке» [т. 1, с. 416].	«Следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему он полагает, что профессор именно на Москве-реке, а не где-нибудь в другом месте. Да спросить-то было некому, переулок был совершенно пустынен» [т. 2, с. 157].

Если в первой редакции Иван сидит на берегу реки и плачет, то, начиная со второй редакции, он купается.

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 196.

Первая редакция	Вторая редакция
«За компанию снял и Иванушка башмаки, носки, рубаху и штаны, снявши сидел и поплакал, а мимо него в это время бросались в воду люди и плавали, от удовольствия фыркая. Наплакавшись, Иванушка поднялся и увидел, что нет его носков, башмаков, штанов и рубахи» [т. 1, с. 91].	«Он решил броситься в воду, надеясь в ней найти облегчение. Бормоча что-то самому себе, шмыгая и вытирая разбитую губу, он совок с себя одеяние и опустил в воду. Он нашел желанное облегчение в воде. Тело его ожило окрепло. Но голове вода не помогла. Сумасшедшие мысли текли в ней потоком» [т. 1, с. 159].

А.А. Кораблев полагает, что в данном эпизоде присутствует «имитация таинства Крещения»¹. Купание Ивана в «московской Иордани» И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс рассматривают как «омовение в сакральном источнике», что «приравнивается к началу духовного рождения»²; «это почти что погружение в крестильную купель», – полагает Р. Джулиани³. О.Б. Кушлина и Ю.М. Смирнов видят здесь «пародию на крещение (устроенную к тому же для атеиста Ивана Воландом)»⁴.

О том, что Иван проходит обряд крещения, говорит то место, куда он является, начиная с первой редакции. Это «стационарная “иордань”», которая «<...> служила для водоосвящения, совершаемого в праздник Крещения – один из важнейших христианских (двунадесятых) праздников»⁵ (см. рисунок 14).

¹ Кораблев А. А. Пределы филологии. С. 141.

² Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 196.

³ Джулиани Р. Топография и эсхатология в Мастере и Маргарите Михаила Булгакова. С. 188.

⁴ Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. М. : СТД РСФСР, 1988. С. 299.

⁵ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 178–179.

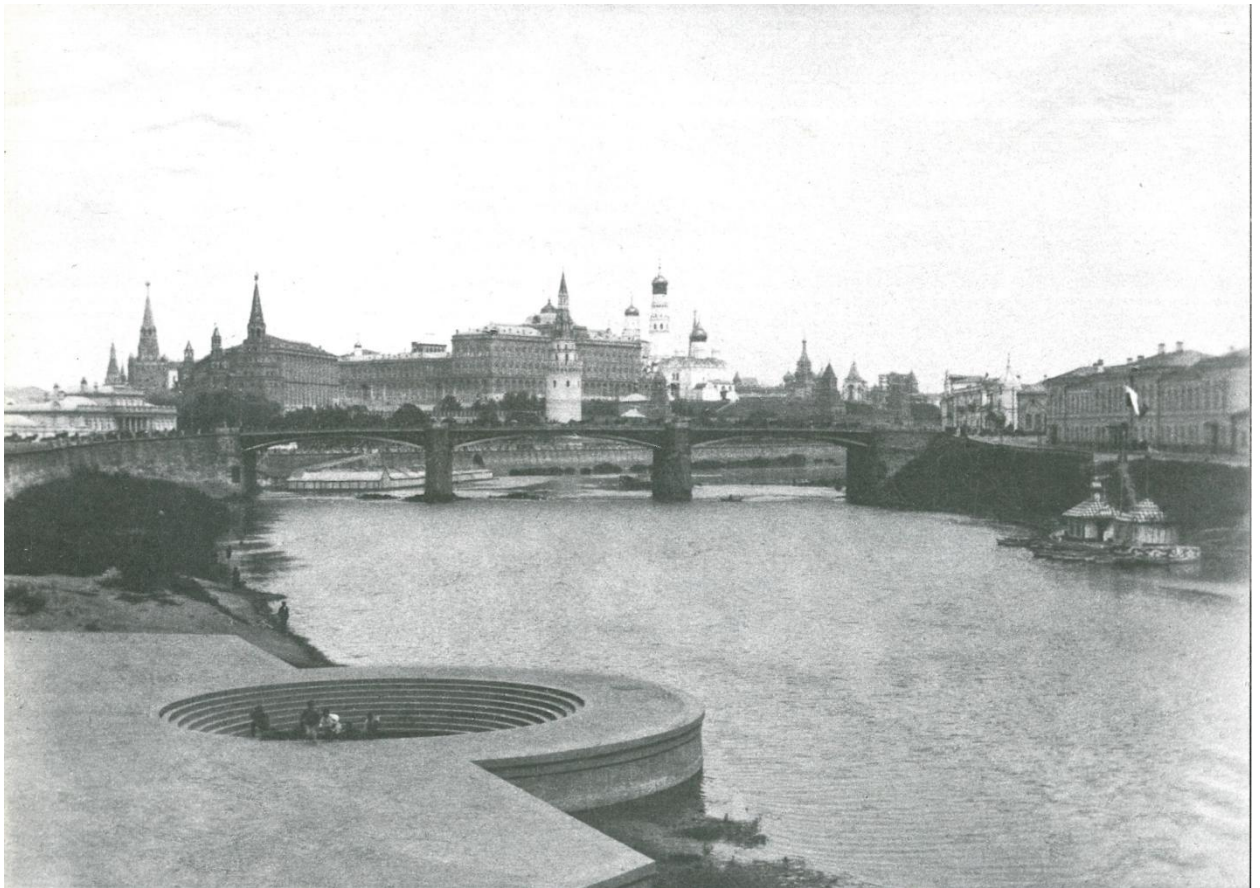


Рисунок 14. «Вид набережной у храма Христа Спасителя на Кремль. Фото с открытки, выпущенной в Гамбурге. Конец XIX в.»¹

После купания Иван прикалывает к своей новой одежде иконку и зажигает церковную свечу и в таком виде является в ресторан Дома Грибоедова: «Он был бос, в разодранной беловатой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколота бумажная иконка с изображением неизвестного святого, и в полосатых белых кальсонах. В руке Иван Николаевич нес зажженную венчальную свечу» [т. 2, с. 584].

Такая модель поведения героя сложилась уже в первой редакции – только здесь иконку он прикалывал к телу.

Первый вариант главы	Второй вариант главы
На нем была «<р>асстегнутая широко» «рубашка. В прорези» которой виднелась «гигантская	Иванушка был «<в шир>око расстегну<той>» «<ру>башке. В прорезе» виднелась «английская

¹ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931. С. 160.

ан<глийская бул>авка, которой» к телу «была прико<лота бума>жная лубочная икон<ка с изображением> [<Никол>ая Чудотворца] <Ии>суса Христа, заси<жженная м>ухами. На ногах у <него> были полотняные бе<лые кал>ьсоны с распущенными внизу тесемками» [6.1, л. 69 об.–70].	бу<лавка>», к коже «<непосредс>твенно и покрытой запек<шейся кровью>», «была приколотая» «<и>конка Иисуса<Христа, заси>женная> мухами. Ноги Иванушки обл<егали>» «грязные кал<ьсоны с распущенными внизу те>семками» [6.2, л. 97 об.–98].

По своему внешнему виду и обличающему поведению Иван напоминает юродивого¹. Изменения, произошедшие с героем, находят отражение в его речи. В первой редакции речь Ивана характеризуется древнерусским стилем и наполняется ершалаимскими реалиями:

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция (второй вариант главы)
«<си>недрион по», «<Понти>й Пилат» – про- пел он протяжно, «<ара>меев, постоим за», «за царя-батюшку» [6.1, л. 79 об.–80].	«ясно попал! Ну», «Понтий. О, gens» « Православные римляне! – запел он». «Крысобою на», «и царя-<батюшку>» [6.2, л. 109 об.].

На последующих этапах работы Булгаков убирает ершалаимские реалии из речи Ивана, но стиль сохраняется:

Черновики 1931 (первый вариант главы)	Черновики 1931 (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция
«– Здорово, православные. <...> – Друзья, – вдруг вскричал Иванушка и голос его стал и тепел и горяч, – друзья, слушайте! Он появился! – Он появился! Православные!	«– Здорово, православные. <...> – Друзья! – вскричал Иван и голос его стал горяч и звучен, – друзья, слушайте! Он появился! – Он появился,	«– Здорово, братья! <...> – Братья во литературе! – вдруг вскричал Иван и взмахнул свечой [над головой и] и огонь взметнулся над его головой и на голову капнул воск, – Слушайте меня! Он появился! – осипший голос Ивана	«– Здорово, братья! <...> – Братья во литературе! – осипший голос его стал крепче и горячий: – <sic> слушайте меня все! Он появился! Ловите же его

¹ Солоухина О. Образ художника и время // Москва. 1987. № 3. С. 176; Суран Т. И. Внутренняя форма имен собственных в контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 63.

Ловите его немедленно, иначе погибнет Москва!» [т. 1, с. 110]	люди московские! Ловите его немедленно, иначе погибнет Москва!» [т. 1, с. 125]	окреп, стал [<i><2 буквы нрзб.></i>] горяч, – он появился! Ловите же его немедленно, иначе натворит он неописуемых бед» [т. 1, с. 421–422].	немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!» [т. 1, с. 536]

В период правки в 1939–1940 г. Булгаков вводит церковнославянское слово «друзи» в машинописный текст романа: «– [*Здравствуйте, братья!*] {Здорово, друзи!}» [т. 2, с. 175].

Таким образом, встреча с Воландом и его рассказ о Иешуа Га-Ноцри и Пилате, доказательство, явленное Берлиозу, сохраняют в душе Ивана веру в Бога. Таков был замысел этого образа в рамках разработки темы добра и зла уже в первой редакции.

Следующий эпизод в эволюции образа Ивана является переломным, т. к. его замысел меняется в связи с вводом образа мастера во второй редакции романа.

Герой оказывается в клинике для душевнобольных. В первой редакции в обоих вариантах главы «Мания фурибунда» к нему является Воланд в образе черного пуделя, чтобы помочь совершить побег.

Во второй редакции в главе «Евангелие Воланда» в палату к Ивану является Воланд (в своем обычном облике): «В кресле перед ним приятно окрашенный в голубоватый от колпачка свет, положив ногу на ногу и руки скрестив сидел незнакомец с Патриарших Прудов. Иван тотчас узнал его по лицу и голосу. Одет же был незнакомец в белый халат такой же как у профессора Стравинского» [т. 1, с. 222]. Воланд начинает рассказывать Ивану историю о Иешуа Га-Ноцри и Пилате: «– Да, у него была мигрень. Шаркающей кавалерийской походкой он вошел в зал с золотым потолком» [т. 1, с. 223]. В следующей главе «Евангелие от Воланда» Булгаков планировал изложить ершалаимскую историю до объявления приговора включительно: «И Равван свободный как ветер с лифостротона бросился в гущу людей, лезущих друг на друга и в ней пропал...» [т. 1, с. 223], но главу так и не написал – только наметил. Таким образом, здесь Иван Бездомный является единственным адресатом ершалаимского повествования Воланда.

Это рассказ Воланда и одновременно сон Иванушки: «Иванушка открыл глаза и увидел, что за шторой рассвет. Кресло [и] возле постели было пусто» [т. 1, с. 223].

Во второй редакции до пересечения с линией мастера герой становится на путь поиска истины исключительно благодаря Воланду, что подчеркивается последним выходом героя на сцену романа этого периода в главе о приеме у Воланда: «— В иных землях, в иных царствах будешь ходить по полям слепым || и прислушиваться. Тысячу раз услышишь, как молчание сменяется шумом половодья, как весной кричат птицы и воспоешь их, слепенький, в стихах, а на [на] тысячу первый раз в субботнюю ночь, я открою тебе глаза. Тогда увидишь его. Уйди в свои поля» [т. 1, с. 250]. Таким образом, здесь герой оказывается в начале длительного, сложного пути, в конце которого его непременно ждет прозрение — постижение истины.

Во второй же редакции в период создания новых вариантов Булгаков пишет главу «Полночное явление», где в палату к Ивану теперь является не Воланд, а поэт — будущий мастер, который рассказывает ему о казни: «— За полднем, — заговорил гость, — пришел первый час, за ним второй час и час || третий и так наконец настал самый мучительный — час шестой» [т. 1, с. 331]. Следующая глава «На Лысой Горе», повествующая о казни Иешуа Га-Ноцри, вводится здесь как рассказ поэта Ивану. Но отголосок явления Воланда к Ивану остался в эпизоде его «раздвоения»: «— Дурак! — отчетливо сказал бас, не принадлежащий ни одному из Иванов» [т. 1, с. 319].

Начиная с пятой редакции, на просьбу Ивана рассказать продолжение истории мастер отвечает отказом: «— Нет, — опять оскалившись отозвался || гость уже у решетки, — никогда. Он ваш знакомый на Патриарших сделал бы это лучше меня. Я ненавижу свой роман! Спасибо за беседу» [т. 1, с. 616]. Эпизод казни вводится теперь как сон Ивана: «Ивану стал сниться [холм] **Лысая Гора**, над которым уже опускалось солнце...» [т. 1, с. 637].

Поэтому роман мастера не мог повлиять на Ивана, как полагает

М.А. Гаджиев: «Сильнейшее воздействие романа Мастера на Бездомного объясняется тем, что в его натуре есть потенциальное творческое начало»¹.

Таким образом, линии мастера и Ивана в истории текста романа пересекаются во второй его редакции: на исправление героя теперь влияет не только встреча с Воландом, но и с мастером. Сон Ивана свидетельствует о том, что герой оказывается вовлеченным в пространство вечной истории наравне с мастером.

В пятой редакции Булгаков вводит эпизод посещения Ивана следователем, и на данном этапе работы над романом это последняя встреча с героем: мастер и Маргарита, покидая землю, не посещают его в клинике, эпилог еще не создан. Перед приходом следователя Иванушка видит во сне Ершалаим и Пилата. Булгаков четко обозначает, что его герою оказываются открытыми вещи, о которых он не мог знать ни от Воланда, ни от мастера. В шестой редакции в рассматриваемом фрагменте Ивану открываются новые детали, связывающие его с главами романа мастера, которые читает Маргарита, и сном о казни в эпилоге:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Иванушка спал перед приходом следователя и видел во сне город странный. С глыбою мрамора, изрезанной колоннадами, с чешуйчатой крышей горящей на солнце, на противоположном холме террасы дворца с бронзовыми статуями, тонущими в тропической зелени. Он видел идущие под древними стенами римские когорты».	«Перед приходом следователя Иванушка дремал, лежа, и перед ним проходили некоторые видения. Так он видел город странный, непонятный, несуществующий, с глыбами мрамора, источенными колоннадами, со сверкающими на солнце крышами, с черной мрачной и безжалостной башней Антония, со дворцом на западном холме, погруженным до крыш почти в тропическую зелень сада, с бронзовыми, горящими в закате статуями над этой зеленью, он видел идущие под стенами древнего города римские закованные в броню кентурии».
«И видел сидящего неподвижно в кресле, положив руки на поручни бритого человека в белой мантии с кровавым подбоем, ненавистно глядящего в пышный сад, потом снимающего руки с поручней, без воды умывавшего их» [т. 1, с. 799].	«В дремоте перед Иваном являлся неподвижный в кресле человек, бритый, с издерганным желтым лицом, человек в белой мантии с красной подбивкой, ненавистно глядящий в пышный и чужой сад. Видел Иван и безлесый желтый холм с опустевшими столбами с перекладинами» [т. 2, с. 470].

¹ Гаджиев М. А. Об эволюции Ивана Бездомного в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Роман и повесть в классической и современной литературе: межвузовский научно-тематический сб. Махачкала : Дагестанский гос. ун-т им. В. И. Ленина, 1992. С. 128.

Омовение рук, которое видит Иван во сне в пятой редакции, в истории текста характерно для эпизода прощения Пилата, т. е. сцены, которая открылась исключительно мастеру и Маргарите на их пути в вечность:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Хм, – пискнул кот, – курьезное явление он каждый год в такую ночь приходит сюда, ведь вот понравилось же место! – и чистит рукава и смотрит на луну и напивается» [т. 1, с. 293].	«Теперь Маргарита видела, что сидящий потирает руки, глядит незрячими глазами на диск луны» [т. 1, с. 834].	«Луна хорошо помогала Маргарите, светила лучше, чем самый лучший электрический фонарь, и Маргарита видела, что сидящий, глаза которого казались слепыми, коротко потирает свои руки[,] и эти самые незрячие глаза вперяет в диск луны» [т. 2, с. 512–513].

Таким образом, в пятой редакции в последнем с ним эпизоде герой демонстрирует способность видеть продолжение истории Пилата, открывшейся ему благодаря встрече с Воландом и мастером.

А.А. Кораблев отмечает, что «сознание Ивана Бездомного <...> становится сопричастным иному, вневременному миру», герой получает «прививку вечности»¹.

В процессе работы над машинописным текстом романа в 1938 г. Булгаков вводит эпизод прощания мастера и Маргариты с Иваном в клинике, где оформляются особенности, важные для понимания динамики этого образа, – мастер называет Ивана своим учеником и советует ему написать продолжение истории о Понтии Пилате, т. е. озвучивает мысль, уже посетившую героя: «– А вот это хорошо, это хорошо. Вы о нем продолжение напишите!» [т. 2, с. 505]; «– Прощай, ученик, – чуть слышно сказал мастер и стал таять в воздухе» [т. 2, с. 506].

¹ Кораблев А. А. Пределы филологии. С. 113.

Некоторые исследователи, опираясь на текст эпилога, полагают, что Иван не выполнил завета мастера, не оправдал данное ему имя *ученик* (А.А. Кораблев¹, П.В. Палиевский², Б.В. Соколов³). И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс полагают, что «Иван не станет продолжением мастера в земной жизни, так как кроме ночи полнолуния он живет в беспамятстве, в состоянии духовной смерти. Вместе с мастером безвозвратно уходит и его мир», тем самым Булгаков «<...> лишает финал романа какой бы то ни было надежды»⁴. «Не надо ждать от Ивана Понырева духовного подвига, продолжения великого творения. Он сохраняет доброе здравомыслие – и только», – полагает В.Я. Лакшин⁵. М.А. Гаджиев считает, что Иван еще не реализовал потенциал ученика мастера: «А гарантией дальнейшей эволюции теперь уже Ивана Николаевича Понырева является открытый финал романа <...>. И если Мастер уже закончил свой роман одним словом, то его ученику еще предстоит произнести свое слово»⁶. Л.М. Яновская высказывает точку зрения о том, что герой так и останется учеником: «Но ученик так и останется в высоком звании ученика, так и не станет мастером»⁷.

Б.М. Гаспаров не сомневается в верном ученичестве Ивана, т. к. оно заложено в его имени. Герой носит имя евангелиста Иоанна⁸, ученика Христа. Е.А. Яблоков обратил внимание на то, что в произведениях Булгакова носители имени *Иван* (Русаков из «Белой гвардии», Иванов из повести «Роковые яйца», Борменталь из «Собачьего сердца», Бездомный из «Мастера и Маргариты») соотносятся больше не с Иоанном Крестителем, а именно с Иоанном Богословом, они «выступают не в функции предшественников (“старших”), а в функции учеников (“младших”))»⁹. Примечательно, что в первой редакции Булгаков опирался именно на

¹ Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 36.

² Палиевский П. В. Последняя книга М. Булгакова. С. 195.

³ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 217.

⁴ Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 388.

⁵ Лакшин В. Мир Михаила Булгакова // Литературное обозрение. 1989. № 11. С. 27.

⁶ Гаджиев М. А. Об эволюции Ивана Бездомного в романе Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 131–132.

⁷ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 303.

⁸ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 38.

⁹ Яблоков Е. А. Проза Михаила Булгакова: структура художественного мира: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 1997. С. 106.

Евангелие от Иоанна, а во второй редакции Иван писал заявление в клинику, основываясь, в первую очередь, на этом тексте.

В мае 1939 г. Булгаков создает два варианта эпилога. Образ Ивана Николаевича Понырёва в обоих вариантах эпилога вводится идентично: появление Ивана Николаевича предваряют слова автора, заявляющего о том, что прошедшие события не угасли в памяти его героя, при этом сообщается, что герой вспоминает о прошедшем раз в год и что он болен. Но характер болезни героя в двух вариантах эпилога имеет отличия:

Первый вариант эпилога	Второй вариант эпилога
«Возвращается домой профессор встревоженный в этот вечер [новолуния] полнолуния» [т. 2, с. 526].	«И возвращается домой профессор уже совсем больной».
«После укола она свободна и может лечь Иван Николаевич будет спать до утра со счастливым лицом и видеть неизвестные ей но какие-то благородные возвышающие сны» [т. 2, с. 527].	«Бедная женщина, связанная с тяжело больным, теперь свободна и без опасений может заснуть. Иван Николаевич теперь будет спать до утра со счастливым лицом и видеть неизвестные [ему] ей, но какие-то возвышенные и счастливые сны» [т. 2, с. 537].

Таким образом, Булгаков усиливает тяжелый характер болезни героя. Причина, думается, может быть найдена в схожем характере работы Булгакова над образом мастера: писатель меняет место его пребывания (сначала это место лишения свободы, затем клиника для душевнобольных) и уводит в подтекст романа указания на арест мастера. С помощью подтекста Булгаков выстраивает также работу с образом Никанора Ивановича Босого: в клинике для душевнобольных герой оказывается только в пятой редакции, на предыдущих этапах работы герой находится в тюрьме. Сквозь призму этой тенденции в работе писателя над подтекстом романа, на наш взгляд,

должны прочитываться и слова: «Ивану Николаевичу все известно, он все знает и понимает» [т. 2, с. 809]. Тем самым Иван оказывается связанным с темой «художник и власть».

О том, что Иван Николаевич «все знает и понимает», поэтому молчит, свидетельствуют три сна, которые он видит в эпилоге: казнь Гестаса, встреча и разговор Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри, явление мастера и Маргариты.

Сон о казни Гестаса в эпилоге навеян воспоминаниями Ивана Николаевича о другом сне, увиденном им после встречи с мастером и составившем сюжет главы 16 «Казнь». Сравним два сна героя о казни Гестаса в окончательном тексте романа:

Глава 16 «Казнь»	Эпилог
«Гестас, лишенный рассудка, испуганно вскрикнул, лишь только палач оказался возле него, но когда губка коснулась его губ, прорычал что-то и вцепился в нее зубами. Через несколько секунд обвисло и его тело, сколько позволяли веревки» [т. 2, с. 665].	«Будит ученого и доводит его до жалкого крика в ночь полнолуния одно и то же. Он видит неестественного безносого палача, который, подпрыгнув и как-то ухнув голосом, колет копьем в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестаса» [т. 2, с. 811].

Таким образом, Иван Николаевич видит дополнительные детали казни Гестаса. Он продолжает находиться в пространстве древнего города и видеть, как и мастер, истинный ход событий. Более того, Иван Николаевич переосмысливает свершившуюся в Ершалаиме историю и соотносит ее с другими эпохами: «<...> как это бывает только во время мировых катастроф» [т. 2, с. 811]. Неслучайно Иван Николаевич – ученый, профессор Института истории и философии. Примечательна здесь также связь с главой 25, включенной в композицию романа как фрагмент романа мастера, который читает Маргарита: «Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы» [т. 2, с. 746]. Таким образом, Иван Николаевич мыслит так же,

как и мастер.

Сон о казни Гестаса в двух вариантах эпилога существенно отличается только одна деталь – описание тучи:

Первый вариант эпилога	Второй вариант эпилога
«И страшен не столько палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от [того] тучи, [что] накатывающ[ая]ей на профессора, туч[а]и, которая пожрав солнце, пожрет и его самого. От этой тучи закричит самый храбрый в мире, начнет заламывать руки, но, вот, проснувшись не сумеет эту тучу описать» [т. 2, с. 527].	«Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, [т] как это бывает только во время мировых катастроф» [т. 2, с. 537–538].

На описании тучи, которая может «пожрать» человека, даже самого храброго, обрывается работа над первым вариантом эпилога романа. Возможно, Булгаков в этот момент думает о трусости. В романе за трусость, проявленную один раз в жизни, наказан храбрейший человек – Пилат.

Возможно, в момент перерыва в работе над эпилогом Булгаков думает не просто о трусости, но о прощении этого греха. Что явилось продолжением эпилога во втором его варианте? Далее Иван Николаевич видит сон о встрече и разговоре Пилата и Иешуа. Примечательно, что в эпизоде прощения Понтия Пилата в главе 32 о его грядущем долгожданном разговоре с Иешуа мы узнаем от Воланда: «– <...> Оставьте их вдвоем, – говорил Воланд, склоняясь с своего седла к седлу мастера и указывая вслед ушедшему прокуратору, – не будем им мешать. И, может быть, до чего-нибудь они договорятся <...>» (шестая редакция) [т. 2, с. 515]. Таким образом, Иван Николаевич видит во сне более, чем было открыто мастеру и Маргарите на пути к их вечному покою, – он становится свидетелем состоявшегося наконец разговора Пилата и Иешуа. И суть этого разговора заключается в

том, что «казни не было». Милосердие Иешуа столь велико, что он не только просит об освобождении Пилата, но стремится избавить его от мук совести: «– Ну, конечно, не было, – отвечает хриплым голосом **спутник**, – это тебе померещилось» [т. 2, с. 538].

Истоки такого прощения Пилата следует искать на ранних стадиях работы Булгакова над романом – в эпизоде прощения, в словах Воланда мастеру и Маргарите о грядущей встрече Пилата и Иешуа:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганоцри. Он исправит свою ошиб- ку. Уверяю вас, что нигде в мире сейчас нет создания более счастливого, чем этот всадник. Такова ночь, мой милый мастер!» [т. 1, с. 294–295]	«– Он пошел на соединение с ним, – сказал Воланд, – и, полагая, найдет наконец, покой. Идите же и вы к нему!» [т. 1, с. 835]	«– <...> Оставьте их вдвоем, – говорил Воланд, склоняясь с своего седла к седлу мастера и указывая вслед ушедшему прокуратору, – не будем им мешать. И, может быть, до чего-нибудь они договорятся <...>» [т. 2, с. 515].

В отличие от второй редакции, где Пилату даруется шанс исправить совершенную когда-то ошибку, в последующих редакциях, в том числе и шестой, слова Воланда носят предположительный характер. Булгаков, таким образом завершая роман в 1938 г., не дает своему герою возможности получить полное избавление от наказания. Это происходит только в момент создания эпилога – второго сна Ивана Николаевича Понырёва.

И в связи с таким видением прощения Пилата Булгаков убирает последний абзац главы 32, которым ранее – в период работы над машинописным текстом романа в 1938 г. – завершалось произведение.

В 1963 г., готовя роман к публикации, Е.С. Булгакова возвращает данный абзац, что приводит к нарушению системы мироздания, заложенной

в романе, и разработки темы милосердия в контексте образа Пилата, т. к. он уходит в «бездну».

Слово «бездна», безусловно, можно понимать как некое бесконечное пространство. Примечательны в этом отношении строки оды М.В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния»: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна». Бездна в трактовке Булгакова – провал, пропасть и соотносится с пространством тьмы. Такое решение образа бездны присуще творчеству Булгакова в целом, о чем свидетельствуют все случаи использования этого слова, выявленные в произведениях, дневнике и письмах писателя (исключение составляет значение «обилие») (см. подробнее параграф 2.4.3).

В описании места заключения Пилата Булгаков использует слово «бездна» в значении «неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, крут»¹. Выбор этого слова является неслучайным, о чем свидетельствует возврат к нему после попытки заменить словом «пропасть».

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Скакали над обрывом и не раз под копытами лошадей камни обрушивались и валились в бездну, но звука их падения не было слышно» [т. 1, с. 292].	«– Отпустите его[,]! – вдруг крикнула Маргарита и голос ее полетел над горами, ударился в скалы. Висящий где-то [<i>в обрыве</i>] над обрывом подточенный горными водами камень сорвался и полетел в пропасть» [т. 1, с. 835].	«– Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита так, как когда-то кричала, когда была ведьмой, и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну, оглашая горы грохотом» [т. 2, с. 514].

Если в первой редакции Пилат сам приходит сюда раз в год, то начиная с пятой редакции, подчеркивается, что он находится здесь постоянно.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Хм, – пискнул кот, – курьезное явление он каждый год в такую ночь приходит сюда, ведь вот понравилось же место! – и чистит рукава и смотрит на луну и напивается» [т. 1, с. 293].	«– Что и говорить, – ответил Воланд, – [<i>двадцать т</i>] с тех пор он здесь» [т. 1, с. 834].	«– <...> Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке <...>» [т. 2, с. 513]

Во второй редакции романа Пилату даруется шанс исправить свою ошибку, и он поднимается со своими верными стражами к луне: «Конный

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. С. 61.

строй закрыл луну, но потом она выплыла, а ускакавшие пропали...» [т. 1, с. 294]. Таким образом, во второй редакции разграничиваются пространство, уводящее в бездну как провал, пропасть, и лунное, небесное пространство. При этом отсутствует обозначение направления, куда уходят Воланд и его свита, а также мастер и Маргарита: «Мастер увидел, как метнулся громадный Воланд, а за ним взвилась и пропала навсегда свита и боевые черные вороны. Горел рассвет, вставало солнце исчезли черные кони. Он шел к дому и гуще его путь и память оплетал дикий виноград. Еще был какой <то> отзвук от полета над скалами, еще вспоминалась луна, но уж не терзали сомнения и угасал казненный на Лысом Черепе и бледнел и уходил навеки, навеки шестой прокуратор Понтийский Пилат» [т. 1, с. 357].

Решение пространства в эпизоде прощения Пилата в последней главе романа осуществляется в пятой редакции. Рассмотрим его становление на материале пятой и шестой редакций (см. таблицу 31).

Таблица 31. Пространство в эпизоде прощения Пилата

Параметры для сопоставления	Пятая редакция	Шестая редакция
Бездна – пространство, в которое обрушиваются скалы / стены, символизирующие наказание Пилата	«Над черной бездной, в которую ушли скалы соткался в луне необъятный город с царствующей над ним глыбою мрамора с чешуйчатой золотой крышей» [т. 1, с. 835].	«Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом» [т. 2, с. 514].
Появление лунной дороги над бездной	«Рядом с городом протянулась к луне [лунная] зеленая светящаяся [дорога] лента дороги» [т. 1, с. 835].	«Прямо к этому саду протянулась долгожданная прокуратором лунная дорога, и первым по ней кинулся бежать остроухий пес» [т. 2, с. 514].
Путь Пилата лежит вверх по лунной дороге, т. е. над бездной	«Человек кинулся по лунной ленте и исчез в ней вместе с верным и единственным спутником Бангой» [т. 1, с. 835].	«Видно было только, что вслед за своим верным стражем по лунной дороге стремительно побежал и он» [т. 2, с. 514].
Бездна / провал – пространство, в которое уходят Воланд и его свита	«С последним словом Воланда Ершалаим ушел в бездну, а вслед за ним в ту же черную бездну кинулся Воланд а за ним его свита» [т. 1, с. 836].	«Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита. Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг»

Пространство, в которое уходит Пилат	«Мастер посадил спутницу на седло, вскочил сзади нее и конь прыгнул, обрушив осколки пика в тьму, но конь не сорвался, он перелетел через опасную вечную бездну и попал на лунную дорогу, струящуюся ввысь. Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [т. 1, с. 836].	[т. 2, с. 515]. «Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресение сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [т. 2, с. 517].

Таким образом, в пятой редакции пространство оказывается четко разграниченным: есть бездна, в которую обрушиваются скалы, символизирующие наказание Пилата, куда уходят Воланд и его свита и над которой подымается лунная дорога – путь не только Пилата к Иешуа, но и мастера и Маргариты на этом этапе работы над романом. В шестой редакции последний абзац главы 32, которой на тот момент роман завершался, это четкое разграничение нарушает, потому что герой уходит даже не просто в бездну, а уходит безвозвратно, и это наречие словно восстанавливает стены, служившие ему тюрьмой две тысячи лун, тем самым лишая прощения.

Но именно в тот момент, когда Булгаков, работая над первым сном Ивана Николаевича в эпилоге, размышляет о туче, которая может быть только в годы мировых катастроф и может погубить даже самого храброго человека, оформляется эпизод встречи Пилата и Иешуа, их путь вверх по лунной дороге, где прокуратор получает избавление от мук совести, и в связи с этим писатель убирает абзац, где его герой уходит безвозвратно в бездну. Так, сон Ивана Николаевича оказывается заключительным аккордом в решении темы трусости и милосердия в романе «Мастер и Маргарита».

Таким образом, в романе на Ивана Бездомного оказывают влияние:

- 1) встреча с Воландом на Патриарших прудах и его рассказ о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри;
- 2) встреча с мастером в клинике и сон о казни.

На ранней стадии создания романа Иван Бездомный становится на путь

исправления только благодаря встрече с Воландом. При этом следует учесть, что образ мастера в рассматриваемый период работы над романом еще отсутствует. В дальнейшем становление образа Ивана Бездомного осуществляется по пути сближения с образом мастера. Важным является тот факт, что в третьем сне Ивана Николаевича в эпилоге явившийся к нему мастер по-прежнему называет его своим учеником: «— Этим и кончилось, мой ученик <...>» [т. 2, с. 538]. Иван следует по пути мастера далее – ему открывается продолжение истории о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри, и он становится участником ее завершения, подобно мастеру в эпизоде прощения.

Когда Иван оказывается в клинике профессора Стравинского, он начинает писать, по сути, не заявление о происшествии на Патриарших прудах, а роман, который мы читаем. Эта особенность работы Ивана над заявлением сформировалась в период работы над второй редакцией и выкристаллизовалась в четвертой.

Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция
«Иван перечеркивал написанное, надписывал сверху строк, попытался даже нарисовать страшного консультанта, а когда всё перечел и сам ужаснулся и, вот, плакал, слушая как шумит гроза» [т. 1, с. 318].	«Иван перечекивал написанное и сверху строк надписывал и даже попытался нарисовать таинственного консультанта и кота с монетой в руке, но чем дальше тем путаннее и непонятнее становилось это заявление» [т. 1, с. 465].

О.В. Викторович, рассматривая фамилию *Понырев*, обращается к двум значениям слова «поныр», приведенным в словаре В.И. Даля¹. «**Поныра**, **поныр** об. **понырух(ш)а** об. ныряла, ныряльщик, охотник или мастер нырять; <...> // *Поныр* и *подныр*, подземный проток, сообщение между озер и морей, уход потока в глубь земли»¹. Исследователь отмечает: «Иванушка,

¹ Викторович О. В. Становление системы персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в творческой истории произведения: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Коломна, 1999. С. 22.

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3: П. М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. С. 289.

как некий поток, соединяет два своеобразных “водоема”, Мастера и Воланда, ведь именно он становится для Мастера вестником грядущих событий, и он же, возможно, тот посредник, который донес до нас, читателей, рассказ о посещении Воландом Москвы, историю Мастера и Маргариты»¹.

Примечательно, что эта особенность образа Ивана Бездомного стала основой спектакля С.В. Женовача «Мастер и Маргарита» (2017), для постановки которого режиссер изучил все черновики романа Булгакова. Действие в спектакле, по сути, происходит в сознании Ивана Бездомного, находящегося в клинике для душевнобольных. В конце спектакля мастер и Маргарита располагаются на письменном столе, за который садится Иван. Не случайно роль Ивана Бездомного исполняет Иван Янковский, играющий писателя Максудова в спектакле «Записки покойника» (2014), жанр которого С.В. Женовач определил как «сны и кошмары начинающего литератора», где действие также происходит в сознании героя.

В связи с необходимостью переноса действия в сознание героя режиссер определяет жанр спектакля «шизофрения в 2-х действиях» и максимально использует вторую редакцию романа, где в палату к Ивану приходит Воланд. С.В. Женовач верно понял замысел Булгакова о том, что все происходит в сознании Ивана Бездомного. Е.С. Булгакова пишет: «Была мысль, впоследствии оставленная М.А., что главу “Казнь” будет рассказывать Иванушке в больнице привидевшийся ему в бреду Воланд»².

3.6. Тема милосердия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Так как Булгаков начал создавать роман в 1928 г. как заявление в обстановке безверия о том, что Бог существует, то вместе с евангельской историей и образом Иешуа Га-Ноцри в него вошла тема милосердия и стала одной из ключевых. Уже в первой редакции романа складывается учение Иешуа о добрых людях – на тот момент «теория о симпатичных людях»,

¹ Викторovich О. В. Становление системы персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в творческой истории произведения. С. 23.

² Булгакова Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Л. 1 об.

которой так испугался Каифа: «Раскусил он, что такое теория о симпатичных людях, не разожмет когтей. Ты страшен всем! Всем!» – восклицает Пилат на страницах романа первой редакции [т. 1, с. 57]. Н.А. Рипп подчеркивает, что «истолкованием идеи добра Булгаков сказал свое новое слово. <...> Образ Иешуа – это напоминание о великом примере смерти за свою веру и надежда на торжество в мире начал добра»¹. А. Зеркалов полагает, что «булгаковский герой – фанатик добра <...> максимализм Иешуа происходит непосредственно из максимализма Нагорной проповеди <...>»², «это абсолютизированное добро, внезапно появившееся в жестоком мире»³.

Милосердие Иешуа проявляется в нескольких эпизодах:

1) Предчувствие гибели Иуды.

Первая редакция	Третья редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Печаль заволокла [тут] лицо Иешуа. {как {облако} солнце.} – Это ужасно, прямо ужас... {, – забормотал он} какую беду себе наделал [из Кериот] Искарот. Он очень милый мальчик... {А женщина... А вечером!...}» [т. 1, с. 57]	«– Мне жаль, – сказал он, – юношу [Искериота] из Кериота. У меня есть предчувствие, что с ним случится несчастье сегодня ночью, и несчастье при участии женщины, – добавил он мечтательно» [т. 1, с. 381].	«– Я вижу, что свершилась какая-то беда из-за того, что юноша из Кариафа передал <sic> мое слова. У меня есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне его очень жаль» [т. 1, с. 510].	«– Я вижу, что совершилась какая-то беда из-за того, что я говорил с этим юношей из Кириафа. У меня, игемон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне его очень жаль» [т. 2, с. 132].

Милосердие Иешуа к Иуде оформляется в первой редакции романа – во втором варианте главы (это связано с тем, что Булгаков здесь вводит убийство Иуды по приказу Пилата).

На ранних этапах работы присутствует не просто предчувствие гибели Иуды, но и предсказание ее обстоятельств, что обусловлено ярко выраженным божественным началом в образе Иешуа в тот период. Начиная с пятой редакции, Булгаков переводит акцент с предсказания (чуда) на человеческое чувство – Иешуа жалеет Иуду и испытывает чувство вины в его

¹ Рипп Н. А. Библийские главы романа «Мастер и Маргарита»: ересь или откровение. С. 454–455.

² Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 45.

³ Там же. С. 169.

грядущей гибели.

2) Просьба за разбойника.

Такая же тенденция в разработке образа Иешуа складывается в эпизоде казни, когда он просит кентуриона за разбойника.

Первая редакция (первый вариант главы)	Первая редакция (второй вариант главы)	Вторая редакция	Пятая редакция
«<я понял, к>то ты та ков! Понял». «<не> забудь меня пом<януть. Меня> зовут... Давид»	«– <...> Упроси центуриона, чтоб и [нам] мне хоть голени-то перебили... И мне сладко умереть...» [т. 1, с. 71]	«– Несправедливость! Я такой же разбойник как и он! Убей и меня!»	«– Несправедливость! Я такой же разбойник как и он. Напоите меня!»
«– Обещаю, что» <будете> «там со мн<ою>» [6.1, л. 41 об.–42]	«– Обещаю, что [сейчас же] прискачет сейчас. Потерпи сейчас оба пойдете за мною, – молвил Иисус [и проглотил]...» [т. 1, с. 72]	«– Прошу и его убей» [т. 1, с. 335].	«– Если тебе не жалко воды, [<н>] дай ему попить, дай...» [т. 1, с. 646]

Сохранившиеся фрагменты обоих вариантов главы первой редакции демонстрируют божественное начало образа Иешуа. Но движение от первого варианта эпизода ко второму демонстрирует, что степень проявления божественного начала в образе Иешуа становится меньше: разбойник только догадывается, кем является Иешуа, т. к. называет его «большим человеком», но просит его не помянуть, а попросить, чтобы ему перебили голени. В пятой редакции Булгаков заменяет просьбу Иешуа убить разбойника вместе с ним на простую человеческую просьбу напоить его: «– Если тебе не жалко воды, [<н>] дай ему попить, дай...».

3) Предчувствие грядущих мук совести Пилата и прощение его.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Он сказал, – закрыв глаза, ответил гость, – что благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь.	«– Он сказал, – опять закрывая глаза, ответил гость, – что благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь.

– Кого[,]? – глухо спросил Пилат – Этого он не сказал, игемон» [т. 1, с. 774].	– Кого? – глухо спросил Пилат. – Этого он, игемон, не сказал» [т. 2, с. 439].

Повествование о том, как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа, появляется в первой редакции романа, но в разговоре Пилата и Толмая (будущего Афрания) упоминание о казненных на тот момент отсутствует. Глава с соответствующим содержанием появляется только в пятой редакции, здесь оформляются и слова Афрания, передающего послание Иешуа Пилату, причем попытка Иешуа избавить Пилата от грядущих страданий оформляется, как видим, непосредственно в процессе письма.

Во второй редакции Булгаков вводит в роман образ мастера и вместе с ним тему «художник и власть». В связи с этим на первый план начинает выдвигаться образ Пилата и вместе с ним тема трусости: мы видим результат противостояния мастера власти – писатель сломан, процесс же ломки передается в образе созданного им героя – Понтия Пилата. Поэтому, начиная со второй редакции, тема милосердия приобретает новое значение. В это время появляется эпизод прощения Пилата.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Милая Маргарита, не беспокойте себя. Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» [т. 1, с. 293–294].	«– Это всегда так бывает, – отозвался Воланд, – но я успокою вас. Просить вам за него не нужно. За него уже попросили ранее вас... – Иешуа! Иешуа! – в восторге вскричала Маргарита» [т. 1, с. 835].	«– <...> Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать <...>» [т. 2, с. 514].

Просьба Иешуа за Пилата оформилась с момента появления этого эпизода в романе во второй его редакции. Булгаков здесь стремился показать, что эта просьба исходит именно от Иешуа:

1) форма 3 л., мн. ч. глагола и указательного местоимения, двусоставное предложение «подумали те» создают абстрактный образ – мы можем только догадываться, что речь идет о Иешуа;

2) форма 3 л., мн. ч. глагола, неопределенно-личное предложение «попросили ранее вас...» не приближают к конкретизации, но писатель

посредством восклицания Маргариты подсказывает, что речь идет об Иешуа;

3) форма 3 л., ед. ч. глагола и указательного местоимения, двусоставное предложение «попросил тот» и определительное придаточное предложение «с кем он так стремится разговаривать» указывают, что речь идет об Иешуа.

Милосердие Иешуа столь велико, что он не просто просит об освобождении Пилата, но избавляет его от мук совести, о чем мы узнаем из эпилога, когда Иван Николаевич Понырёв во сне становится свидетелем того, как Пилат вместе с Иешуа Га-Ноцри поднимаются по лунной дороге:

«– Боги, боги, – говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще, – какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, – тут лицо из надменного превращается в умоляющее, – ведь ее не было? Молю тебя, скажи, не было?»

– Ну, конечно, не было, – отвечает хриплым голосом **спутник**, – это тебе померещилось» [т. 2, с. 538].

Такое прощение Пилата оформляется только на одной из вех заключительного этапа работы Булгакова над романом, когда в мае 1939 г. он создает эпилог. Но истоки этого подхода к раскрытию темы милосердия находятся во второй редакции романа – в черновиках второй половины 1934 г.: «– Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганоцри. Он исправит свою ошиб-||ку» [т. 1, с. 294–295].

В период разработки эпизода прощения Пилата во второй редакции романа Булгаков включает в решение темы милосердия образ Маргариты, который наряду с образом мастера входит в роман в этот период.

Линию «мастер – Маргарита» Булгаков выстраивает на основе использования элементов волшебной сказки. Сказка (особенно сказки Г.Х. Андерсена) имела особое значение для рубежного поколения русской интеллигенции, к которому относился Булгаков. Окружающая действительность во многом воспринималась сквозь призму сказочных образов. Так, например, Н.А. Венкстерн пишет в дневнике об этой особенности восприятия сказок Андерсена своим поколением:

«Потом мы выросли, но любовь к Андерсену оставалась (осталась и по сегодня). Любимой сказкой была “Снежная Королева”.

Надо сказать, что Андерсен был “принят” и котиrowался и в символических кругах. Была большая мода на литературные реминисценции: на сравнения. Кай и Герда!» (8 августа 1949)¹.

С.В. Гиацинтова записывает в своем дневнике о том, как она возвращалась домой по страшной непогоде и по дороге ей виделись сказочные образы: «Я вспомнила сказку Андерсена “Буря перепутала все вывески” и в детстве, как меня забавляла картинка, где буря надув щеки шагает с одной крыши на другую. У нас[, конечно, и] это предусмотрели и заранее сняли все вывески и закрыли все магазины. Как я была счастлива, когда дошла домой <...> (11/24 декабря 1918)².

Элементы волшебной сказки входят в роман в разные периоды его создания. Рассмотрим становление образа Маргариты как образа героини волшебной сказки, отправляющейся на поиски похищенного и/или заколдованного героя.

1) Завязкой волшебной сказки, по В.Я. Проппу, является какая-либо беда³: отлучение из дома, которое влечет за собой беду.

Покинув свой «тайный приют», мастер выходит в жизнь, надеясь на публикацию романа. С этого момента разворачивается цепь трагических событий: «— И я вышел, держа его в руках, и тогда кончилась моя жизнь <...>» (пятая редакция) [т. 1, с. 609]. Рассказ мастера Ивану о Маргарите Булгаков вводит только в пятой редакции (во второй герой не рассказывает о возлюбленной, в четвертой глава не завершена) и сохраняет почти полностью при работе над окончательным текстом романа.

2) Герой остается один, что влечет за собой его похищение.

«События иногда начинаются с того, что кто-нибудь из старших на

¹ Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1949 г. 26 июня 1949 г.–14 сент. 1949 г. Л. 62.

² Гиацинтова С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1918 – [1924?]. Автограф. 22 авг. 1918 г. – 21 апр. [1923 или 1924]. 83 л. РГАЛИ. Ф. 2049. Оп. 1. Ед. хр. 159. Л. 29.

³ Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). М. : Изд-во «Лабиринт», 1998. С. 141.

время отлучается из дому. <...> Этим создается почва для беды»¹. Похищение мастера происходит дважды.

1. Похищение разума страхом, вследствие чего мастер сжигает роман: «– Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди!»; «Тогда случилось последнее. Я вынул из ящиков стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь» (пятая редакция) [т. 1, с. 612].

2. Похищение фактическое – арест: «– Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...» (шестая редакция) [т. 1, с. 283].

3) Сон.

Маргарита также близка героям сказок, модель которых строится следующим образом: переход в иное царство – служба у некоего чудесного героя – наказание или награда – возвращение в реальный мир. Переход в данном контексте осуществляется посредством сна, после которого начинается череда событий. Чудесным событиям, исходом которых становится возвращение мастера, предшествует сон Маргариты.

Булгаков вводит сон Маргариты во второй редакции – героиня видит возлюбленного «<...> в черной от грязи и рваной ночной рубаше с засученными рукавами» [т. 1, с. 235]. Этот сон Маргарита видит неоднократно, что подчеркивается использованием глагола несовершенного вида: «Она просыпалась разбитой, осунувшейся и как ей казалось старой» [т. 1, с. 235]. В пятой редакции, когда Булгаков в следующий раз работает над главой «Маргарита», он акцентирует внимание на том, что героиня видит этот сон один раз и поэтому он вселяет в нее надежду на встречу с возлюбленным: «Она проснулась с предчувствием, что сегодня произойдет что-то, наконец что-то произойдет» [т. 1, с. 681]. Работая над окончательным текстом романа в период 1939–1940 г., Булгаков усиливает значимость этого сна и тем самым оправданность предчувствия героини, сделав вставку: «Дело

¹ Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). С. 132.

в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял ее, и мучилась она только в дневные часы. А тут приснился» [т. 2, с. 353].

4) Герой/героиня отправляется на поиски исчезнувших героини/героя.

Маргарита отправляет на прогулку в Александровский сад.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
Текст не сохранился, но: «Вот солнце опять вырезалось из облака и залило мосты и засветились крыши в Замоскворечье и заиграли металлические части» [т. 1, с. 235].	«Маргарита сидела под стеною Кремля в Александровском саду одна на длинной скамье» [т. 1, с. 685].	«<...> Маргарита Николаевна /уже/ сидела под кремлевской стеной на одной из скамеек, поместившись так, что ей был виден манеж» [т. 2, с. 358].

Во второй редакции героиня в этом эпизоде предстает слабым человеком. У нее возникают мысли сжечь сохранившиеся фрагменты рукописи: «лепестки и фотографию с печатью безжалостно сжечь в плите в кухне, листки также, никогда не узнать, что было с Пилатом во время грозы». Маргарита сожалеет о своей ускользающей молодости: «И не надо! Не надо! Если она не отречется от него, то погибнет, без сомнений [с] засохнет ее [тридц] жизнь. А ей только тридцать лет». Героиня оправдывает себя: «— О, нет, — прошептала Маргарита, — я не мерзавка, я лишь бессильна. Поэтому буду ненавидеть испод-||тишка весь мир, обману всех, но кончу жизнь в наслаждении» [т. 1, с. 235]. В пятой редакции Булгаков использует по-прежнему внутренний, но не монолог, а диалог героини с мастером.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Томясь под весенним светом, Маргарита, обращаясь мысленно к нему, упрашивала его покинуть ее, отпустить, дать ей свободу жить, любить,	«Его не было рядом в этот день, но разговаривала мысленно Маргарита Николаевна всё же с ним: “Если ты сослан, то почему же ты не даешь знать о себе? Ведь, дают же люди знать. Ты разлюбил

дышать Внутренно она за него отвечала сама себе “пожалуйста... разве я держу тебя?”, а ему отвечала за себя: «что же, пожалуйста... нет, ты держишь... ты из памяти уйди, тогда я стану свободна...”» [т. 1, с. 685]	воз- духом. меня? Нет, я почему-то этому не верю. Значит, ты был сослан и умер... Тогда прошу тебя, отпусти меня, дай мне, наконец, свободу жить, дышать воздухом». Маргарита Николаевна сама отвечала себе за него: «Ты свободна... Разве я держу тебя?» Потом возражала ему: “Нет, что же это за ответ! Нет, ты уйди из моей памяти, тогда я стану свободна”» [т. 2, с. 358–359].

В шестой редакции в этом диалоге Булгаков делает акцент на том, что героиня понимает, где может находиться мастер – в ссылке, а также убирает ее просьбу дать ей свободу любить. В обеих редакциях диалог Маргариты с возлюбленным завершается выражением ее предчувствия: «Да, случится!».

5) Герой/героиня встречает волшебного дарителя, от которого получает волшебный предмет, необходимый для достижения цели.

Маргарита встречает волшебного дарителя – Азazelло, соглашается на предложение таинственного иностранца с надеждой и целью вернуть мастера и получает волшебный предмет – крем.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Удивленная Маргарита Николаевна повернулась и увидела на той же скамейке гражданина. Трудно было сказать, откуда он взялся, только что никого не было. Очевидно бесшумно подсел в то время, когда Маргарита Николаевна засмотрелась на покойника» [т. 1, с. 236].	«Удивленная Маргарита повернулась и увидела [на той же] на своей скамейке нового гражданина. Трудно было сказать, откуда он взялся, ибо только что еще никого не было. Очевидно бесшумно подсел в то время когда Маргарита загляделась на процессию[,] [a]и очевидно, в рассеянности вслух задала свой вопрос» [т. 1, с. 687].	«Удивленная Маргарита Николаевна повернулась и увидела на своей скамейке гражданина, который, очевидно, бесшумно подсел в то время, когда Маргарита загляделась на процессию и, надо полагать, в рассеянности вслух задала свой последний вопрос» [т. 2, с. 360].
«– Ровно в 10 с половиной вечера, – строго глядя заговорил Фьелло, – благоволи́те намазать губы помадой, а тело этим кремом» [т. 1, с. 240].	«– <...> Ровно в половину десятого вечером сегодня, потрудитесь, раздевшись догола, намазать губы помадой, а всё тело начиная с лица и до пальцев ног натереть этим кремом» [т. 1,	«– <...> Сегодня вечером ровно в половину десятого потрудитесь, раздевшись донага, натереть этою мазью лицо и всё тело» [т. 2, с. 365].

	с. 692].	

Благодаря крему, с Маргаритой происходят метаморфозы и она совершает переход в пространство Воланда. Во второй редакции Булгаков вводит описание изменений, произошедших с лицом Маргариты: «Величайшее изменение ее лица тотчас же показало зеркало среди бесчисленных отраженных огней. Тонкая морщинка, перерезавшая лоб с тех пор как он покинул Москву и отравляющая жизнь Маргарите исчезла. Пропали и желтенькие тени у висков, позеленели глаза, а кожа на щеках налилась ровным розо-||ватым цветом» [т. 1, с. 241–242]. В пятой редакции добавляет портрет героини, который сохранится и на заключительном этапе работы над романом, кроме распутных глаз.

Пятая редакция	Шестая редакция
«На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая, черноволосая женщина лет двадцати и эта женщина хохотала буйно, безудержно, скаля белые без пятнышка зубы, сверкая распутными глазами» [т. 1, с. 695].	«На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы» [т. 2, с. 367].

Маргарита приобретает способность летать, в пятой редакции дается более подробное описание физических ощущений героини.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Кожа ее загорелась, стало тепло как в меху, и тело вдруг потеряло вес» [т. 1, с. 242].	«После первого же мазка тело загорелось порозовело. Затем мгновенно как будто [утих] выхватили из мозга иголку, утих висок, мускулы рук и ног окрепли, а затем тело	«Оно сейчас же порозовело и загорелось. Затем мгновенно, как будто из мозга выхватили иголку, утих висок, нывший весь вечер после свидания в Александровском саду, мускулы рук и ног окрепли, а затем тело Маргариты

	Маргариты потеряло вес» [т. 1, с. 696].	потеряло вес» [т. 2, с. 367].

Первое желание, которое испытывает Маргарита в новой ипостаси во второй редакции «выкинуть какую-нибудь штуку»: «Тут Маргарите показалось, что она закипела внутри от радости, она сбросила халат. Ей захотелось выкинуть какую-нибудь штуку... “И чтоб небу жарко стало!...” воскликнула она» [т. 1, с. 242]. И она шутит над Николаем Ивановичем.

В пятой же редакции Маргариту посещает мысль о последнем долге перед мужем.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Это навело ее на мысль, что нужно исполнить только один последний долг перед прежней жизнью <...>» [т. 1, с. 696]	«Но от этой прежней жизни всё же откололась одна мысль о том, что нужно исполнить только один последний долг <...>» [т. 2, с. 368]

И только потом она подшучивает над Николаем Ивановичем, причем не стремится сделать так, «чтоб небу жарко стало».

Пятая редакция	Шестая редакция
«Это Николай Иванович, по шагам узнаю» – подумала Маргарита, – надо будет отколоть на прощание какую-нибудь веселую и остроумную шутку!» [т. 1, с. 698]	«Это Николай Иванович, по шагам узнаю», – подумала Маргарита, – «надо будет сделать на прощание что-то очень смешное и интересное» [т. 2, с. 369].

6) Подобно героям волшебной сказки, Маргарита совершает переход в иное царство по воздуху, причем дважды.

1. «На реку» она летит на щетке, которую можно включить в сказочный ряд: птица, конь, летучий корабль, т. е. средства передвижения героя. Исходным пунктом в этом ряду является птица – связующее звено между царством живых и царством мертвых.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«В дверь тут кто-то стал ломиться. Маргарита открыла и желтая половая щетка, пританцовывая, вкатила в спальню» [т. 1, с. 243].	«Маргарита повесила трубку и тут в соседней комнате, что <то> заковыляло и грохнуло в дверь. Маргарита распахнула ее и половая щетка, щетиной вверх, пританцовывая, вкатила в спальню. Она выбивала дробь концом по полу, лягалась, рвалась в окно» [т. 1, с. 698–699].	«Маргарита повесила трубку, и тут в соседней комнате что-то деревянно заковыляло и стало биться в дверь. Маргарита распахнула ее, и половая щетка щетиной вверх, танцуя, влетела в спальню» [т. 2, с. 370].

2. Обратно «в Москву» Маргарита летит на машине, за рулем которой не случайно оказывается грач.

Вторая редакция	Пятая редакция
«Решено было всем, чтобы не было скучно и не разбивать компанию, – лететь в столицу в двух машинах» [т. 1, с. 246]. «Грач и козлоногий долго хохотали, катаясь по траве, а затем компания устремила ввысь и, невидимая, влетела в пылающий светом город» [т. 1, с. 247].	«И на остров обрушилась буланого цвета открытая машина, на шоферском месте коей сидел черный длинноносый грач в клеенчатой фуражке и в перчатках с раструбами» [т. 1, с. 715].

По закону волшебной сказки, огромные пространства Маргарита преодолевает в один миг. Управление щеткой не вызывает у нее никаких затруднений.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Через мгновение она овладела	«Вылетая на него, Маргарита совершенно	«Здесь Маргарита совершенно освоилась с

пространством, а щетка слушалась малейшего движения или окрика» [т. 1, с. 243].	освоилась с управлением щеткой и поняла, что та слушается малейшего прикосновения рук и ног и, что нужно только одно – быть внимательной[.], не буйствовать.» [т. 1, с. 700]	управлением щеткой, поняла, что та слушается малейшего прикосновения рук или ног, и что// летя над городом, нужно быть очень внимательной и не очень буйствовать» [т. 2, с. 371].

Маргарита свободно чувствует себя среди русалок, ведьм и прочей нечисти острова, где она останавливается. Как в сказке герой ничему не удивляется, ему заведомо известно, как обращаться с избушкой на курьих ножках, как вести себя с Ягой, «герой все это знает, потому что он герой. Геройство его и состоит в его магическом знании, в его силе»¹.

Если сюжет эпизодов полета и атрибуты Маргариты в них, по сути, остаются неизменными, начиная с момента их появления во второй редакции до конца работы Булгакова над романом, то поведение героини меняется коренным образом.

В шестой редакции Булгаков убирает проявление буйства героини и ее «царствования» над улицей в эпизодах полета:

1) во второй она ломает радиомачту, разбивает электрический щит, во второй и пятой редакциях останавливает движение трамвая/троллейбуса, бьет стекла, сшибает кепки с голов прохожих, устраивает драки;

2) Маргарита разбивает семафор/диск во второй редакции просто так, в пятой в связи с тем, что он «преградил» ей дорогу, в шестой, т. к. героиня об него ударилась.

Булгаков убирает ненависть героини к городу и к людям:

1) во второй редакции она восклицает «У, саранча!» по отношению к людям, начиная с пятой редакции – «какое месиво!» о проводах, которые

¹ Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). С. 172.

мешают ее полету;

2) во второй редакции Маргарита одержима ненавистью – именно это становится причиной того, что она оказывается на кухне коммунальной квартиры; в пятой редакции Маргарита является на кухню, т. к. хочет пить после украденной и съеденной колбасы, в шестой – «из любопытства»;

3) из-за Маргариты на кухне коммунальной квартиры разгорается страшная драка, т. к. во второй редакции она плюет в кашу и бьет каблуком в зубы гражданина, в пятой выключает примусы и подставляет подножку; в шестой редакции она тоже выключает примусы, но, соскучившись, покидает кухню, не развязывая скандала.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Тут радость птицы окончательно овладела ею и ей захотелось буйствовать» [т. 1, с. 243].	«Да, буйствовать не следовало, но именно буйствовать-то и хотелось больше всего» [т. 1, с. 700].	
«Первое, что сделала Маргарита на Арбате это концом щетки разбила светящийся семафор, показывающий предельную скорость – 30 километров и с наслаждением захохотала, видя как шарахнулись в разные стороны прохожие на тротуарах» [т. 1, с. 244].	«При самом влете на сияющий Арбат, освещенный диск с черной конской головой преградил всаднице дорогу. Маргарита осадил послушную щетку, отлетела, подняла щетку на дыбы и, бросившись назад внезапно, концом вдребезги разбила эту конскую голову. Посыпались осколки, тут прохожие шарахнулись, засвистели свистки а Маргарита, совершив этот ненужный поступок, припала к жесткой щетине и расхохоталась» [т. 1, с. 700].	«<...> плечом ударились о какой-то освещенный диск, на котором была нарисована стрела. Это рассердило Маргариту. Она осадил послушную щетку, отлетела в сторону, а потом, бросившись на диск внезапно, концом щетки разбила его вдребезги. Посыпались с грохотом осколки, прохожие шарахнулись, где-то засвистели, а Маргарита, совершив этот ненужный поступок, расхохоталась» [т. 2, с. 371].
«Уже на Арбате Маргарита сообразила, что этот город, в котором она вынесла такие страдания в последние полтора года по сути дела в ее власти теперь, что она может отомстить ему, как сумеет» [т. 1, с. 244].	«– Царствую над улицей! – прокричала Маргарита <...>» [т. 1, с. 701]	
«Вернее не город приводил ее в состояние веселого бешенства, а люди. <...> “У, саранча!” прошипела	«Весь [а]Арбат был опутан какими-то толстыми проводами, затруднявшими [но] [летя] летящую и вывески	«“Э, какое месиво!” – сердито подумала Маргарита, – “тут повернуться нельзя» [т. 2,

Маргарита и пошла самым медленным летом» [т. 1, с. 244].	торчали на каждом шагу. [«]– Фу, какое месиво![»] – раздраженно вскричала Маргарита, – повернуться нельзя!» [т. 1, с. 700]	с. 372].
«Ей вдосталь хотелось насладиться ненавистью и она влетела осторожно в темную подворотню, а затем во двор и там поднялась к окнам четвертого этажа».	«Маргарите захотелось пить после колбасы. Она повернула и мягко высадила на подоконнике в четвертом этаже и убедилась, что попала в кухню» [т. 1, с. 702].	«Из любопытства Маргарита заглянула в одно из них» [т. 2, с. 372].
«Маргарита Николаевна поднялась повыше и плюнула в кашу Пелагеи Павловны» [т. 1, с. 244].	«Маргарита повернула [<i>по</i>] краники и сразу оба примуса зашипев умолкли» [т. 1, с. 702].	«Маргарита осторожно протянула руку между ними, повернула краны в обоих примусах и потушила их» [т. 2, с. 372].
«Маргарита Николаевна сверху ткнула его каблуком туфельки в зубы мужчине , отчего он на секунду умолк, но уже в следующую секунду ринулся на Пелагею [<i>Антоно</i>] Павловну <...>» [т. 1, с. 245]	«<...> Маргарита подставила ему ножку и он[,] обрушился на пол[.] с воплем . <...> Маргарита перескочила через катающихся по полу в клубке[,] двух женщин и одного мужчину, схватила щетку, ударила по стеклу так, что брызнуло во все стороны, вскочила на щетку и вылетела в переулок» [т. 1, с. 703].	«Женщины охнули и открыли рты. Но Маргарита уже соскучилась в кухне и вылетела в переулок» [т. 2, с. 372].
«На крыше Маргарита Николаевна сломала радиомачту, перевалила в соседний двор, влетела, снизившись, в парадный подъезд, увидела щит на стене, концом щетки перебила какие [о] то фарфоровые белые штучки, отчего весь дом внезапно погрузился в тьму» [т. 1, с. 245].	«Рассердившись, она сползла к концу щетки, взяла поближе к окнам над самыми головами и высадила головой щетки стекло в аптеке. Грохот, звон и визг были ей наградой» [т. 1, с. 701].	
«На Арбате Маргарита забавлялась тем, что сшибала кепки с прохожих, летя над самыми головами, [<i><г/ч></i>] вследствие чего в двух местах произошла драка» [т. 1, с. 245].	«Маргарита подумала, прицелилась, снизила и на тихом ходу сняла с двух голов две кепки и бросила на мостовую. <...> Маргарита под тот же неизбежный свист отлетела от драки в сторону» [т. 1, с. 701].	
«Откинув дугу трамвая № 4, отчего тот погас и остановился, Маргарита	«Через минуту по [<i>всему Арбату</i>] обеим сторонам Арбата [<i>били</i>] гремели	

покинула Арбат и повернула в Плотников переулок» [т. 1, с. 245]	разбиваемые стекла, кричали и бежали пешеходы, вскипали драки. [O] Троллейбус, шедший к Смоленскому вдруг погас[. Km] и остановился, загромоздив дорогу машинам. Кто-то [отогнул] снял ролик с провода» [т. 1, с. 701].	

Во второй и пятой (напомним, последней рукописной) редакциях Булгаков создает образ ведьмы, в шестой – женщины, получившей вдруг волшебные способности летать и быть невидимой. Проявление буйства Маргариты сохраняется только в эпизоде разгрома квартиры Латунского, который она, впрочем, совершает как разъяренная женщина, а не ведьма. Маргарита разбивает молотком рояль, затапливает квартиру, уничтожает рабочие материалы критика («ведрами носила из кухни воду в кабинет критика и выливала ее в ящики письменного стола»), разламывает молотком двери шкафа в кабинете, разбивает зеркальный шкаф в спальне, топит костюм критика в ванне, выливает чернила в постель, «била вазоны с фикусами», «кухонным ножом резала простыни, била застекленные фотографии» [т. 2, с. 374]. Сравним с картиной погрома квартиры Филипа Кэри в романе С. Моэма «Бремя страстей человеческих»: «У него замерло сердце. Квартира была разгромлена. Все, что в ней находилось, было намеренно уничтожено. <...> Все вещи на умывальнике были разбиты, сиденья обоих стульев разрезаны крест-накрест ножом, подушка вспорота, в простынях и одеяле прорваны огромные дыры, зеркало, по-видимому, расколото молотком. Филип был потрясен. Он прошел в свою комнату – там тоже царил хаос. Таз и кувшин были разбиты, зеркало – в осколках, постельное белье превращено в лохмотья. Милдред проковыряла в подушке дыру, в которую можно было просунуть руку, и пустила пух по всей комнате. Одеяло она истыкала ножом. На туалетном столике стояли фотографии матери Филипа – рамки были сломаны, стекла разлетелись вдребезги, Филип заглянул в кухоньку. То, что можно было разбить, было разбито – стаканы, формы для пудинга, тарелки, блюда... <...> С любопытством он разглядывал

кухонный нож и угольный молоток, забытые ею на столе»¹. Ни в коем случае речь не идет о заимствовании или литературных традициях. Речь идет о реалистически верном изображении женского гнева в романах обоих писателей. Если в пятой редакции Маргарита контролирует свои действия, то в шестой она полностью отдается чувству и стремится разрушить как можно больше. Поэтому в пятой редакции она начинает чувствовать усталость, а в шестой продолжает действовать на волне своего гнева.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Организованно, организованно, – шептала Маргарита <...>»	«Разрушение, которое она производила, доставляло ей жгучее наслаждение, но при этом ей всё время казалось, что результаты получаются какие-то мизерные. Поэтому она стала делать что попало».
«Выбившись из сил, взялась за более легкое <...>» [т. 1, с. 705]	«Усталости она не чувствовала и только пот тек по ней ручьями» [т. 2, с. 374].

Во второй редакции страницы, предшествовавшие появлению Маргариты на реке, вырваны, поэтому нельзя установить были ли здесь написаны эпизоды погрома квартиры Латунского и встречи Маргариты с мальчиком, которого она успокаивает и рассказывает сказку о себе. Этот эпизод в пятой и шестой редакциях практически полностью совпадает.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Не бойся, не бойся, маленький, – сказала Маргарита, стараясь смягчить осипший на ветру голос[.], – это мальчишки стекла били» [т. 1, с. 705].	«– Не бойся, не бойся, маленький, – сказала Маргарита, стараясь смягчить свой осипший на ветру, преступный голос, – это мальчишки стекла били».
«– Я тебе сказку расскажу, – заговорила Маргарита и положила разгоряченную руку на стриженую голову, – была одна тетя. И у нее не было детей и счастья, вообще, тоже не было и она тогда стала злая...»	«– Я тебе сказку расскажу, – заговорила Маргарита и положила разгоряченную руку на стриженую голову, – была на свете одна тетя. И у нее не было детей, и счастья вообще тоже не было. И вот она сперва долго

¹ Мозм С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2: Бремя страстей человеческих: Гл. 60–122 / Пер. с англ. Е. Гольшевой, Б. Изакова. С. 213–214.

	плакала, а потом стала злая...»
«Маргарита подошла к окну и выскользнула вон» [т. 1, с. 708].	«Маргарита тихонько положила молоток на подоконник и вылетела из окна» [т. 2, с. 376].

Но при работе над окончательным текстом романа Булгаков вводит здесь несколько значимых деталей:

- 1) вводит эпитет «преступный» по отношению к голосу Маргариты;
- 2) подчеркивает, что Маргарита страдала из-за своего одиночества, добавив часть истории «И вот она сперва долго плакала»;
- 3) Маргарита оставляет молоток, который символизирует ее преступность в эпизоде погрома («Совершенно неизвестно, какую темной и гнусной уголовщиной ознаменовался бы этот вечер – по возвращении из кухни Маргариты, в руках у нее оказался тяжелый молоток»).

Но предтечей эпизода с мальчиком является все же вторая редакция романа, т. к. здесь Булгаков создает эпизод, в котором проявляется материнское покровительство Маргариты:

«Маргарита опустила и сказала мальчишке: ||

– Держись за метлу, только крепко.

Мальчишка вцепился в метлу изо всех сил обеими руками и повеселел.

Маргарита подхватила его под мышк[у]и и оба спустились наземь.

– Ты почему же сидел на балконе один? – спросила Маргарита.

– Я думал, все равно сгорю, – стыдливо улыбаясь, ответил мальчишка.

– А почему ты не прыгнул?

– Ногу можно сломать.

Маргарита схватила мальчишку за руку и они подбежали к соседнему домишке. Маргарита грохнула метлой в дверь. Тотчас выбежали люди какая-то простоволосая в кофте. Мальчишка что-то горячо объяснял. Завопила простоволосая» [т. 1, с. 283–284].

Это один из эпизодов пожара, в дальнейшем исключенных из романа, и он является предшественником эпизода с мальчиком после разгрома

квартиры Латунского, а также оказывается связанным с эпизодом появления мастера и Маргариты во сне Ивана в эпилоге (вспомним, как Маргарита целует в лоб Иванушку, который, как ребенок, протягивает к ней руки). Е.А. Яблоков обращает внимание на то, что у Маргариты и Ивана одинаковые отчества, «мотив света, связанный с женским образом, вводит тему материнско-сестринского покровительства»¹.

Повествование о пожарах, прокатившихся по Москве, мыслилось Булгаковым как глава «34. Милосердия! Милосердия!», о чем свидетельствует «Окончательная разметка глав романа», над составлением которой Булгаков работал в 1934 (не ранее 30 октября) – 1935 г. [т. 1, с. 297] Если мастер взывает о милосердии к детям, то Маргарита совершает реальное действие – спасает из огня мальчика: «Поэт властно дернул за пояс Азazelло, но предпринять ничего не успел. Сверху поэта накрыла мелькнувшая тень и Маргарита шарахнула мимо него на балкон. <...>

Маргарита поднялась и медленно поднимаясь за нею, поэт сказал || разводя руками:

– Но дети [!]? Позвольте! Дети!...» [т. 1, с. 283–284].

5) Сказочные формулы «фу, фу, фу» и «напоила-накормила».

Герой волшебной сказки, чтобы попасть в иной мир, должен избавиться от человеческого запаха, вкусить пищу мертвых, чтобы стать своим среди чужих². Сказочные формулы «фу, фу, фу» и «напоила-накормила» работают в романе Булгакова трижды. Чтобы попасть в мир Воланда, куда стремится Маргарита, необходимо пройти некий обряд посвящения. Маргарита использует крем, заменив свою природу новой, совершает омовение в реке («Обсохнув, Маргарита на щетке перелетела на противоположный плоский берег», вторая редакция [т. 1, с. 245]), всеобщее признается королевой («Появление Маргариты произвело большое впечатление», вторая редакция [т. 1, с. 246]) и получает доступ туда, где ждет

¹ Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М. : «Языки русской культуры», 1997. С. 167.

² Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). С. 159–160.

ее награда, – во второй редакции через трубу, затем посредством двери.

Вторая редакция	Пятая редакция
«Чем ниже, тем яснее до нее донеслись звуки оркестра, а когда она оказалась в пустом камине и выскочила в комнату без единого пятна на теле, ее оглушил гром труб и ослепил свет» [т. 1, с. 247].	«Сердце Маргариты учащенно забилося, когда она и спутник ее оказались перед скромною дверью с дощечкой “Квартира № 50”. <...> Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую она попала. Было темно как в подземелье, так[,] что она невольно уцепилась за плащ Азazelло, опасаясь споткнуться» [т. 1, с. 716].

Для полного вхождения в мир Воланда Маргариту омывают кровью и розовым маслом, от запаха которого у нее кружится голова: «Когда эта струя [*по*] ударила и окутала Маргариту как мантией, королева ощутила соленый вкус на губах и поняла, что ее моют кровью. Кровавая струя сменилась густой, прозрачной розоватой, и голова пошла кругом у королевы от одуряющего запаха розового масла» (пятая редакция) [т. 1, с. 729]. После этого ее растирают: в пятой редакции полотенцем, в шестой листьями:

Пятая редакция	Шестая редакция
«[<i>От</i>] После крови и масла тело Маргариты стало розоватым, блестящим и еще до большего блеска ее натирали раскрасневшиеся <sic> мохнатыми полотенцами» [т. 1, с. 729].	«Потом Маргариту бросили на хрустальное ложе и до блеска стали растирать какими-то большими зелеными листьями» [т. 2, с. 396].

И только после этого растирания на ее шею одевают цепь с изображением черного пуделя: «Тогда Коровьев вынул из кармана фрака тяжел[ый]ое [овальный в] в овальной раме в алмазах [*портрет человека в фигурном воротнике, с цепью на груди, с хитро разделанной бородой*] изображение черного пуделя || и собственноручно повесил его на шею Маргарите» (пятая редакция) [т. 1, с. 729–730]. Маргарита становится полноправной хозяйкой бала у Воланда:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Голос Коровьева был мягок и вкрадчив но в нем слышались не советы, а скорее категорическое приказание[...], настойчивые внушения...» [т. 1, с. 719]	«Но кое-что вознаградило Маргариту за те неудобства, которые ей причиняла цепь с черным пуделем. Это та почтительность, с которою стали относиться к ней Коровьев и Бегемот» [т. 2, с. 396].

6) «Испытание – награда/наказание».

Волшебная сказка обладает сложной ступенчатой иерархической структурой, «основу которой составляет противопоставление предварительного испытания основному»¹. Маргарита проходит испытания трижды.

1) До бала (глава 22 «При свечах»).

Маргарита проявляет вежливость и почтительность по отношению к Воланду, что вызывает его одобрение: «– Кровь! Кровь всегда скажется...» (пятая редакция) [т. 1, с. 722]. По сути, проверяются ее воспитанность и ум. Примечательно, что в пятой редакции героиня оказывается реинкарнацией Маргариты Валуа, затем в соответствии с христианскими представлениями о душе Булгаков делает ее потомком королевы.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– <...> В шестнадцатом веке вы были королевой французской... Воспользуюсь случаем принест<б> вам сожаления о том, что знаменитая свадьба ваша ознаменовалась столь великим кровопролитием...» [т. 1, с. 720]	«– <...> Намекну: одна из французских королев, жившая в шестнадцатом веке, надо полагать очень изумилась бы, если бы кто-нибудь сказал ей, что ее прелестную прапрапраправнучку я по прошествии многих лет буду

¹ Мелетинский Е. М. Миф и сказка // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е. С. Новик. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. С. 279.

обременило Маргариту. Цепь натирала шею, пудель тянул согнуться» [т. 1, с. 730]	обременило королеву. Цепь сейчас же стала натирать шею, изображение тянуло ее согнуться» [т. 2, с. 396].

На заключительном этапе работы над романом писатель добивается того, что его героиня сама четко формулирует названия тех испытаний, которые проходит на балу – в разговоре с Воландом и затем с мастером.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Нет, ничего, мессир, – голос Маргариты прозвучал гордо, – впрочем, если я нужна еще, то я готова исполнить всё, что надобно» [т. 1, с. 754].	«– <...> Я ничуть не устала и очень веселилась на балу. Так что если бы он и продолжался еще, я охотно бы предоставила мое колено для того, чтобы к нему прикладывались тысячи висельников и убийц <...>» [т. 2, с. 416].
«– <...> Итак, Марго, чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой? Что вы хотите за то, что были нагой? Чего стоит ваше истерзанное поцелуями колено? Во что цените созерцание моих клиентов и друзей?» [т. 1, с. 754]	«– Итак, Марго, – продолжал Воланд, смягчая свой голос, – чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой? Чего желаете за то, что провели этот бал нагой? Во что цените ваше колено? Каковы убытки от моих гостей, которых вы сейчас наименовали висельниками?» [т. 2, с. 416–417]
«– <...> Я из-за тебя нагая всю ночь тряслась, глядя на удушенных, зарезанных, я летала вчера <...>» [т. 1, с. 821]	«– <...> Я из-за тебя всю ночь вчера тряслась нагая, я потеряла свою природу и заменила ее новой <...>» [т. 2, с. 498]

3) После бала (глава 24 «Извлечение мастера»).

Во второй редакции, по всей видимости, Маргарита не проходит никакого испытания и после бала, но утверждать мы не можем, т. к. здесь после убийства барона и преображения гостей вырвана страница. Маргарита озвучивает свою просьбу: «– Верни мне моего любовника, государь, – попросила Маргарита». Воланд не знает, о ком идет речь: «Воланд вопросительно повернул голову к Коровьеву. Тот что-то пошептал на ухо Воланду» . Затем Воланд проверяет героиню: «Еще несколько секунд не сводил тяжелых глаз Воланд с Маргариты <...>», и только после этого обещает помочь ей: «– Сейчас будет сделано», т. к. его покоряют чувства Маргариты: «– Я никак не ожидал, чтобы в этом городе могла существовать || истинная любовь <...>» [т. 1, с. 254].

На следующем этапе работы над эпизодами после бала героиня проходит испытания, о чем затем сообщает сам Воланд: «– Мне хотелось

испытать вас» (пятая редакция) [т. 1, с. 754] / «– Мы вас испытывали <...>» (шестая) [т. 2, с. 416].

В пятой редакции в этом эпизоде Маргарита сначала просит проводить ее и робеет своего вида: «– Благодарю вас **мессир**, – чуть слышно сказала Маргарита и черная тоска вдруг охватила ее. Она почувствовала себя обманутой. Никакой награды, по-видимому, ей никто не собирался предлагать, никто ее и не удерживал. А, между тем, ей ясно представилось, что идти ей некуда. Попросить, как || советовал Азазелло? «Ни за что», сказала она себе и вслух [*попросила Воланда:*] **добавила:**

[– *Может быть меня проводят? А то в таком виде*]

– Всего хорошего..., – а сама подумала: «Только бы выбраться, а там уж я дойду до реки и утоплюсь».

Но через несколько строк у Булгакова рождаются слова: «– Вы совершенно правы! – гулко и грозно || сказал Воланд, – никогда и ничего не просите! Никогда и ничего и ни у кого. Сами предложат! Сами!» [т. 1, с. 754]. И вместе с ними рождается образ гордой женщины. Поэтому писатель возвращается к предшествующему тексту и вносит правку. В шестой редакции Булгаков добавляет слова Воланда о Маргарите «гордая женщина» [т. 2, с. 416].

В пятой редакции Булгаков вводит образ Фриды и вместе с ней эпизод ее прощения (см. таблицу 32).

Таблица 32. Эпизод прощения Фриды

Параметры сопоставления	Пятая редакция	Шестая редакция
Осознание Маргаритой своего долга перед Фридой	«Дух перехватило у Маргариты, и она уже хотела выговорить заветные, давно хранимые в душе слова, как вдруг остановилась, даже раскрыла рот, изменилась в лице. Откуда-то перед мысленными глазами ее, выплыло пьяное лицо Фриды и ее взор умученного вконец человека» [т. 1, с. 754].	«Дух перехватило у Маргариты, и она уж хотела выговорить заветные и приготовленные в душе слова, как вдруг побледнела, раскрыла рот и вытаращила глаза. «Фрида! Фрида! Фрида!» – прокричал ей в уши чей-то назойливый, молящий голос, – «Меня зовут Фрида!» <...>» [т. 2, с. 417]
Высказывание	«– О милосердии говорю, –	«– Я о милосердии говорю, –

Воланда о милосердии	объяснил Воланд, не спуская с [Фриды] Маргариты огненного глаза, – иногда, [и] совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щели. Вот я и говорю о тряпках!» [т. 1, с. 755]	объяснил свои слова Воланд, не спуская с Маргариты огненного глаза. – Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие шелки. Вот я и говорю о тряпках» [т. 2, с. 418].
Объяснение Маргаритой причины своей просьбы за Фриду	«<...> – я прошу у вас об этом потому, что если Фриду не простят, я не буду иметь покоя всю жизнь. Я понимаю, что всех спасти нельзя, но я подала ей твердую надежду. Так уж вышло. И я стану обманщицей» [т. 1, с. 755].	«<...> – я легкомысленный человек. Я попросила вас за Фриду только потому, что имела неосторожность подать ей твердую надежду. Она ждет, мессир, она верит в мою мощь. И если она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь покоя всю жизнь. Ничего не поделаешь! Так уж вышло» [т. 2, с. 418].

В основе своей линия с Фридой сохраняется до конца работы над романом. Но в шестой редакции Маргарита связывает свой поступок с легкомысленностью, неосторожно поданной надеждой. В то время как в пятой редакции она стремится именно спасти Фриду: «если Фриду не простят, я не буду иметь покоя всю жизнь».

В эпизодах после бала милосердие Маргариты проявляется по отношению еще к одному герою. Маргарита, разгромив квартиру Латунского, в котором в ее сознании воплотилось все зло, погубившее мастера, щадит его самого, когда Воланд и его свита предлагают свои услуги для расправы с ним: «– Нет! – воскликнула Маргарита. – Нет, умоляю вас, мессир, не надо этого» [т. 2, с. 732]. Примечательно, что заступничество Маргариты за Латунского появляется в романе только в шестой редакции, в пятой же отсутствует реакция Воланда на слова Азazelло: «– Во что смотря по тому? – резонно ответил Азazelло, – одно дело попасть молотком в стекло критику Латунскому и совсем другое ему же в сердце» [т. 1, с. 752].

Только после трехкратного испытания Маргарита получает заслуженную награду – возвращение мастера.

После отравления Маргарите возвращается ее природа. Если во второй редакции героиня больше не меняется и, по сути, остается ведьмой, то на следующем этапе работы над этим эпизодом – в пятой редакции – она снова

обретает человеческую природу. В шестой редакции Булгаков подчеркивает это введением эпитета «временное» о «ведьмином косоглазии» и эпитета «страдальческий» по отношению к оскалу.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Поэт увидел, что Маргарита вскочила полная жизни. Изменилось лишь ее лицо в цвете[.] и стало бледным. <...> Она одним взмахом сорвала с себя халат и взвизгнула от восторга. Азazelло вынул из кармана баночку и подал. Тотчас под руками Маргариты ее тело блеснуло жиром» [т. 1, с. 281].	«На его глазах менялось лицо мертвой в предгрозовых сумерках. Исчезло ведьмино косоглазие и жесткость и буйность черт. Лицо покой<ной> посветлело и смягчилось и оскал ее стал уже не хищным, а просто женственным» [т. 1, с. 826].	«На его глазах лицо отравленной менялось. Даже в наступавших грозовых сумерках видно было, как исчезало ее временное ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт. Лицо покойной по- светлело и, наконец, смягчилось и оскал ее стал не хищным, а просто женственным страдальческим оскалом» [т. 2, с. 502].

В пятой редакции Булгаков подчеркивает, что пребывание Маргариты на балу у Воланда не коснулось ее души: «Маргарита поднялась, потянулась и теперь только ощутила, как изломано ее тело, как хочет она спать. Интересно отметить, что душевное хозяйство Маргариты находилось в полном порядке. Мысли ее не были в разброде, ее совершенно не потрясало то, что она провела ночь сверхъестественно <...>» [т. 1, с. 795].

Итак, сюжетная линия, связанная с образом Маргариты и элементами волшебной сказки, входит в роман во второй его редакции и остается неизменной до конца работы Булгакова над ним, о чем свидетельствуют все приведенные примеры в ракурсе сопоставления, нередко слово в слово повторяющие друг друга. Но кардинально меняется сам образ героини – от слабой женщины, которая жалеет об уходящей молодости и жаждет наслаждений, до гордой женщины, обладающей силой воли и способной принести себя в жертву ради возлюбленного; от ведьмы, охваченной ненавистью, к женщине, проявляющей материнское чувство и заступающейся за другого человека. Такой образ Маргариты рождался непосредственно в процессе письма – героиня сама диктовала писателю.

Истоки такого решения образа находятся во второй редакции. В период 29 октября – 7 января 1934 г. на страницах романа в эпизодах в

Александровскому саду, метаморфоз, полета и шабаша появляется образ слабой женщины и ведьмы. Во второй половине 1934 г. (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934 г.) в одном из эпизодов пожаров в главе, которую Булгаков планировал назвать «Милосердия! Милосердия!», героиня спасает ребенка. В этот же период Булгаков создает эпизод прощения Пилата – помета писателя о времени работы: «21.IX 34 г. {и далее}». И здесь мы возвращаемся к мысли, с которой начинали разговор о становлении образа Маргариты. В период разработки эпизода прощения Пилата во второй редакции романа Булгаков включает образ Маргариты в решение темы милосердия – она просит Воланда избавить Пилата от мук совести.

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– О, как мне жаль его, о как это жестоко! – заломив руки простонала Маргарита».	«– Это тяжело, тяжело, – сказала Марга- рита[.], – с тех пор он здесь?» [т. 1, с. 834]	«– Что он говорит? – спросила Маргарита, и совершенно спокойное ее лицо подернулось дымкой сострадания». «– Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много? – спросила Маргарита» [т. 2, с. 513].
«– О пощадите [<!/>] его, – попросила Маргарита» [т. 1, с. 293].	«– Отпустите его[.],! – вдруг [сказала] крикнула Маргарита и голос ее полетел над горами, ударился в скалы. Висящий где-то [в обрыве] над обрывом подточенный горными водами камень сорвался и полетел в пропасть» [т. 1, с. 835].	«– Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита так, как когда-то кричала, когда была ведьмой, и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну, оглашая горы грохотом. Но Маргарита не могла сказать, был ли это грохот падения или грохот сатанинского смеха» [т. 2, с. 514].

В этом эпизоде заступничество Маргариты выражается с помощью организации ее речи и действий. Проследим движение языковых средств, использующихся Булгаковым (см. таблицу 33).

Таблица 33. Заступничество Маргариты за Пилата

Параметры сопоставления	Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
Речь Маргариты, выражающая сострадание Пилату	глагол «простонала», деепричастный оборот «заломив руки»	глагол «сказала»	глагол «спросила», сообщается дополнительное действие – на ее лице отражается сострадание
Действие	глагола	глагол «сказала»,	сохраняется глагол

	«попросила»	который в процессе письма меняется на глагол «крикнула»; от силы ее крика обрушивается камень	«крикнула», но добавляется качественное наречие «пронзительно»; вводится грохот от падения камня

Таким образом, на всем протяжении работы над проявлением Маргаритой милосердия к Пилату меняются средства выражения, но содержание остается неизменным – сострадание при виде и осознании мук Пилата и просьба освободить его.

В этот же период (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.) в эпизоде отрывания головы конференсье Булгаков вводит реакцию Воланда на крик женщины из зрительного зала, после которого тот делает вывод о милосердии:

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
отсутствует [т. 1, с. 199]	«и видно было, как замаскированный повернул в сторону голоса лицо» [т. 1, с. 326]	«и видно было, как замаскированный повернул в сторону голоса лицо» [т. 1, с. 474]	«и, видно было, как маг повернул в сторону голоса лицо» [т. 1, с. 595]	«и маг повернул в сторону этого голоса лицо» [т. 2, с. 251]

Не случайно при создании образа этой эпизодической героини Булгаков использует те же средства, что и при создании образа Маргариты: высокий социальный статус, заступничество, сила крика.

Именно констатация того факта, что в сердцах людей есть милосердие, становится для Воланда решающим моментом – он прекращает свои наблюдения и покидает театр. Вывод Воланда о милосердии появляется во второй редакции романа и неизменно присутствует на всех последующих этапах работы над романом.

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция
«– Милосердие еще не вовсе	«– Что же, все в порядке, – тихо,	«– Ну, что же, все в порядке, – тихо	«– Ну что ж, – задумчиво и тихо отозвался тот, – я считаю

вытравлено из их сердец, – сквозь зубы молвил замаскированный на сцене и прибавил, – наденьте голову...» [т. 1, с. 199]	сквозь зубы, проговорил замаскированный, – алчны, как и прежде, но милосердие не вытравлено вовсе уж из их сердец. И то хорошо. И громко сказал: – Наденьте голову!» [т. 1, с. 326]	проговорил замаскированный, – узнаю их. И алчны и легкомысленны, но милосердие всё-таки стучится в их сердца, – и громко сказал: – наденьте голову!» [т. 1, с. 474]	твои опыты интересными. Помоему они люди как люди. Любят деньги, что всегда впрочем отличало человечество. Оно любило деньги из чего бы они ни были сделаны из кожи ли бумаги, бронзы или золота. Легкомысленны... [ну,] но и милосердие иногда стучится в их сердца, – и громко приказал, – наденьте голову!» [т. 1, с. 595]

В шестой редакции в период 1939–1940 г. Булгаков вносит в этот фрагмент значительную правку: «– Ну, что ж{е}, – задумчиво [*и тихо*] отозвался тот, – [*я считаю твои опыты интересными.*] [О]{о}ни люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда [*отличало человечество.*] {было...} [Оно] {Человечество} лю- ||би[ло]{т} деньги из чего бы те ни были сделаны, – из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца[,]{... **обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...**} – и громко приказал: – Наденьте голову» [т. 2, с. 251].

Правка, которую вносит Булгаков на всех этапах работы с этим фрагментом, носит не только стилистический характер. Обозначим ее основные вехи:

1) Смысл выражения «еще не вовсе вытравлено» / «не вытравлено вовсе уж» приобретает отрицательный оттенок значения, т. к. связано с глаголами «вытравливать» и «травить» – получается, что Воланд хочет, чтобы милосердие было изгнано из людских сердец. Поэтому Булгаков использует словосочетание «стучится в их сердца», тем самым подчеркивая, что милосердие само является к людям.

2) Констатирует наличие людских пороков – «легкомысленны» и «любят деньги».

3) Подчеркивает вечный и обыденный характер этих пороков – «люди как люди», «обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...».

4) Убирает часть предложения «я считаю твои опыты интересными», тем самым подчеркивая, что эти опыты принадлежат Воланду.

Примечательно, что слово «милосердие» на всем протяжении создания романа «Мастер и Маргарита» встречается только в трех эпизодах: 1) сеанс черной магии в Варьете в контексте вывода Воланда о людской природе; 2) просьба Маргариты за Фриду; 3) в эпизоде прощения Пилата опосредованно через упоминание истории с Фридой. Во всех случаях это слово используется в речи Воланда.

Таким образом, тема милосердия разрабатывается Булгаковым на всем протяжении создания романа с целью четкого обозначения мысли о том, что милосердие является знаком присутствия добра в мире и позволяет сохранить равновесие между добром и злом, когда каждому будет дано по его вере.

Начиная со второй редакции романа, Булгаков демонстрирует важность прощения Пилата: 1) подчеркивает, что Иешуа находится в пространстве света и просит за Пилата, 2) включает образ Маргариты в разработку темы милосердия. Создание эпилога вовлекает в решение этой темы образ Ивана Бездомного, т. к. именно в его втором сне читатель видит, что Пилат действительно прощен – он встретился с Иешуа Га-Ноцри. «Главное в романе: прощение Пилата», – делает запись в дневнике Е.А. Миллиор (11 августа 1973)¹; «прощение Пилата – дар Милосердия»². Начиная со второй редакции, когда в роман вошел образ мастера и вместе с ним тема художника и власти, Булгаков выдвигает на первый план образ Понтия Пилата и на заключительном этапе работы над романом приводит своего героя к прощению.

Тема милосердия объединяет все образы и темы романа:

1) начиная с первой редакции, она связана с темой добра и зла (Иешуа Га-Ноцри, считающий, что все люди добрые, и проявляющий милосердие к

¹ Миллиор Е. А. Записные книжки и дневники. Дневники. Т. 2. 1965–1976. Л. 85 об.

² «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор. С. 294.

погубившим его Иуде и Пилату; в «московских» главах милосердие – знак присутствия добра в мире, критерий взаимодействия света и тьмы, который использует Воланд при реализации разоблачения и наказания);

2) начиная со второй редакции, тема милосердия оказывается связанной с темой «художник и власть» и ее важным аспектом – темой трусости (герои, сломанные властью, получают по своей вере: мастер – покой в качестве награды, а его герой – прощение и избавление от мук совести, награда и прощение исходят от Иешуа Га-Ноцри, находящегося в пространстве света, т. е. от Бога).

ГЛАВА 4. ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ

4.1. Особенности поэтики романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Автобиографический характер романа Булгакова «Мастер и Маргарита» рассмотрен в булгаковедении давно. Мастер – «alter ego автора», – формулирует М.О. Чудакова в 1976 г.¹ В последующие годы об автобиографичности образа мастера пишут также следующие исследователи: Н.П. Утехин², Л.М. Яновская³, А.З. Вулис⁴, В.Я. Лакшин⁵, В.А. Чеботарева⁶, И.Ф. Бэлза⁷, И.Н. Сухих⁸, Г.Ф. Ковалев⁹.

Особое значение для изучения этого вопроса имеют пометы А.И. Солженицына на страницах романа Булгакова в двух книгах:

1) «“дополненное” издание “Мастера и Маргариты”» в «самодельном переплете, объединяющем страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом», подготовленном Н.Д. Солженицыной на основе работы с машинописным текстом романа у Е.С. Булгаковой;

2) издание 1973 г.

Обе книги содержат большое количество помет Солженицына, часть которых связана с размышлениями писателя об автобиографизме образа мастера (см. таблицу 34).

Таблица 34. Пометы А.И. Солженицына на страницах романа «Мастер и Маргарита», направленные на выявление автобиографизма образа мастера

Цитата	Помета	Орудие письма
«и еще переулок, унылый, гадкий и скупосвещенный. И вот здесь-то Иван	«где жил тогда Булгаков»	черная шариковая

¹ Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 689.

² Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (Об источниках действительных и мнимых). С. 223.

³ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 302–303.

⁴ Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 93.

⁵ Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. С. 329.

⁶ Чеботарева В. Рукописи не горят. С. 120.

⁷ Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты». С. 219.

⁸ Сухих И. Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). С. 222.

⁹ Ковалев Г. Ф. Ономастические этюды: Писатель и имя: монография. С. 62.

Николаевич окончательно потерял того, кто был ему так нужен. Профессор исчез» ¹ .		ручка
«например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания» ² .	«автобиографично»	синяя шариковая ручка
«Я встал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, и у меня явилась мысль бежать к кому-то, хотя бы к моему застройщику наверх. Я боролся с собой как безумный. У меня хватило сил добраться» ³	— — Данная помета связана с предшествующей пометой в данном фрагменте	
«И так же точно, как собаки, я боялся и трамвая. Да, хуже моей болезни в этом здании нет, уверяю вас» ⁴ .	Фрагмент очерчен по левому полю страницы	
«Бездетная тридцатилетняя Маргарита была женою очень крупного специалиста, к тому же сделавшего важнейшее открытие государственного значения» ⁵ .	«биографично»	
«и что она <покидает особняк и прежнюю свою жизнь навсегда>» ⁶ .	«бр»	

Пометы Солженицына об автобиографичности предоставляют ряд неоспоримых фактов для изучения биографии Булгакова и поэтики романа «Мастер и Маргарита».

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына. С. 35.

² Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М.: «Худож. лит.», 1973. 816 с. Архив А. И. Солженицына. С. 562.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 566.

⁵ Там же. С. 632.

⁶ Там же. С. 646.

П.С. Попов в первой биографии Булгакова выделил такую особенность его творчества: «Писал он только о том, что ему было близко и понятно, что им было доподлинно пережито»¹. М.О. Чудакова рассматривает автобиографизм как особенность поэтики романа. Когда Булгаков вводит в роман линию «мастер – Маргарита», то вместе с ней в него входит «автобиографическая тема»: «Постепенно герой срастался с автором до нарочитого отождествления. С гораздо большей силой, чем Алексей Турбин, Мастер, персонаж без имени и биографии, как вакуумная труба, втягивает в себя представление читателя романа об авторе и им наполняется»².

Более того, М.О. Чудакова выделяет «*олитеруивание* биографии»³ в качестве одной из особенностей поэтики творчества Булгакова: «Сопоставляя время создания того или иного произведения с уже более или менее изученной биографией автора, мы видим: как только отрезок его жизни, осознанный как некий этап, завершался – он им описывался», как правило, для этого использовался жанр записок⁴. Проявление этой особенности зафиксировала в своих воспоминаниях Е.С. Булгакова: «В 1936 году Михаил Афанасьевич ушел из МХАТа, перешел на работу в Большой Театр – консультантом-либреттистом. МХАТ отодвинулся, стал виден яснее, стал сюжетом для произведения. И 26 Ноября, вернувшись из Театра, Михаил Афанасьевич зажег свечи на столе своего [*секретера*] **бюро** и стал работать. А через два часа, потирая руки от удовольствия, он предложил мне послушать. Это была первая глава “Записок покойника”»⁵.

Эту особенность поэтики романа отмечали и современники писателя, в частности Н.А. Венкстерн, с которой писатель был в дружеских и некоторое время (1930–1931) близких отношениях. Прочитав роман «Мастер и Маргарита» в 1946 г., Н.А. Венкстерн записала в своем дневнике: «<...> не могу принять этого запертого для людей мира самого себя и своей

¹ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 539.

² Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. С. 408–409.

³ Там же. С. 400.

⁴ Там же. С. 401.

⁵ Булгакова Е. С. Мемуарная запись об истории создания «Театрального романа». 1969, авг. 17. Л. 2.

биографии» (29 августа 1946)¹.

Эту особенность своей работы сформулировал и сам Булгаков в романе «Записки покойника»: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует»².

Во всей нашей работе мы стремились продемонстрировать эту особенность поэтики романа «Мастер и Маргарита» на основе текстологического анализа его черновиков в контексте рассмотрения какой-либо темы. Сейчас мы хотим акцентировать внимание на механизме перехода того или иного реального события в жизни Булгакова в его роман – на материале двух примеров.

В мае 1934 г. у писателя появилась надежда осуществить мечту и поехать в путешествие за границу. В ожидании паспортов для себя и Е.С. Булгаковой писатель восклицает: «– Значит, я не узник! Значит, увижу свет!» (18 мая 1934)³.

Ответ о документах все время откладывался. Дневник Е.С. Булгаковой сохранил свидетельства того, как постепенно Булгаков впадает в удручающее душевное и физическое состояние из-за предчувствия, а затем и получения отказа в выезде за границу: «М. А. чувствует себя отвратительно» (25 мая); «М. А. чувствует себя ужасно – страх смерти, одиночества. Все время, когда можно лежит» (1 июня)⁴; «У М. А. очень плохое состояние – опять страх смерти, одиночества, пространства. Дня через три (числа 10–11) М. А. написал письмо обо всем этом Сталину, я отнесла в ЦК. Ответа, конечно, не было» (20 июля)⁵; «М. А. все еще боится ходить один. Проводила его до Театра, потом – зашла за ним» (25 августа)⁶; «<...> до семи часов утра разговор – все на одну и ту же тему – положение М. А.» (15 сентября)¹.

В это время Булгаков работал над второй редакцией романа (1932–

¹ Венкстерн Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. Л. 49.

² Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 435.

³ Дневник Елены Булгаковой. С. 60.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 61.

⁶ Там же. С. 65.

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 71.

1936). 21 сентября 1934 г. он начинает писать главу «[Поле] {Ночь} (предпоследняя)», о чем свидетельствует помета, выполненная им на правом поле страницы в конце последней строки предыдущей главы: «21.IX 34 г. {и далее}» [т. 1, с. 288]. В дневнике Е.С. Булгаковой за этот день есть запись: «Вечером М. А. писал роман»¹. В этой главе Воланд приглашает поэта (будущего мастера) совершить путешествие по разным странам и городам, и в череде нескольких эпизодов стремительного полета мелькают «пальмы, белосахарные здания» и «прямые как стрелы бульвары», и незримые для всех герои видят, «<...> как текли поддерживая разряженных женщин под руки к машинам [черн] горделивые мужчины в черном <...>» [т. 1, с. 290]. Сквозь строки романа проступают мечты Булгакова о путешествии по Европе – как написала ему Л.Н. Замятина, «пусть Елена Сергеевна сдержит слово и провезет Вас по Европе» (3 ноября 1933)². Мечты Булгакова о Париже, который он мысленно «исходил вдоль и поперек», создавая роман о Мольере, проявились в «прямых как стрелы бульварах». Побыв в Париже в 1968 г., Е.С. Булгакова пишет Ф.Н. Михальскому: «Я устала в Париже и душевно и физически. Все время преследовала мысль, как Миша хотел увидеть его. Когда я ехала с вокзала в день приезда в Париж, я загадала: если проедем мимо памятника Мольеру, все будет хорошо. И мы действительно проехали мимо него. Я взволновалась до слез, представила себе, что бы почувствовал Миша, если бы увидел этот памятник реально, в жизни, а не на фотографии» (6 января 1968)³.

В эпизоде прощания с землей в романе нашли отражение не только мечты Булгакова о путешествии, но и его настроение того периода – на приглашение Воланда поэт отвечает: «– Да, пожалуйста. Я никогда ничего не видел. Я провел свою жизнь заключенный. Я слеп и нищ» [т. 1, с. 289]. В уста мастера писатель вкладывает свои слова, сохранившиеся, благодаря дневнику Е.С. Булгаковой: «Это – вечная ночная тема: Я – арестант... Меня

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 73.

² Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография: В 3 кн. Кн. 1. С. 225.

³ Булгакова Е. С. Письмо к Михальскому Ф.Н. 1968 г., января, 6. М. – М. Автограф. 1 п. 1 л. конв. Музей МХАТ. М.Ф. № 342. Л. 1.

искусственно ослепили...» (18 мая 1934)¹.

Мысли Булгакова о несвободе и заключении, вошедшие в роман, были связаны также с двумя арестами и высылками данного периода: Н.Р. Эрдмана в октябре 1933 г. и О.Э. Мандельштама в мае 1934 г.

Таким образом, событие, произошедшее в жизни Булгакова, практически в то же время (май – сентябрь 1934) отразилось в романе «Мастер и Маргарита», повлияв на создание образа мастера.

Нередко какое-либо событие, поразившее Булгакова, находило отражение в романе «Мастер и Маргарита» спустя годы. Так, например, Л.М. Яновская полагает, что «многие образы романа “Мастер и Маргарита” восходят к впечатлениям и фантазиям детства писателя», в частности, на создание ершалаимских глав оказала воздействие панорама «Голгофа», открывшаяся в Киеве в 1902 г.²

В качестве примера рассмотрим некоторые эпизоды бала в главе 23. В булгаковедении давно установлено, что на создание этих эпизодов повлияло посещение Булгаковым приема «Весенний фестиваль» в посольстве США в апреле 1935 г.³ Установить этот факт помогла запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 23 апреля 1935 г.⁴, сопоставление с которой эпизодов романа было выполнено Л.К. Паршиным⁵.

Впервые в истории текста эпизоды бала у Воланда появились во второй редакции романа. 8 ноября 1933 г. Булгаков начинает писать главу «Шабаш» [т. 1, с. 245, сноска 185], в которой перед нами и предстает бал, но нет такого масштаба, как на последующих этапах работы над романом. Мероприятие проходит в трех локусах квартиры Берлиоза.

1) Маргарита находится среди гостей в кабинете Берлиоза: «В комнате – бывшем кабинете Берлиоза – все было вверх дном» [т. 1, с. 248].

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 60.

² Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 238.

³ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 114–116.

⁴ Дневник Елены Булгаковой. С. 95–96.

⁵ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 116.

2) Из кабинета Берлиоза виден зал с танцующими: «В раскрытые двери виднелись скачущие в яростной польке пары || Там полыхало светом как на пожаре. Горели люстры, на стенах [*полыхали*] **пылали** кенкеты со свечами, кроме того столбами ходил красный свет из камина. **От грохота труб тряслись стекла за шторами.**» (эти эпизоды написаны «9. XI 33») [т. 1, с. 248].

3) Через зал Коровьев ведет Маргариту в кабинет к Воланду, где затем собираются и гости: «Приветствовал, выкинув какую-то штучку пальцами, взял под руку и повел через зал»; «**После бальных огней** Маргарите показалось, что темноватая пещера глянула на нее. Некто в фиолетовом наряде откинул алебарду и пропустил в кабинет» («11. XI 33») [т. 1, с. 249].

Таким образом, прием в американском посольстве не мог повлиять на идею создания эпизодов бала в романе Булгакова, она появилась намного раньше – в 1933 г., а может быть, оформилась еще в детстве писателя, когда он объявил своей сестре, что всю ночь был «на приеме у сатаны»¹. Но масштаб и атрибуты приема в американском посольстве оказали несомненное воздействие на эпизоды бала, когда Булгаков в следующий раз работает над ними – в пятой редакции романа в 1938 г., что становится очевидным при их сопоставлении с описанием приема в дневнике Е.С. Булгаковой (см. таблицу 35).

Таблица 35. Сопоставление записи в дневнике Е.С. Булгаковой с эпизодами бала пятой редакции романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Дневник Е.С. Булгаковой (23 апреля 1935)	Пятая редакция романа (1938)
«В зале с колоннами танцуют <...>»	«Какой-то шорох как бы крыльев по стенам теперь доносился из зал сзади и было понятно, что там танцуют неслыханные полчища и, даже показалось, будто массивные мраморные

¹ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 238.

	мозаичные, хрустальные полы в этом диковинном здании ритмично пульсируют» [т. 1, с. 740].
«<...> с хор – прожектора разноцветные».	«На Маргариту упал потоп света и вместе с ним звука, а вместе и запаха» [т. 1, с. 731].
«За сеткой – птицы – масса – порхают».	«Маргарита увидела себя в тропическом лесу. Красногрудые, зеленохвостые попугаи цеплялись за [<i><нрзб.></i>] лианы и оглушительно трещали “аншанте!..”» [т. 1, с. 731]
«Оркестр, выписанный из Стокгольма. М. А. пленился больше всего фраком дирижера – до пят» ¹ .	«Оркестр человек в полтораста играл полонез. Человек во фраке, [<i>увидев Маргари-</i>] стоявший выше всего оркестра, увидев Маргариту и побледнел и заулыбался и вдруг рывком поднял весь оркестр» [т. 1, с. 731].
«Ужин в специально пристроенной для этого бала к посольскому особняку столовой, на отдельных столиках. В углах столовой – выгоны небольшие, на них – козлята, овечки, медвежата. По стенкам – клетки с петухами. Часа в три заиграли гармоники и петухи запели. Стиль рюсс».	«Несколько но ненадолго оживили Маргариту обещанные Бегемотом медведи. Стена рядом с площадкой распалась и тайна светит месяца разъяснилась Возник ледяной зал, в котором синеватые глыбы были освещены изнутри и пятьдесят белых медведей грянули на гармониках. Один из них вожак и дирижер, надев на голову картуз, плясал перед ними» [т. 1, с. 740]. «Из погреба перенеслись в пивную, здесь опять гремел светит месяц, плясали на эстраде те же белые медведи» [т. 1, с. 745].

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 95.

«Масса тюльпанов, роз – из Голландии».	«Невысокая стена белых тюльпанов выросла перед Маргаритой <...>» [Булгаков, 2014, т. 1, с. 731]. «В розовой стене был пролом <...>» [т. 1, с. 732]
«В верхнем этаже – шашлычная. Красные розы <...>»	«В следующем зале не было видно колонн. [Но стен<a>] Их закрывал<a> стен<a> из роз красных как венозная кровь, розовых, молочно-белых возникла на левой руке, а на правой стена японских махровых камелий» [т. 1, с. 731–732].
«<...> красное французское вино. Внизу – всюду шампанское, сигареты» ¹ .	«Между стенами уже били, шипя фонтаны и шампанское вскипало пузырями в трех бассейнах, из которых первый был прозрачный фиолетовый, второй – рубиново-красный, третий хрустальный» [т. 1, с. 732].

В дневнике Е.С. Булгакова перечисляет некоторых гостей, среди прочих ею отмечены «Берсенева с Гиацинтовой». Речь идет об И.Н. Берсеневе, на тот момент художественном руководителе МХАТ Второго, и его супруге – актрисе С.В. Гиацинтовой, в дневнике которой также есть запись о приеме в американском посольстве:

«Репетировали, играли Испан. [спектакль «Испанский священник». – Е. К.] и мирно пошла уже было домой, но Ваня [И.Н. Берсенева. – Е. К.] позвонил из Америк. посольства, чтоб я была **там** немедленно, что меня ждут и посылают машину и что я **в этом** не раскаюсь. Я бросилась бегом домой – оделась, явился америк. шофер и на колоссальн. машине отвез меня в посольство. Там скажу кратко || был бал, какого я в своей жизни никогда не видела. Оркестр сидел за золоченой сеткой, а перед ней – стояла грандиозная клетка с фазанами, красными пичужками и т. д. Они качались на жердочках и распускали хвостики. В зале посредине стоял стол затканый живыми

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 96.

тюльпанами. Все стены были покрыты живыми розами. Над столами висели стеклян. клетки с громадн. петухами. Посредине на горке прыгали живые козлята мал-мала меньше, а в углу жили своей жизнью два ребенка – медвежонка – пили из соски, давали др. другу по морде – напевали, чесались и заполнили восторгом весь мой вечер. Я его брала на руки, он жал мою руку и сосал палец, он скрипел под са-||мым моим ухом. Он ходил почесываясь, в танцев. зал среди трэпов и фраков лез на спину и стал перекачиваться для развлечения – эта самостоятельность и сосредоточен. на собствен. благополучии так смешна, и непосредствен. и искренность так необъятна, что [*поражают и покоряют совершенно*] **ни на кого, кроме медвежонка, не хочется смотреть.**

Во втором этаже была устроена шашлычная. Мы всюду [*совались*] **заглядывали** и танцевали до упаду» (23 апреля 1935)¹.

В дневнике Е.С. Булгаковой присутствует большее количество деталей, но дневник С.В. Гиацинтовой позволяет нам посмотреть на прием в американском посольстве в другом ракурсе и увидеть новые краски уже известных деталей знаменитого мероприятия. Благодаря информации о том, что «все стены были покрыты живыми розами», становится понятно, почему именно стены тюльпанов и роз предстают на балу в романе («Невысокая стена белых тюльпанов выросла перед Маргаритой <...>»; «В розовой стене был пролом <...>»). Эта деталь явно впечатлила Булгакова – в материалах к роману в период работы над его пятой редакцией в 1938 г. он записывает:

«Стены махровых японских белых и красных камелий.

Стены роз молочно-белых, желтых, темно красных как венозная кровь, лиловорозовых и темнорозовых, пурпурных и светлорозовых» [8.1, с. 38].

Организатором «Весеннего фестиваля» был Уильям Буллит – первый посол США в СССР. Из его отчета президенту Рузвельту становится понятно, почему Е.С. Булгакова определила стиль мероприятия «рюсс»: «Мы

¹ Гиацинтова С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1935–1936 гг. Автограф. 3 янв. 1935 г. – 4 янв. 1936 г. 261 л. РГАЛИ. Ф. 2049. Оп. 1. Ед. хр. 162. Л. 133 об.–134 об.

устроили в столовой подобие колхоза с крестьянами, играющими на аккордеоне, танцовщиками, птицами, козлятами и парой медвежат»¹. Так, крестьяне, играющие на аккордеонах, и пара медвежат в пространстве романа Булгакова превратились в образ белых медведей, играющих на гармониках. Хотя гармонисты были задуманы Булгаковым еще при работе над первой редакцией романа – в рабочих записях читаем: «Для шабаша:

– Трио гармонистов, братья Плюхины и Караулов. Семисвечник...»
[6.1, л. 170]

В записи С.В. Гиацинтовой примечательны слова: «<...> бал, какого я в своей жизни никогда не видела». Следует учесть, что С.В. Гиацинтова была весьма искушенным человеком в подобных вопросах, будучи частой гостьей на различных приемах, в том числе в иностранных посольствах. Для сравнения приведем несколько записей из дневника С.В. Гиацинтовой.

«После наших [речь идет о семье. – Е. К.] я прихорошилась, прогладилась и мы поехали на прием к итальянцам. М-ме Атолико была так красива, что это уже вроде виденья, это переходит все границы. Она была в блестящей, как чешуя черной кофточке. На юбке два разреза и мель-||кали ноги, как у Дианы. Быстрая, тонкая, высокая. И она несомненно умна. Во всем. Розенель была довольно красива, и очень изящна жена Егорова» (1 января 1935)².

«Собираюсь на прием, платьем очень довольна» (3 января 1935);
«Вчера, как ни странно, было очень весело. Странность в том, что у англ. всегда как-то скупое и официально. Как вообще все они выражаются во всем этом. Ужин был до невозможности скромен и мал. Сдержанные остроты диплом. корпуса сыпались со всех сторон» (4 января 1935)³.

«14 – день не помню – помню, что [примерка] была занята, что была примерка и я не отдыхая играла 12-ю ночь. А после мы поехали во франц.

¹ Брайант Л. Красная Россия: записки американской журналистки. С. 8.

² Гиацинтова С. В. Дневник С.В. Гиацинтовой за 1934 г. Автограф. 7 сент. 1934 г. – 2 янв. 1935 г. 108 л. РГАЛИ. Ф. 2049. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 105 об.–106.

³ Гиацинтова С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1935–1936 гг. Автограф. 3 янв. 1935 г. – 4 янв. 1936 г. Л. 1.

посольство – опять Лаваль. Все были рады договору. Альфан на своих подагрич. ногах [*пустился в*] **танцевал** лезгинку. Буденый плясал [*во всю*] **русскую**. Вообще было неофициально и чудесно – весело. Дамам дарили духи» (22 мая 1935)¹.

Эти примеры позволяют составить представление о том, какого уровня приемы С.В. Гиацинтова регулярно посещала. И если даже она была потрясена масштабом приема в американском посольстве 23 апреля 1935 г., то можно попытаться представить, насколько был поражен Булгаков, неизбалованный посещением мероприятий подобного рода.

Здесь перед нами пример того, как какое-либо событие в жизни Булгакова находило воплощение в романе «Мастер и Маргарита» не сразу, но с течением времени (в рассмотренном случае это 1935–1938 г.).

Таким образом, текстологический анализ всей системы редакций романа позволяет увидеть, что он создавался на основе осмысления собственного жизненного и творческого опыта. История текста романа демонстрирует, что событие, произошедшее в жизни Булгакова, могло найти отражение в романе непосредственно сразу или спустя годы.

Эта особенность поэтики романа и всего творчества Булгакова связана с его способностью чутко улавливать суть происходящего. Отсюда проистекает и мистическая способность угадывать. Не случайно мастер восклицает: «– О, как я угадал! О, как я все угадал!».

Так, например, Н.А. Громова обратила внимание на некролог, напечатанный в «Литературной энциклопедии» 1930 г. Данное издание было известно Булгакову – в первом томе (1929) этой энциклопедии опубликована статья о нем². Приведем текст этого некролога:

«18 октября 1929 погиб под вагоном трамвая т. К. Лицис-Курон – молодой воинствующий латышский критик и поэт.

¹ Гиацинтова С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1935–1936 гг. Автограф. 3 янв. 1935 г. – 4 янв. 1936 г. Л. 152 об.

² Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1 / Ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, А. В. Луначарский, И. М. Нусинов В. Ф. Переверзев, Н. А. Скрипник; отв. ред В. М. Фриче; отв. секретарь О. М. Бескин. М. : Издательство Коммунистической академии, 1929. С. 20–21.

В 18-летнем возрасте т. Курона ссылают в Сибирь, откуда он освобождается после Февральской революции. Тов. Курон еще далеко не успел развернуть свои силы. Латышская пролетарская лит-ра лишилась в его лице деятельного критика. Его перу принадлежат и помещенные в первых двух томах “Литературной энциклопедии” статьи по латышской лит-ре»¹.

Заманчиво предположить, что этот некролог определил судьбу булгаковского Берлиоза, но эпизод его гибели под колесами трамвая к этому времени уже был написан – в первом варианте главы «<Док>азательство инженера» первой редакции романа, т. е. до 8 мая 1929 г. К сожалению, частотность гибели людей под колесами трамвая в тот период была велика, в газетах каждый день приводились сводки о количестве погибших таким образом.

П.С. Попов выделяет такую черту Булгакова, как «острая наблюдательность автора над обыденщиной, над наиболее характерными элементами повседневной жизни»². Наблюдательность писателя и стремление к достоверному изображению действительности – основа верной передачи языка эпохи и афористичности стиля. В.Я. Лакшин полагает: «Художественная проза Булгакова незаметно росла из репортерской заметки, очерка городской жизни, газетного фельетона. Не эта ли наблюдательность газетчика, внимание к подробностям быта, квартиры, дома, улицы, хронике каждодневных событий помогали позднее Булгакову-художнику удержать в своей прозе голоса, запахи, звуки да, кажется, и самый “цвет времени”?»³.

Многие выражения Булгакова стали крылатыми потому, что явились результатом его наблюдений и размышлений над реальными событиями и ситуациями, стали ответом на них, облеченным в емкую, лаконичную языковую форму. Об этой особенности творчества писателя пишет Е.С. Булгакова в письме к брату А.С. Нюренбергу: «Что было хорошо у

¹ Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 3 / Ред. коллегия: И. М. Беспалов, П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, В. Ф. Переверзев, Н. А. Скрыпник. В. М. Фриче; отв. ред. А. В. Луначарский; отв. секретарь О. М. Бескин. М. : Издательство Коммунистической академии, 1930. С. 10.

² Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 541.

³ Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. С. 266.

Миши? Он никогда не рассказывал анекдотов, (ненавижу я, между прочим, и анекдоты и рассказчиков их), – а все смешное, что у него выскакивало, было с пылу-с жару, горяченькое! Только что в голову пришло! Или бывало, что какая-нибудь удачная фраза, меткое прозвище так здорово входили в жизнь, что становились ходячими. И не только у нас, но вообще. По Москве ходят и до сих пор ходячие слова его, а также цитаты из пьес. А когда в театре репетировались его пьесы, то актеры говорили этими репликами в жизни. И удивительно они были жизненны и необходимы, иначе не скажешь» (23 февраля 1961)¹.

В качестве примера рассмотрим афоризм «Свежесть бывает только одна – первая, она же и последняя». Упрек Воланда в адрес буфетчика в связи с несвежей осетриной появился в романе уже в первой его редакции. Несмотря на то, что глава о посещении буфетчика квартиры Воланда «Якобы деньги» сохранилась, половина страницы с диалогом про осетрину оборвана, правда, аккуратно:

«– Я, – продолжал хозяин, – проходил мимо Вашего буфета, почтеннейший, и нос || вынужден был заткнут<ь>». <В Вашем буфете> «<я> осетрины в рот не бра<л и брать не на>мерен.

– Извиняюсь, – сказал <буфетчик, – осетрина здесь> ни при чем...

– Не могу извинить, – пр<одолжал хозяин>» «няему осетрина!..» [6.1, л. 154 об.–155]

Во второй редакции заявление Воланда об осетрине укладывается только в одно предложение: «– Как **же** ни при чем, когда она тухлая!» [т. 1, с. 231].

Интересующий нас афоризм появляется в пятой редакции романа.

Пятая редакция	Шестая редакция
«– Осетрину прислали второй свежести... – сообщил буфетчик. – Голубчик! Это вздор!	«– Осетрину прислали второй свежести, – сообщил буфетчик. – Голубчик, это вздор!

¹ Булгакова Е. С. Письма к Нюрнбергу, Александру Сергеевичу. 1961–1963. Л. 2 об.

– Чего вздор? – Вторая свежесть – вот что вздор. Это все равно, что безобразная красавица или трусливый храбрец. Свежесть бывает только одна – первая. Она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!» [т. 1, с. 673]	– Чего вздор? – Вторая свежесть – вот что вздор! Свежесть бывает только одна – первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!» [т. 2, с. 338]

На первый взгляд, диалог в пятой и шестой редакциях совпадает. Но работая над окончательным текстом романа, Булгаков убирает сравнение с безобразной красавицей и трусливым храбрецом, тем самым переводя высказывание о том, что свежесть бывает только одна, в ранг аксиомы. В связи с этим он объединяет два предложения «Свежесть бывает только одна – первая», «Она же и последняя», создав лаконичное поговорочное высказывание.

Проведем параллель с реальностью. Ю.А. Венкстерн описывает в дневнике сцену в кооперативе:

«На одном из прилавков гора ливерной колбасы, но странно покупатели покосившись на нее отходят.

Приказчик закинув руки за спину и опершись спиной о стену независимо и молча провожает покупателя глазами.

Вот к прилавку подходит прилично одетая дама.

– Это ливерная колбаса? робко || спрашивает дама.

– [Колбаса] ливерная – холодно отчеканивает продавец.

– Можно пол кило? сконфуженная его великолепием еще более робко спрашивает дама.

– Второй сорт – не глядя на даму, а куда-то в пространство совершенно равнодушно и не двигаясь с места возражает продавец.

– То есть как? Это что же? спрашивает совершенно озадаченная дама.

– Не съедобна-с – [сове] так же равнодушно, но опустив глаза на

покупательницу пояснил продавец.

Дама с некоторым даже удивленным страхом переводит глаза с продавца на колбасу и отходит; все это происходит совершенно серьезно, без улыбки» (13 марта 1930)¹.

Описанная в дневнике ситуация, явно не единственная в своем роде, позволяет понять, что комичное выражение про вторую свежесть не выдуманно писателем – оно входило в словарь его эпохи.

Рассмотрим еще один пример афоризма – «что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!». Над этим выражением Булгаков работал, начиная со второй редакции романа, когда ввел вопрос Воланда к Ивану «– А дьявола тоже нет?».

Вторая редакция	Третья редакция	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«[ч]Что же это у вас ничего нету!... Христа нету, дьявола нету, папирос нету, Понтия Пилата, таксомоторов нету!...» [т. 1, с. 150]	«что это у Вас ничего нет: Христа нету, дьявола нету, таксомоторов [нигде] нету...» [т. 1, с. 387]	«что ж это у вас действительно ничего нету!» [т. 1, с. 409]	«что же это у вас, чего ни хватишься, нету!» [т. 1, с. 521]	«что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет[.]!» [т. 2, с. 149]

На протяжении многих лет Булгаков оттачивал это выражение. Неизменными оставались первая (упрек «что же это») и третья («нету/нет») позиции, центральная же постоянно подвергалась переработке:

1) перечисление уходит в словосочетание «чего ни хватишься», т. е. самого необходимого (нельзя хватиться, например, лимузина или духов «Шанель»);

2) выражение «действительно ничего нету» просто констатирует факт, между тем как «чего ни хватишься» подчеркивает нехватку именно самого необходимого;

3) возвращение отрицательного местоимения «ничего» и перестановка его на последнюю позицию усугубляет эту ситуацию нехватки.

Данное выражение стало откликом на весьма печальную тенденцию.

¹ Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича. Л. 218 об.–218.

В дневнике Ю.А. Венкстерна читаем: «Трещит все хозяйство; вся машина скрипит, но нельзя же сказать, что виновата система и вот ищут персональных виновников-вредителей, которые может быть и виноваты в каких-нибудь неблагоприятных вещах, но во всяком случае не в том что систематически портили все мясо СССР или выпускали из путин рыбу, но виновник нужен, как [он] нужен был Верещагин Растопчину и людей хватают пачками, сажают, раздувают дело и расстреливают как куропаток громко крича о вредительстве, но вот вредители уничтожены, а между тем все-таки ни мяса, ни рыбы нет» (26 сентября 1931)¹.

В своем романе Булгаков достоверно передал язык эпохи – «новую, советскую речь, уже одержавшую полную победу в публичной сфере – печатной и устной <...>»². М.О. Чудаковой разработан «Советский лексикон», представленный в романе Булгакова, где описаны такие слова, как «вредитель», «интеллигент», «воинствующий» и др.³

Важнейшей особенностью поэтики романа Булгакова является близость драматургическому роду литературы. Сам Булгаков на вопрос П.С. Попова «о предпочтении повествовательной или драматической формы» ответил: «Тут нет разницы, обе формы связаны так же, как левая и правая рука пианиста»⁴. Эту особенность В.В. Гудкова называет «новаторской поэтикой»⁵.

Режиссеров и артистов восхищает организации действия в произведениях Булгакова. Так, Вениамин Борисович Смехов, вспоминая о знаменитом спектакле «Мастер и Маргарита» в Театре на Таганке, пишет: «“Мастер и Маргарита” принадлежит перу драматурга. Каждая глава романа как будто сама просится на сцену. Загляните на любую страницу книги, и вы получите полную информацию: где кто сидит, куда и как передвигается, что у кого в руках, как выглядит площадка игры, какой задник, какие кулисы,

¹ Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича. Л. 140.

² Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. С. 354.

³ Там же. С. 361–394.

⁴ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 537.

⁵ Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 10.

какого цвета дома и деревья, какая при этом звучит музыка и как меняется освещение»¹, «в этой прозе заложено именно театральное вещество»². Артисты Свердловского академического театра драмы Игорь Петрович Кравченко и Татьяна Степановна Александрович, рассказывая о своем исполнении мастера и Маргариты в спектакле Душанбинского театра, делились впечатлениями о том, как легко играть Булгакова, – он всегда подсказывает, что необходимо сделать, причем речь идет не только о драматических текстах, но и эпических. Сергей Васильевич Женовач поставил по произведениям Булгакова несколько спектаклей: «Белая гвардия» (МХАТ им. А.П. Чехова, 2004), «Записки покойника» (СТИ, 2014), «Мастер и Маргарита» (СТИ, 2017), «Бег» (МХАТ им. А.П. Чехова, 2019). Режиссер говорит о «драматургическом мышлении» писателя: «А Булгаков, кроме того что он мощный писатель, еще и драматург, поэтому драматургическое мышление у него даже в прозе»³.

Примечательно, что Булгаков был и режиссером, и актером. П.С. Попов отмечает: «Он принимал самое деятельное участие в режиссуре, мог показать и сыграть любую роль <...>»⁴. К.С. Станиславский давал высокую оценку режиссерской работе Булгакова: «Большие надежды возлагаем на Булгакова. Вот из него может выйти режиссер. <...> Сужу по тому, как он показывает на репетициях “Турбиных”. Собственно – он поставил их, по крайней мере, дал те блески, которые сверкали и создавали успех спектаклю»⁵.

Работая над своими произведениями, Булгаков выступал в роли режиссера и актера, которыми он был не только по службе, но по своей натуре. Е.С. Булгакова вспоминает в письме к сыну Е.Е. Шиловскому:

«Да, вчера вечером, когда я пришла с итальянского фильма “Дорога” – безумно тяжелого, – позвонила Лида Ронжина и по-идиотски все путая,

¹ Смехов В. Та Таганка. С. 347.

² Там же. С. 404.

³ Райкина М. Рукописи не горят: театр Женовача впал в безумие. С. 5.

⁴ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 538.

⁵ Цит. по: Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 39.

сказала: <“>ну, вот, Люлюня, что сказал Кирюша: что раньше надо написать книгу о Мих. А-че, а уж тогда хлопотать. – Книгу?! Кто писать будет?! – Ну, уж это я не знаю, наверно, ты. Он сказал, – сразу аванс будет!... Да, вот ты завтра к нему пойдешь, он сам тебе все расскажет...”

О, Миша! Гений! Как бы он это показал – знаешь, таким голосом, как он говорил, когда показывал Анну Павловну или какую-нибудь домработницу, – знаешь таким неистребимо глупым, бабьим голосом...» (18 октября 1956)¹.

Многогранность актерского таланта Булгакова отметил Сергей Юрьевич Юрский. Е.С. Булгакова записывает в дневнике:

«Показала ему фотографии Мих. Аф. На него произвели сильнейшее впечатление – последние, сделанные 1 марта Костей Ве<ну>.

– Смотрите: это – Мольер, а здесь он – Пушкин, здесь – Дон Кихот, здесь – Максудов... Вот так надо играть. Какой актер был наверно<е>...» (23 февраля 1967)².

Как Шекспир и Мольер, Булгаков был одновременно писателем, актером и режиссером, и это позволяло ему видеть действие, выстраивать его точно в соответствии с законами сцены. Как отмечает П. Акرويد, «можно сказать без преувеличения, что “Гамлета” мог написать только искусный актер»³.

По мнению И.Н. Сухих, по страницам «московской дьяволиады» в романе Булгакова «проносится какой-то шутовской хоровод, в котором каждый персонаж дан по-театральному броско, резко, однозначно и смачно, иногда с помощью одного эпитета или просто фамилии»⁴. «Отчетливо, прямо-таки кинематографически виден отлично и всегда узнаваемый сатана в чередѣ его непрерывно меняющихся обликов», – полагает Л.М. Яновская¹.

¹ Булгакова Е. С. Телеграмма и письмо к Шиловскому, Евгению Евгеньевичу и его жене. 1945, 1956. Письмо – машинописный отпуск с подписью-автографом. 4 лл. Присоединена часть текста не сохранившейся телеграммы, 1940-е. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 28. Л. 4.

² Булгакова Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Л. 39–39 об.

³ Акرويد П. Шекспир. Биография / Пер. с англ. О. Кельберт. С. 557.

⁴ Сухих И. Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). С. 218.

¹ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 293.

В связи с тем, что поэтика романа Булгакова близка поэтике драмы, то мы можем говорить о ее *драматургизме*, под которым подразумевается «<...> наличие в эпическом произведении черт, сближающих его с драматургическим родом литературы»¹, а также *кинематографичности*, предполагающей «<...> использование писателем кинематографических приемов (монтаж, смена ракурсов и т. д.)»², «<...> визуализацию описания, динамичность и рассчитанность на создание яркого подвижного образа в сознании читателя при восприятии отдельных сцен текста»³, «<...> приемы полифонии, контраста, конклава, приемы создания психологического пейзажа, яркая символика художественной детали»⁴.

Во всей нашей работе мы старались продемонстрировать эту особенность поэтики романа в рамках раскрытия какой-либо темы – образ тучи, постепенно застилающей небо, постепенно заболевающий Пилат, пряжка, стягивающая ворот плаща на его шее и многие другие эпизоды и образы. Действие оказывается в романе основным механизмом раскрытия и развития образов и изображения действительности, как в драматическом произведении. Здесь на примере образа Иуды сфокусируем внимание на том, каким образом Булгаков выстраивал действие в романе.

В отличие от Иуды первого варианта главы первой редакции, который от мук совести удавился, как и полагалось ему поступить в соответствии с евангельским текстом, Иуда, начиная со второго варианта главы этой же редакции, – осведомитель. Предательство является его работой, за которую он получает деньги. Поэтому он не испытывает мук совести и сразу забывает про Иешуа (см. параграф 2.3.3). Эпизоды с реализацией убийства Иуды были созданы Булгаковым только в пятой редакции.

¹ Воловинская М. В. Драматургизм, сценичность, кинематографичность прозы Достоевского как теоретическая проблема // Гуманитарные исследования. История и филология. 2023. № 9. С. 77.

² Там же. С. 78.

³ Красавина А. В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте (на материале основных экранизаций): Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Челябинский государственный университет. Магнитогорск, 2009. С. 50.

⁴ Соколова Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретаций романов Ф. М. Достоевского): Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Московский педагогический государственный университет. М., 2013. С. 23.

В момент появления Иуды писатель акцентирует внимание на том, что герой не испытывает мук совести. Во-первых, он делает это с помощью портрета.

Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> молодой [человек] чернобородый человек в белом чистом кефи, ниспадавшем на плечи, в новом голубом таллифе с кисточками внизу, в новых сандалиях» [т. 1, с. 780].	«<...> молодой, с аккуратно подстриженной бородкой, человек в белом чистом кефи, ниспадавшем на плечи, в новом праздничном голубом таллифе с кисточками внизу и в новеньких скрипящих сандалиях» [т. 2, с. 446].

Детали портрета говорят о том, что герой готовился к празднику:

- 1) не просто борода, но аккуратно подстриженная бородка;
- 2) кефи не просто белое, но чистое;
- 3) сандалии не просто новые, а скрипящие.

Внутреннее состояние героя в этом эпизоде передается с помощью действия.

1) Герой идет бодро, но при этом он не спешит, смотрит, как загораются окна.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Горбоносый красавец, принарядившийся для великого праздника шел бодро, обгоняя прохожих, спеша к дворцу Каифы, помещавшемуся недалеко от храма» [т. 1, с. 780].	«Горбоносый красавец, принарядившийся для великого праздника, шел бодро, обгоняя прохожих, спешащих домой к праздничной трапезе, смотрел, как загоралось одно окно за другим» [т. 2, с. 446].

2) Иуда входит в ворота дворца Каиафы и выходит из них. Тем самым создается, во-первых, эффект присутствия при совершении предательства – Иуда получает деньги, во-вторых, мы ощущаем присутствие скрытых образов – за Иудой следят (для сравнения, в фильме В.В. Бортко «Мастер и Маргарита» (2005) такие незримые образы, но только в московском

пространстве, материализовались в сотрудников органов).

Пятая редакция	Шестая редакция
«Его и видели, входящим во [э] двор этого дворца, [где] [от] в котором пробы[в]л недолгое время» [т. 1, с. 780].	«Через некоторое время его можно было видеть входящим в ворота двора Каифы. А через некоторое время еще покидающим этот двор» [т. 2, с. 446].

3) Герой идет бодрее, радостнее, даже прибавляет шаг – используется глагол «заспешил». Совесть не только не мучает Иуду – получение денег радует его.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Посетив дворец, в котором уже стали загораться светильники, молодой человек вышел еще бодрее, еще радостнее чем раньше и заспешил в Нижний Город» [т. 1, с. 780].	«После посещения дворца, в котором уже пылали светильники и факелы, в котором шла праздничная суeta, молодой человек пошел еще бодрее, еще радостнее и заспешил обратно в Нижний Город» [т. 2, с. 446].

С помощью действия передается душевное состояние влюбленного молодого человека в предвкушении свидания с девушкой (см. таблицу 36). В пятой редакции Иуда идет не один – впереди ему дорогу указывает Низа. В шестой Булгаков убирает из этого эпизода образ девушки – Иуда остается наедине со своими мыслями и чувствами, и все они только о Низе.

Таблица 36. Характер движения Иуды и его внутреннее состояние

Характер движения Иуды и его внутреннее состояние	Пятая редакция	Шестая редакция
Иуда вышел за пределы городских стен	«Иуда был за городской стеной.	«Нетерпеливый Иуда был уже за городской стеной.
Иуда отошел от городских стен на значительное расстояние, он идет быстро. Если в пятой редакции это передается при помощи свежести воздуха, то в шестой – в поле зрения слева появляются кладбище и шатры	Дорогу под стеною заливала луна. Воздух после душного города был свеж, благоуханен.	На левой руке у себя Иуда увидел маленькое кладбище, возле него несколько полосатых шатров богомольцев.
Если в пятой редакции быстрому	Черная фигурка бежала	Пересекши пыльную

движению Иуды мешает Низа, то в шестой Иуда ускоряет шаг – используется глагол «устремился»	впереди. Иуда видел как он<a> оставила дорогу под стеной и пошла прямо на Кедронский ручей. Иуда хотел прибавить шагу, но фигурка обернулась и угрожающе махнула рукою. Тогда Иуда отстал.	дорогу, заливаемую луной, Иуда устремился к кедронскому потоку с тем, чтобы его пересечь.
Тишина – Иуда слышит тихое журчание воды. Более серьезным становится препятствие: Иуда прыгает «с камешка на камешек» / «с камня на камень», «вышел» – «выбрался» на берег	Фигурка вступила на камни ручья, где воды было по щиколотку и перебралась на другую сторону. Немного погодя, то же сделал и Иуда. Вода тихо журчала у него под ногами. Перепрыгивая с камешка на камешек, он вышел на гефсиманский берег. Фигурка скрылась в полуразрушенных воротах имени и пропала.	Вода тихо журчала у Иуды под ногами. Перепрыгивая с камня на камень, он, наконец, выбрался на противоположный гефсиманский берег
В шестой редакции, преодолев трудный путь через ручей, Иуда все-таки останавливается. Он оценивает обстановку – цель близка. Для характеристики запаха ночи Булгаков использует слово «одуряющий», передающее бурю в душе героя	Иуда прибавил шагу. Ко всему прибавился одуряющий запах весенней ночи. Благоуханная волна сада накрыла Иуду, лишь только он достиг ограды. Запах мирта и акаций, тюльпанов и орхидей [<i><1 буква нрзб.></i>] вскружил ему голову.	и с великою радостью увидел, что дорога под садами здесь пуста. Невдалеке уже виднелись полуразрушенные ворота гефсиманского [<i><нрзб.></i>] масличного имени. После душного города Иуду поразил одуряющий запах весенней ночи. Из сада через ограду выливалась волна запаха миртов и акаций[, <i>тюльпанов и орхидей</i>] [<i>е</i>] с гефсиманских полян.
Поэтому дальше Иуда бежит – глагол «бежал» сменяет деепричастие «проскочив» и глагол «попал» пятой редакции, которые не позволяют точно представить скорость передвижения	И он [<i>с</i>] после пустынной дороги сверкающей в лунном неудержимом сиянии, проскочив за ограду, попал в таинственные тени развес<<i>ис</i>>тых, громадных маслин.	Ворота никто не охранял, никого в них не было, и через несколько минут Иуда уже бежал под таинственную тенью развесистых громадных маслин.
Иуда подымается в гору – идет быстро. Он тяжело дышит не потому, что ему тяжело совершать	Дорога вела в гору и Иуда подымался, тяжело дыша, из тьмы попадая в	Дорога вела в гору, Иуда подымался, тяжело дыша, по

подъем («человек из Кириафа молодой человек», – говорит о нем Афраний), а потому, что пытается подниматься очень быстро. В шестой редакции добавляется сравнение теней с коврами в лавке Низы – герой думает о ней, по больше части о ее ревнивом муже, но это не останавливает его от греха	узорчатые лунные ковры.	временам попадая из тьмы в узорчатые лунные ковры, напомнившие ему те ковры, что он видел в лавке у ревнивого мужа Низы.
И теперь он бежит в гору. В шестой редакции используется глагол мгновенного действия «мелькнул», вместо «увидел», т. е. Иуда бежит и мельком замечает жом, колесо, бочки. Для бочек вводится местоименное прилагательное «каких-то» – Иуда на бегу не успевает различить конкретные предметы, замечает только их форму	Он увидел на поляне на левой руке у себя [<к>] темное колесо масличного жома[,] и грудy бочек...	Через некоторое время мелькнул на левой руке у Иуды на поляне масличный жом с тяжелым каменным колесом и груд[ы]а каких-то бочек.
Иуда замедляет бег, идет, озираясь по сторонам. В шестой редакции вводится лексический повтор: «никого не было» – Иуда прошел дальше и убедился – «ни души». Процесс движения героя подчеркивается использованием глаголов несовершенного вида «гремели» и «заливались»	Нигде не было ни души. Над ним теперь гремели и заливались соловьи.	В саду никого не было. Работы закончились на закате. В саду не было ни души, и теперь над Иудой гремели и заливались хоры соловьев.
Иуда идет и прислушивается. Идет не быстро, т. к. различает малейшие звуки, но и не медленно, т. к. шаг он «замедлит» только в конце эпизода, достигнув цели	Цель его была близка. Он знал, что сейчас он услышит тихий шепот, падающей из грота воды.	Цель Иуды была близка. Он знал, что направо в темноте сейчас начнет слышать тихий шепот падающей в гроте воды.
Иуда движется вперед, т. к. он слышит звук воды. Тишина, т. к. Иуда слышал не просто шепот воды, а «тихий шепот». Писатель идет на использование тавтологии, чтобы подчеркнуть не только царящую вокруг героя тишину, но и его состояние – он сам старается идти тихо, не шуметь, он замирает от предстоящего свидания, но ему страшно	И услышал его. Теперь цель была близка.	Так и случилось, он услышал его.
Иуда движется дальше – он приближается к воде, т. к. ощущает ее прохладу		Становилось всё прохладнее.
Иуда продолжает движение – он		Иуда слышал уже

приближается к воде еще больше, т. к. слышит уже ее журчание, а не шепот		журчание воды.
Иуда не останавливается, но замедляет шаг	И негромко он крикнул <...>» [т. 1, с. 781–782]	Тогда он замедлил шаг и негромко крикнул <...>» [т. 2, с. 449–450]

Таким образом, драматургизм и кинематографичность проявляются в том, как Булгаков передает душевное состояние героя – через его действие, которое выстраивается как будто по кадрам и создается с помощью следующих средств: глаголы, обозначающие разную степень быстроты движения, обстоятельства образа действия, лексический повтор, градация, интеграция звуков, запахов, физического ощущения (в рассмотренном эпизоде прохлада воды), различные предметы, которые возникают в поле зрения героя (шатры, бочки и т. п.).

4.2. Подтекст в изображении эпохи в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

4.2.1. Подтекст в истории мастера

Роман «Мастер и Маргарита» впервые был опубликован в журнале «Москва» – в ноябрьском номере 1966 г. и январском номере 1967 г. Несмотря на старательную работу цензуры, вырезавшей большое количество страниц и отдельных строк и слов романа, смысл его не был утерян. В качестве примера приведем подвергшийся цензурной обработке эпизод, повествующий об истории Нехорошей квартиры (глава 7):

«Надо сказать, что квартира эта – № 50 – давно уже пользовалась если не плохой, то во всяком случае странной репутацией. Еще два года назад владелицей ее была вдова ювелира де Фужере. Анна Францевна де Фужере, пятидесятилетняя почтенная и очень деловая дама, три комнаты из пяти сдавала жильцам: одному, фамилия которого была, кажется, Беломут, и другому – с утраченной фамилией.

И вот два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать.

Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали

всякие легенды, затем в нее вселились покойный Берлиоз с супругой и этот самый Степа тоже с супругой. Совершенно естественно, что, как только они попали в окаянную квартиру, и у них началось черт знает что! Именно, в течение одного месяца пропали обе супруги. Но эти не бесследно. Про супругу Берлиоза рассказывали, что будто бы ее видели в Харькове с каким-то балетмейстером, а супруга Степы якобы обнаружилась на Божедомке, где, как болтали, директор Варьете, используя свои бесчисленные знакомства, ухитрился добыть ей комнату, но с одним условием, чтобы духу ее не было на Садовой улице...

Итак, Степа застонал»¹.

Как видим, несмотря на колоссальные купюры и попытку подменить суть эпизода выставлением на первый план повествования о семейных историях Берлиоза и Степы, смысл текста ясен, т. к. главная его мысль лежит в подтексте, пронизывающем каждую строчку и основанном здесь на использовании элементов фантастики и устойчивых выражений эпохи арестов и репрессий: «люди начали бесследно исчезать», «Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды», «Но эти не бесследно», «с утраченной фамилией».

Одной из основных особенностей поэтики романа Булгакова является подтекст. В данном параграфе мы продемонстрируем процесс становления подтекста в изображении эпохи.

На первых этапах создания романа писатель позволял себе достаточно откровенные характеристики эпохи, несмотря на то, что в 1926 г. он пережил обыск и изъятие рукописей и дневника.

С самого начала работы над романом Булгаков вводит ершалаимский текст для соотнесения древнего времени с современной ему эпохой, например:

«— Скажите, пожалуйста, — неожиданно спросил Берлиоз, — значит, по-вашему криков “распни его!” не было? ||

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 49–50.

[–] Инженер снисходительно усмехнулся.

– Такой вопрос в устах машинистки из ВСНХ был бы уместен, конечно, но в ваших!... Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! *[Единственный вид шума толпы, который признавал Пилат, это крики “да здравствует император”. Это был серьезный мужчина, уверяю вас.]* Поясню наконец, сравнением. Идет суд в ревтрибунале на Пречистенском бульваре, и вдруг вообразите публика начнет завывать “расстреляй, расстреляй его!” Моментально ее удалят из зала суда, только и делов. Да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют. Толпа, Владимир Миронович, во все времена толпа – чернь Владимир Миронович!» [т. 1, с. 77–78].

Устойчивое выражение «самый дорогой и лучший из людей», введенное только в шестой редакции и связывающее ершалаимский текст и эпоху Булгакова, было изъято при первой публикации романа в журнале «Москва» в 1966–1967 г. Речь идет о тосте, который произносит Пилат в эпизоде встречи с Афранием (глава 25): «– За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!» [т. 2, с. 748]. Примечательно, что когда А.И. Солженицын читал данную публикацию романа вкуче с фрагментами, вырезанными из нее цензурой, то подчеркнул указанное выражение и сделал помету: «Характерно, что – выбросили»¹. Заметим также, что данная помета выполнена красной шариковой ручкой, которую Солженицын использовал для обозначения такого рода проявлений подтекста романа, а также сатиры и юмора (т. е. того, что Солженицын особенно ценил в стиле Булгакова).

Во второй редакции Булгаков вводит в роман тему «художник и власть» и образ мастера, для разработки которых выстраивает подтекст.

Во второй редакции герой находится не в клинике, а в заключении,

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1967. № 1. С. 56–144. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына. Л. 43.

о чем свидетельствует его портрет. Для его создания Булгаков использует стереотипные детали (грязная, оборванная одежда, борода, ватник, сапоги, валенки) и черты портрета заключенного (босой, небритый).

1) Во сне Маргариты:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«Он был в черной от грязи и рваной ночной рубаше с засученными рукавами. В разорванных брюках, непременно босой и с окровавленными руками[.], с головой непокрытой. » [т. 1, с. 235]	«Он был оборван, обросший бородою, босой. Но глаза были очень живые, решительные, к чему-то призывающие» [т. 1, с. 682].	«[Он был оборван, обросший бородою и босой. Но глаза его были живые, решительные и к чему-то призывающие.]» «Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза больные, встревоженные» [т. 2, с. 353–354].

2) В эпизоде возвращения мастера:

«Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги

Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватою щетиной. Человек, щурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озирался глаза его светились тревожно и страдальчески» (7 января 1934) [т. 1, с. 256].

Вызволить мастера (тогда именуемого поэтом) отправляется Фиелло (будущий Азazelло). Булгаков использует здесь прием умолчания, поэтому мы не знаем, где именно находится герой: «И Фиелло получил приказ, но разобрать его Маргарита не могла, так как он был отдан шепотом» [т. 1, с. 254]. Но портрет Фиелло говорит о том, что герой находится в месте лишения свободы на севере, т. к. используются стереотипные детали, в подобном контексте ассоциирующиеся с такого рода местами: «Фиелло преобразился. На нем оказалась ушастая меховая шапка и длинный полушубок» [т. 1, с. 254]. При этом герой находится не в ссылке, а в охраняемом месте – вызволить поэта отправляется также кот, атрибутом которого в этой сцене является кобура: «Тот раздулся от важности и похлопал по кобуре лапой».

К моменту создания эпизода возвращения в романе отсутствовала глава о явлении героя и его беседе с Иваном Бездомным – эту главу Булгаков

создает в этой же редакции, но позднее (не ранее 30 октября 1934 г. и не позднее 21 июня 1935 г., о чем свидетельствуют пометы писателя [т. 1, с. 303, 340]). И здесь поэт (будущий мастер) является Ивану в клинике для душевнобольных. Поэтому на следующем этапе работы над эпизодом извлечения – в пятой редакции – Булгаков пишет портрет мастера, уже соответствующий больничной обстановке.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Он был в своем больничном одеянии, в халате, туфлях и черной шапочке. [<i>По лицу его скользила</i>] Небритое Лицо его дергало гримасой, он пугливо косился на огни свечей» [т. 1, с. 756].	«Он был в своем больничном одеянии – в халате, туфлях и черной шапочке, с которой не расставался. Небритое лицо его дергалось гримасой, он сумасшедше-пугливо косился на огни свечей, а лунный поток кипел вокруг него» [т. 2, с. 419].

Таким образом, на ранних этапах работы над романом мастер находится в месте лишения свободы, что Булгаков в дальнейшем снимает, поместив своего героя в клинику для душевнобольных. В связи с этим меняется его портрет в эпизоде возвращения.

Но при этом Булгаков сохраняет портрет героя во сне Маргариты. Это обусловлено тем, что в заключении мастер все-таки оказывается – в эпизоде рассказа мастера Ивану Бездомному своей истории Булгаков вводит сведения об аресте героя и делает это с помощью подтекста. Полностью этот рассказ Булгаков создает только в пятой редакции.

Пятая редакция	Шестая редакция
«В ту ночь я долго не мог заснуть и вдруг, тараща глаза в темноту понял, что я заболел боязнью» [т. 1, с. 611].	«Это было в сумерки, в половине октября. И она ушла. Я лег на диван и заснул, не зажигая лампы» [т. 2, с. 280].
«Гость раскрыл было рот, но ночка была действительно	«Гость раскрыл, было, рот, но ночка, точно, была беспокойная. Голоса еще

беспокойная, неясно из коридора слышались два голоса и гость поэтому начал говорить Ивану на ухо так тихо, что ни одного слова из того, что он рассказал не стало известно никому кроме поэта. Но рассказывал больной что-то, что очень волновало его» [т. 1, с. 614].	слышались в коридоре, и гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, стало известно только одному поэту за исключением первой фразы. – Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали... То, о чем рассказывал больной на ухо, по-видимому, очень волновало его» [т. 2, с. 283].
«– Я стоял в том же самом пальто, но с оторванными пуговицами и жался от холода, вернее не столько от холода, сколько от страху, который стал теперь моим вечным спутником» [т. 1, с. 614].	«– Да, так вот, в половине января, ночью, в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами, я жался от холода в моем дворике» [т. 2, с. 283].
«А впереди меня были слабенько освещенные мои оконца; я припал к стене, прислушался – там играл патефон» [т. 1, с. 614].	«<...> а впереди меня и внизу слабенько освещенные, закрытые шторами мои оконца; я припал к первому из них и прислушался – в комнатах моих играл патефон» [т. 2, с. 283].

Динамика движения текста от пятой к шестой редакции позволяет увидеть, как Булгаков выстраивал подтекст.

1) Четко выделяет два события и вводит указание на их время: Маргарита оставляет мастера одного, с мастером происходит беда, и он сжигает рукопись романа: «Это было в сумерки, в половине октября»; мастер возвращается после своего исчезновения в подвальчик, обнаруживает, что там живет другой человек, и отправляется в клинику для душевнобольных: «– Да, так вот, в половине января, **ночью** <...>». Между этими событиями

происходит арест мастера и его пребывание в тюрьме в течение четырех месяцев (октябрь – январь).

Записи Булгаков в материалах к роману 1938 г. демонстрируют, как тщательно он высчитывал время исчезновения героя, прежде чем в шестой редакции внести указание месяцев: «Герой исчезает в [декабре] [ноябре] {октябре}, отсутствует [до апреля] [год] [до] {год и [четыре] {два} месяца}. В [апреле] [ноябре] {январе} попадает к Стравинскому (у Страв. янв. февр. март, апрель) (Правка в данном фрагменте сделана сразу в процессе письма, мы используем значок вставки второго уровня, чтобы разграничить порядок правки. – Е. К.)

Он исчез в конце октября – » [8.1, с. 8].

2) Использует прием умолчания и устойчивое выражение.

Рассказ мастера прерывается: «Гость раскрыл, было, рот, но ночка, точно, была беспокойная». Далее мастер продолжает повествование, но шепотом – его слышит только Иван. Но в шестой редакции в рассказе мастера Булгаков вводит первую фразу и делает тем самым подтекст ясным: «– Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...». Благодаря использованию устойчивого выражения «в окна постучали», присущего эпохе Булгакова, читатель понимает, что мастер был арестован.

Следует отметить, что прием умолчания является ключевым в организации повествования мастера о его столкновении с миром литературы и действительностью, например:

Пятая редакция	Шестая редакция
«– И я вышел, держа его в руках, и тогда кончилась моя жизнь, – прошептал мастер и поник головой и качалась долго черная шапочка. Мастер рассказал, что он привез свое произведение в одну из	«– И я вышел в жизнь, держа его в руках, и тогда моя жизнь кончилась, – прошептал мастер и поник головой, и долго качалась печальная черная шапочка {с желтой буквой «м»}. Он повел дальше свой рассказ, но тот

редакций и сдал его какой-то женщине и та велела ему прийти за ответом через две недели» [т. 1, с. 609].	стал несколько бессвязен. [<i>Видно было, что</i>] { Можно было понять только одно, что тогда } с гостем Ивана случилась какая-то катастрофа» [т. 2, с. 274].

Этот прием носит постоянный характер в творческой лаборатории Булгакова. Ср. во второй редакции: «И Фиелло получил приказ, но разобрать его Маргарита не могла, так как он был отдан шепотом» [т. 1, с. 254].

3) Вводит признаки тюремного заключения в портрет мастера – он «в том же самом пальто», в котором покинул дом осенью, «но с оборванными пуговицами». Примечательно, что Булгаков вводит противительный союз «но», тем самым подчеркивая, что пуговицы были оторваны после исчезновения героя.

4) Использует реалистическую деталь – в подвальчике мастера новый жилец: «в комнатах моих играл патефон».

Таким образом, благодаря мастерски выстроенному подтексту на заключительном этапе работы над романом, Булгаков вводит в роман сообщение о том, что его герой находился в месте лишения свободы в течение четырех месяцев.

В этом же эпизоде Булгаков вводит портрет мастера, свидетельствующий о том, что он находился в тюрьме:

Пятая редакция	Шестая редакция
«– <...> Перед [<i>нею</i>] моей женой предстал бы человек, заросший грязной бородой, в дырявых валенках, в разорванном пальто, с мутными глазами, вздрагивающий и отшатывающийся от людей. Душевно [<i>и</i>] больной. Вы шутите, мой друг! Нет, – оскалившись воскликнул	«– <...> Перед нею, – гость благоговейно посмотрел в тьму ночи, – [<i>предстал бы человек, заросший грязной бородой, в дырявых валенках, человек, вздрагивающий и отворачивающийся от людей?</i>] / легло бы письмо из

больной, – на это я не способен» [т. 1, с. 615].	сумасшедшего дома. Разве можно посылать письма, имея такой адрес?/ Душевнобольной?» [т. 2, с. 284].

Мастер здесь рисует свой портрет – а через него указывает на место своего пребывания – до клиники профессора Стравинского. И портрет этот повторяет черты героя второй редакции в эпизодах сна Маргариты и возвращения поэта. Примечательно, что только в период последней правки романа в 1939–1940 г. Булгаков убирает из этого портрета черты, говорящие о тюремном заключении героя, и заменяет портрет как таковой образом «письма из сумасшедшего дома».

В главе 24 «Извлечение мастера» указана причина ареста героя – донос Алоизия Могарыча о том, что мастер хранит нелегальную литературу. Такая формулировка причины исчезновения мастера появилась в романе только на завершающем этапе работы над ним:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Это вы, молодой человек, – заговорил хозяин невзирая на то, что человеку с чемоданом было лет сорок , – написали, что он, – хозяин кивнул на вихор и зеленые глаза, – сочиняет роман?» [т. 1, с. 257]	«– Это вы написали, что в романе о Понтии Пилате контрреволюция и после того, как мастер исчез, заняли его подвал? – спросил Азazelло скороговоркой» [т. 1, с. 760].	«– Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? – спросил Азazelло» [т. 2, с. 424].

Довольно туманное обвинение второй редакции в том, что герой «сочиняет роман», на следующем этапе работы над эпизодом Булгаков заменяет на его полярную по степени категоричности противоположность – в романе героя «контрреволюция». Но, скорее всего, по мысли Булгакова,

после такого обвинения героя не выпустили бы из-под ареста через несколько месяцев и он не смог бы отправиться в клинику Стравинского. Поэтому при работе над окончательным текстом романа Булгаков смягчает обвинение героя, которое теперь заключается в том, что он «хранит у себя нелегальную литературу».

Таким образом, для создания подтекста в истории мастера Булгаков использует пространство (место лишения свободы – клиника для душевнобольных), время (точное обозначение периода отсутствия героя *октябрь – январь*), прием умолчания (история о произошедшем оказывается известной только Ивану Бездомному), устойчивое выражение, присущее эпохе («в окна постучали»), признаки тюремного заключения («в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами»), реалистическая деталь (жилье арестованного занимает другой человек), эвфемистическая замена («написали» – «написали жалобу», «сочиняет роман» – «контрреволюция» – «нелегальная литература»).

4.2.2. История создания главы «Сон Никанора Ивановича» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

При публикации романа в журнале «Москва» именно глава «Сон Никанора Ивановича» привлекла внимание цензуры. Напомним запись Е.С. Булгаковой в дневнике: «<...> в № 11^М (1 книга) было в Ценз. высказано пожелание – не убрать ли сон Никан. Ив. И все. Во второй книге – ничего. А все купюры сделаны в самой редакции “Москва” для того, чтобы освободить место для Б. Евгеньева “Листопад в Лондоне”. Комментарии излишни» (5 сентября 1967)¹. В связи с этим глава о сновидении Босого пострадала более всего: в публикацию вошел только первый ее эпизод (допрос) и финал, повествующий о том, что беспокойство председателя передалось и другим пациентам клиники Стравинского.

Окончательный текст романа	Публикация главы в журнале «Москва»

¹ Булгакова Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Л. 149.

«Вечером Никанор Иванович был доставлен в клинику Стравинского. Там он повел себя настолько беспокойно, что ему пришлось сделать впрыскивание по рецепту Стравинского, и лишь после полуночи Никанор Иванович уснул в 119-ой комнате, изредка издавая тяжелое страдальческое мычание. Но чем далее, тем легче становился его сон. Он перестал ворочаться и стонать, задышал легко и ровно, и его оставили одного. Тогда Никанора Ивановича посетило сновидение, в основе которого, несомненно, были его сегодняшние переживания» [т. 2, с. 651].	«Вечером Никанор Иванович был доставлен в клинику Стравинского. Там он повел себя настолько беспокойно, что ему пришлось сделать впрыскивание по рецепту Стравинского, и лишь после полуночи Никанор Иванович уснул в 119-й комнате, изредка издавая тяжелое, страдальческое мычание. Но его тревога передалась в 120-ю комнату, где больной проснулся и стал искать свою голову, и в 118-ю, где забеспокоился неизвестный мастер и в тоске заломил руки, глядя на луну, вспоминая горькую последнюю в жизни осеннюю ночь, полоску света из-под двери в подвале и развившиеся волосы» [Москва 1966, с. 99–100].

В булгаковедении существует несколько точек зрения на историю создания главы «Сон Никанора Ивановича», имеющей особое значение для становления подтекста в романе «Мастер и Маргарита».

Л.К. Паршин связывает ее с арестом Николая Николаевича Лямина, близкого друга Булгакова. Исследователь основывается на воспоминаниях Натальи Абрамовны Ушаковой, супруги Н.Н. Лямина, утверждавшей, что рассказы последнего повлияли на создание Булгаковым главы о содержании Никанора Ивановича Босого под стражей. Л.К. Паршин, записавший эти воспоминания, сопоставил их с фрагментами романа Булгакова, убедительно продемонстрировав их очевидную взаимосвязь¹.

Г.А. Лесскис сравнивает главу о заключении Босого с книгой Лиона Фейхтвангера «Москва 1937»: «Книга эта была в библиотеке Булгакова, и известно негативное его отношение к ней [на основе дневника Е.С. Булгаковой. – *Е. К.*]. Однако идея и первые варианты этой главы (1933 г.) возникли задолго до появления книги Фейхтвангера, что, впрочем, не исключает ее влияния на дальнейшую работу над текстом»².

И.З. Белобровцева и С.К. Кульюс в эпизодах сна Никанора Ивановича Босого видят «отголоски процессов 1930-х гг. (<...> “шахтинское дело” (1928), процессы троцкистов, или “рабочей оппозиции” (1928–1929),

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 166–170.

² Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 379.

Промпартии (1930), Трудовой крестьянской партии (1931) и процессы, связанные с изъятием церковных ценностей)»¹. Исследователи справедливо полагают, что ««сон Никанора Босого» – свидетельство глубокого понимания писателем всего, что происходило в советской России в 1930-е гг. В многочисленных деталях сна сквозит проекция на методы работы “компетентных органов”, концентрируются все стороны жизни арестованного и применяемый по отношению к нему аппарат принуждения»². Исследователи выделяют в эпизодах сна «спровоцированные и невольные “признания” участников», «тонко расставленные ловушки», «использование стукачей, добровольно помогающих следствию (поведение любовницы Дунчиля)»³. С.К. Кульяс отмечает, что «сон Босого концентрирует все стороны жизни арестованного и применяемый по отношению к нему аппарат принуждения»⁴: «дознание», «воздействие на психику», поведение конферансье, т. е. следователя, который «оказывается и великолепным психологом, умело манипулирующим “зрительным залом”»⁵.

О.Е. Этингер убедительно демонстрирует, что на создание театрального представления в главе 15 мог повлиять владикавказский опыт Булгакова периода весны и лета 1920 г., когда он исполнял обязанности заведующего театральной секцией подотдела искусств Терского нарообраза и «мог по долгу службы не только знать (т. е. слышать от очевидцев) о тюремном театре, но и сам принимать участие в его организации <...>»⁶. Исследователь приводит документы Терского областного ревкома о создании тюремного театра и сопоставляет их с обстоятельствами сна Никанора Ивановича из романа Булгакова¹.

В данной работе впервые предпринята попытка исследовать влияние

¹ Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 268.

² Там же. С. 267–268.

³ Там же. С. 268.

⁴ Кульяс С. К. Михаил Булгаков: поэтика сновидений // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. СПб. : РХГА, 2019. С. 888.

⁵ Там же. С. 889–890.

⁶ Этингер О. Е. Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии и творчестве М. А. Булгакова. М. : Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. С. 198.

¹ Там же. С. 196–199.

биографии близкого друга Булгакова Н.Н. Лямина, а также параллельной работы Булгакова над романом «Жизнь господина де Мольера» на создание эпизодов сна Никанора Ивановича Босого в романе «Мастер и Маргарита».

Л.К. Паршин установил, что на создание сна Босого повлиял рассказ Н.Н. Лямина о своем аресте. Исследователь приводит воспоминания Н.А. Ушаковой, супруги Н.Н. Лямина: «Николая Николаевича тоже вызвали. Уж не знаю, почему они решили, что у нас что-то есть. Может быть, потому, что они уже вызывали первую жену Николая Николаевича – Александру Сергеевну Лямину, которая была из известной купеческой семьи Прохоровых, кроме того, у них уже сидела ее тетка. Николай Николаевич просидел там недели две»¹. Воспоминания Н.А. Ушаковой являются документальным свидетельством влияния рассказа Лямина на создание сна Босого в романе «Мастер и Маргарита»: «Потом у нас сделали обыск, но у нас, конечно, ничего не было, и они унесли две дешевые побрякушки со стекляшками вместо камней, и Николая Николаевича выпустили. И вот, он Булгакову обо всем этом подробно рассказывал, и тот написал эту главу про сон Никанора Ивановича почти слово в слово»². Л.К. Паршин сопоставляет воспоминания Н.А. Ушаковой и свидетельства «старого работника военной разведки» Л. Хургеса об особенностях содержания под стражей «подозрительных» в период изъятия ценностей в СССР в 1930-е г. с эпизодами сна Никанора Ивановича³, тем самым текстуально подтверждая и демонстрируя взаимосвязь между первым арестом Лямина и романом Булгакова.

Следственное дело рассматриваемого периода не сохранилось. Как нам объяснили в ЦА ФСБ России, в таких случаях, когда задержанный заключался под стражу на небольшой срок и отпускался на свободу, дела не хранились. Но история первого ареста Н.Н. Лямина сохранилась в других его следственных делах и может дополнить как страницы его биографии, так и

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 167.

² Там же. С. 170.

³ Там же. С. 166–170.

наши представления о ее взаимосвязи с романом Булгакова.

Второй раз Н.Н. Лямин был арестован 2 апреля 1936 г. и заключен под стражу в Бутырский изолятор НКВД. В следственном деле этого периода сведения об аресте 1931 г. содержатся в следующих документах.

1) «Повестка на заседание Особого Совещания при НКВД СССР по делам Секретно-политического отдела УГБ»: «ЛЯМИН Николай Николаевич, 1892 г. рожд., б/парт., происходит из семьи купца миллионера. До революции имел капитал 200.000 руб., конфискованный соввластью, в 1931 г. арестовывался органами б. ОГПУ как валютчик, у него было изъято валюты на 2000 руб., работал внештатным сотрудником библиотеки академии архитектуры, женат, жена дочь б. фабриканта Прохорова»¹ [здесь и далее во фрагментах следственных дел подчеркивание в тексте выполнено рукой следователя. – Е. К.].

2) «Анкета арестованного». По вопросу об «имущественном положении в момент ареста» «до 1917 года» сообщается: «Дед на воспитании которого я был – был крупным миллионером, отчим мой Горнштейн на воспитании у которого я находился был членом московской Судебной палаты – действ. статским советником. Я имел капитал 200 000 р.»². На вопрос «Состоял ли под судом и следствием, а также приговор, постановление или определение» был дан ответ: «В 1931 г. я вызывался в НКВД и <был освобожден> после добровольной сдачи золота и <валюты> на сумму около 2000 р.»³.

3) Протокол допроса от 2 апреля 1936 г. По вопросу «Каким репрессиям подвергался: судимость, арест и др. (когда, каким органом и за что)» «после революции» сообщаются сведения: «в 1931 г. был арестован как валютодержатель. Просидев 2–3 недели – был освобожден после сдачи ценностей – валюты и бриллиантов – на сумму около 2000 р. золотом»¹.

После освобождения из Ухтопечерского лагеря НКВД в январе 1939 г.

¹ Дело по обвинению Николая Николаевича Лямина. 1936. ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Дело П-43249. Л. 3а.

² Там же. Л. 4.

³ Там же. Л. 4 об.

¹ Там же. Л. 7 об.

Н.Н. Лямин поселился в Калуге. Здесь он был «арестован 27/VI 1941 г.», как сообщается в «анкете заключенного»¹. Приведем фрагмент протокола допроса от 28 июня 1941 г., где Н.Н. Лямин сообщает сведения о своем заключении в 1931 г.

«Ответ: Мой дед Иван Артемович ЛЯМИН был очень богатым промышленником, купцом-миллионером. У деда были 3 сына, каждый получил наследство, но т. к. мой отец умер вперед деда, то фактически наследство получил я, ценными бумагами на сумму в 100.000 руб. Этот капитал давал мне возможность получать проценты.

Вопрос: Следовательно, вы относились к группе рантье, которое как известно, занималось стрижкой купонов?

Ответ: Да, это совершенно правильно, я принадлежал к группе рантье, я получал проценты с вложенного капитала. На эти деньги я получил высшее образование, окончил в 1915 г. Московский государственный университет, изучал иностранные языки на дому, из которых хорошо знаю немецкий, французский, прилично английский и могу перево-||дить со словарем итальянский, испанский языки. После окончания МГУ я поступил работать вплоть до настоящего времени по моей научной специальности.

Вопрос: Кто был ваш отчим?

Ответ: Мой отчим Исидор Ермолаевич ГОРНШТЕЙН был членом Московской судебной палаты, личный дворянин, действительный статский советник.

Вопрос: Арестовывались ли вы еще, кроме 1936 г. в утвердительном случае скажите за что, где и когда?

Ответ: В 1931 г. в гор. Москве я был арестован как валютно-держатель, просидев 2 недели, был освобожден после сдачи ценностей – бриллиантов и рублей <sic> на 300 золотой валютой. Всего на 4000 рублей.

Вопрос: Почему вы скрыли от следствия ваш арест в 1931 г. при

¹ Дело по обвинению Лямина Николая Николаевича и Невского Александра Сергеевича по ст. 58 п. 10 ч. II и 58 п. 11 УК РСФСР. Начато 27 июня 1941 г. Окончено 23 августа 1941 г. В 2 т. Т. 1. Управление ФСБ по Калужской области. П-12761. Л. 7 об.

заполнении анкеты 27 июня 1941 г.? И почему об этом вы не указываете ни в своей автобиографии, ни в других документах?

Ответ: Скрыл я этот факт потому, что не считал арестом, т. к. при моем освобождении следователь на мой вопрос ответил, что я не арестовывался, а задерживался для сдачи валюты. Мне тогда не предъявляли никакого обвинения и я не был судим. ||»¹.

Таким образом, Н.Н. Лямин как «валютодержатель» заключался под стражу в 1931 г. На данный момент создана первая редакция романа «Мастер и Маргарита» (1928–1930), в которую уже входит глава о председателе жилищного товарищества – Никодиме Гавриловиче Поротом. В этот период глава была схожа с сюжетом о Гарасе Педулаеве, будущем Степе Лиходееве: подгулявший накануне герой просыпается в своей постели и не может вспомнить, что с ним произошло накануне.

Завершается глава тем, что председатель сам отправляется в отделение:

«– Заявляй, Гаврилыч, лучше сам в уголовное, – серьезно сказал Петров, – тебе смягчение выйдет.

Топоча ногами, все тронулись и Поротый шел, плача, утирая слезы кулаками» [т. 1, с. 100].

В первой редакции еще нет главы о содержании героя под стражей, но есть глава «Разговор по душам», которая сохранилась полностью и сюжетом которой является допрос председателя, т. е. первая часть будущей главы «Сон Никанора Ивановича».

В этом эпизоде в окончательном тексте романа для обозначения пространства тюрьмы используются эвфемистические замены (дважды словосочетание «другое место» и один раз указательное местоимение «там»). Образ следователя обозначается не через существительное (имя собственное или нарицательное), а через глаголы в форме 3 лица множественного числа: «вступили в разговор», «спросили» (три раза), «повысили голос». О том, что допрос ведет все-таки один следователь, говорит деепричастие

¹ Дело по обвинению Лямина Николая Николаевича и Невского Александра Сергеевича. Л. 29–30.

«прищуриваясь», обозначающее дополнительное действие одного человека, а также эвфемистическая замена имени «за столом» [т. 2, с. 650–651]. Так, в окончательном тексте романа образ следователя оказывается лишенным лица. В первой же редакции для создания образа следователя используются существительные: «человек» («– Это ваша подпись? – спросил[и] человек у Поротого <...>») и «следователь» («**Следователь рассмеялся и головой покачал.**»), в том числе в качестве обращения («– Вы, т. следователь **понимайте**, – вдруг сказал проникновенно Поротый, – **что** я за то только и страдаю, что бес подкинул мне деньги <...>»). Кроме того, в речи следователя используются личное местоимение («Вы меня время заставляете зря терять»; «– Штукарь вы, Поротый. Да вы прочтите, что подписываете. **Так ли я записал ваши показания?**») и определенно-личные предложения («– Предупреждаю вас, гражданин Поротый, что разговаривая таким нелепым образом вы сильно ухудшаете ваше положение»), что создает образ живого человека [т. 1, с. 34–36].

В первой редакции, по сути, дается только допрос, но при этом есть четкое указание на длительность пребывания председателя в заключении: «Впрочем вряд ли **в** отвечавш[ий]ем можно было признать председателя. Сидел **скуластый** исхудавший, [*жалкий*] **совсем другой** человек и **жиденькие** волосы до того перепутались и слиплись у него на голове, что казались кудрявыми» [т. 1, с. 34]. Смысл изменений, произошедших с героем, станет ясен, если мы обратимся к уже рассмотренной нами главе, посвященной председателю жилищного товарищества, а именно к его портрету: «Сидит Поротый» – «Он толст» [т. 1, с. 96].

Таким образом, мы не можем утверждать, что глава о пребывании председателя в заключении вошла в роман под влиянием рассказа Н.Н. Лямина Булгакову о своем содержании под стражей в 1931 г., т. к. этот фрагмент сюжета был создан и даже выделен в отдельную главу уже в первой редакции романа, т. е. задолго до ареста Н.Н. Лямина. Но эпизоды сна, построенные как череда концертных номеров в театральном

пространстве, были созданы именно под воздействием этой страницы биографии Н.Н. Лямина, т. к. впервые появились во второй редакции романа «Мастер и Маргарита» (1932–1936).

В период работы над второй редакцией романа Булгаков пишет два варианта главы, включающей в себя эпизоды сна Босого.

Первый вариант главы Булгаков пишет «ночью на 1-е сентября 1933» (помета писателя) и пробует для нее целых три варианта названия: «Глава 8. [*Московские ночи.*] {*Необыкновенные приключения Босого*} {*Замок чудес.*}» [т. 1, с. 201]. Окончательным на данном этапе работы названием становится, как видим, «Замок чудес». Эта глава была завершена до 6 октября 1933 г. – этим числом датируется «Разметка глав романа» («6.X.1933» – помета писателя [т. 1, с. 211]), которую Булгаков составляет после глав, написанных в этой тетради.

До нас дошло только начало первого варианта главы – 32 листа срезаны под корень. На сохранившихся корешках виден текст, написанный фиолетовыми чернилами. На этих листах продолжалась авторская нумерация страниц. То есть глава в этот период была написана полностью.

Страницы с текстом этой главы были уничтожены в связи с арестом Н.Р. Эрдымана. 12 октября 1933 г. Е.С. Булгакова делает в дневнике следующую запись: «Утром звонок Оли [О.С. Бокшанской. – Е. К.]: арестованы Николай Эрдыман и Масс. Говорит, за какие-то сатирические басни. Миша нахмурился. <...> Ночью М. А. сжег часть своего романа»¹.

Сохранившийся фрагмент содержит описание пути Босого к месту лишения свободы, напрямую тюрьмой здесь не называемого. Смысл фрагмента становится очевиден, благодаря подтексту, выстроенному с помощью устойчивых сочетаний эпохи («неизвестные вывели», «в неизвестном направлении повели», «шагая между двух, которые, как бы, прилипши к плечам его шли за ним», «увезли его вдаль»), указания на известность этого места в народе («Вовсе не потому, что москвич Босой знал

¹ Дневник Елены Булгаковой. С. 41.

эти места, был слышан о них»), эвфемистических замен и атрибутов тюремного пространства («на окраину Москвы», «безотрадные места», «к высочайшей каменной стене»), «паскудная в десять человеческих ростов стена»), указания на предназначение места – лишение свободы («ощущения униженности, потери собственной воли», «Босой понял, что его ведут для того, чтобы совершить с ним самое ужасное, что могут совершить с человеком – лишить свободы») [т. 1, с. 201–202].

Мы можем предположить, что глава включала в себя эпизоды театрального представления, ведущий которого предлагает зрителям, в том числе Босому, сдать валюту. Предположение это основывается на том, что второй вариант главы, дошедший до нас полностью, строится именно таким образом. Напомним, глава в первом варианте была написана полностью – на 33 листах.

Примечательно, что при разработке композиции романа в «разметке» его глав, составленной 6 октября 1933 г., Булгаков намечает две главы, посвященные председателю:

«5) [И] Арест Босого. **День 23.VI** <...>

8) Босой в тюрьме. **23.VI Вечер[.]{,} ночь**» [т. 1, с. 211].

При составлении «разметки глав» в период создания второго варианта главы на данном этапе работы (не позднее 30 октября 1934) Булгаков уже не использует прямое указание на место пребывания председателя, заменяя его сном:

«[6] 7) [Босой.] **Волшебные деньги.** <...>

[9) Сон Босого.] <...>

16. [Замок чудес.] **Что снилось Босому.**» [т. 1, с. 296–297].

Второй вариант главы был написан в период создания вариантов некоторых глав и создания новых. Не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г. (крайние даты помет писателя) Булгаков пишет «главу 16. [Замок чудес] {**Что видел во сне Босой.**} {**Что снилось Босому.**}» [т. 1, с. 339]. Правка названия главы выполнена не в процессе письма, а позднее и

относится к 21 июня 1935 г.: «21. VI 35 г. в грозу». В этот период глава завершается эпизодом, когда Курицын соглашается сдать валюту и свою тетку. Глава не дописана – обрывается на слове «Соседи», для ее продолжения оставлены чистые листы (л. 80–86) [т. 1, с. 347]. Замысел главы на данный момент оформился не полностью, о чем свидетельствует правка, которую Булгаков делает в процессе письма, пытаясь определить границы онейрического пространства: «Далее сны Босого потекли [беспрепятственно] [непрерывно] с перерывами» [т. 1, с. 347]. Об этом же говорит и «Окончание сна Босого», написанное не ранее 6 июля 1936 г. Этим числом датируется работа Булгакова над новым вариантом главы «Последний полет», предшествующей в тетради «Окончанию сна Босого»:

«М.А. Булгаков

6.VII 3[7]6 г. Черновики романа

Загорянск» [т. 1, с. 355].

В «окончании сна» Босой видит отца Аркадия Элладова, который проповедует «о том, что нет власти не от Бога» и призывает сдать валюту [т. 1, с. 358].

Этот вариант главы Л.К. Паршин считает третьим: «И все же эта тема так волновала Булгакова, что в законченной в 1936 году 3-й редакции “Мастера и Маргариты” [система редакций М.О. Чудаковой. – Е. К.] под № 16 появляется новый вариант главы, называющийся “Что снилось Босому”»¹. Исследователь полагает, что в истории текста романа был еще один вариант данной главы: «В начале 1934 года история с Босым и Лубянкой находит продолжение на страницах 555–588 после главы 20-й, но и этот текст вырван и уничтожен (вероятно, в связи с арестом О. Мандельштама, жившего по соседству)»¹. Ошибка обусловлена тем, что исследователь неверно истолковал строки из статьи М.О. Чудаковой «Творческая история романа М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”»:

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 170.

¹ Там же. С. 170.

«<...> страницы 555–588 исписаны, но вырваны; удастся различить, что речь идет о Воланде, о квартире № 50 и лестнице, мелькают имена Босого (в связи с Лубянкой), Коровьева, Степы»¹. Здесь речь идет о будущей главе «Конец квартиры № 50», в которой следствие посещает клинику профессора Стравинского и допрашивает пострадавших свидетелей, в том числе Босого. Досадная ошибка перешла в комментарии И.З. Белобровцевой и С.К. Кульюс к роману «Мастер и Маргарита»: «Новое уничтожение страниц с изложением сна председателя домкома последовало, видимо, в связи с арестом О. Мандельштама»². А также повторилась в работе С.К. Кульюс, где исследователь цитирует Л.К. Паршина по поводу уничтожения «второго» варианта главы³.

В следующий раз Булгаков обращается к главе о конце квартиры № 50 при работе над пятой (последней рукописной) редакцией романа (1937–1938). И здесь, и в окончательном тексте романа эпизода допроса Босого нет, есть только упоминание о нем.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Он [следователь. – <i>Е. К.</i>] тотчас обратил внимание на Босого Никанора Ивановича, попросил историю его болезни и второй помощник его просле- довал к Никанору Ивановичу» [т. 1, с. 798].	«Таким образом, были обнаружены Никанор Иванович Босой и несчастный конференсье, которому отрывали голову. Ими, впрочем, занимались мало» [т. 2, с. 469].

Рассмотрим более подробно, какой текст был в рукописи романа на вырванных 17 листах (с. 555–588 авторской пагинации), из-за которых в булгаковедении появилась ошибка о трех вариантах главы с эпизодами сна Босого, написанных в рамках работы писателя над второй редакцией романа (1932–1936). На этих листах были две главы – 21 и 22, от которых сохранились корешки разной величины, поэтому представим краткий

¹ Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 676.

² Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. С. 264.

³ Кульюс С. К. Михаил Булгаков: поэтика сновидений. С. 888.

комментарий к ним.

Верхняя часть л. 28 (с. 555 авторской пагинации) оборвана практически под корень, но видна подчеркнутая заглавная буква, т. е. здесь было название главы 21. В данной главе, возможно, было описание следствия по делу о квартире № 50. На с. 561–562 фигурирует номер квартиры № 50; с. 565–566 – допрос Босого; на с. 568 название Лубян<ка> со знаком переноса, поэтому возможно другое падежное окончание; на с. 569 имя *Степан*, вторая часть названия – *Холла*; на с. 570, наоборот, первая часть – *Мюзик*, слово «театра», фамилия <Ли>ходеев; на с. 571 имена *Берли*<оз>, *Воланд*; на с. 572 дважды фигурирует слово «доклад» [т. 1, с. 262].

На с. 573 обозначения главы 22 не видно. Сохранилась часть названия главы – «Гор» (скорее всего, «Горит»), название зачеркнуто, после названия главы оставлена строчка перед текстом главы. Содержание главы – захват квартиры № 50 [т. 1, с. 262]. Далее приведем сохранившиеся фрагменты текста на с. 573 и с. 577 [т. 1, с. 262–263].

[Гор<ит>]

В нача
 закрыта<я>
 № 10 по <Садовой улице>
 асфальто
 радостно
 вый же
 походкой <про->
 ходя ми<мо>
 беззвучн <моло->
 дой челове<к> <бе->
 лом лиц<е>
 веки.
 За пер<вым>

осталь<ные>

век – тр

форме

летни

френче<й>

Черный

право в

в гости<ную>

откину

у окна

револь

Четвер

котом.

на вошед<ших>

– Починя<ю> <не ша->

лю, ни<кого>

Воцарил<а/ось>

недолго.

– Как н

весело

А другой <муж->

чина[,]

то ме

– Ну, д

луйт

Тут

ны и ||

На с. 578 фигурирует слово «<n>римус». На с. 579–588 текст написан рукою Е.С. Булгаковой, у нее почерк более крупный, чем у Булгакова,

поэтому на страницах, вырванных практически под корень, остались только фрагменты букв [т. 1, с. 262].

Таким образом, на вырванных страницах 555–588 были написаны две главы, которые на следующем этапе работы Булгакова над этим материалом (в пятой редакции) были объединены в одну главу, получившую название: в пятой редакции «Стрельба к квартире», в шестой – «Конец квартиры № 50».

Текст данных глав действительно мог быть уничтожен в связи с арестом и высылкой О.Э. Мандельштама из Москвы в 1934 г., т. к. были созданы не ранее 8 января и не позднее 25 января 1934 г. (крайние пометы писателя: «8. I 34 Утро» [т. 1, с. 261], «Утро 25 I 34» [т. 1, с. 265]), но с главой, представляющей эпизоды сна Никанора Ивановича, он не связан.

Итак, во втором варианте главы о сновидении Босого Булгаков открыто изображает героя, находящегося под стражей и проходящего все связанные с этим процедуры:

1) использует прямое указание, что герой находится в тюрьме: «С того самого момента, как Никанора Ивановича Босого взяли под руки и вывели в ворота, он не сомневался в том, что его [в]ведут в тюрьму» [т. 1, с. 339], «Следующие впечатления тоже были как будто тюремные» [т. 1, с. 340];

2) дает краткое описание процедур, связанных с заключением в тюрьму: «Никанора Ивановича записали в какую-то книгу, подвергли осмотру его одежду, причем лишили Никанора Ива-||новича подтяжек и пояса. <...> Придерживая руками спадающие брюки, Никанор Иванович, вслед за молчаливым спутником, пошел куда-то, по каким-то коридорам и не успел опомниться, как оказался голым и под душем. В то время, пока Никанор Иванович намыливал себя и тер мочалкой, одежда его куда-то исчезла, а когда настало время одеваться, она вернулась, причем была сухая, пахла чем-то лекарственным, брюки стали короче, а рубашка и пиджак съежились, так что полный Никанор Иванович не застегивал больше вóрота» [т. 1, с. 340].

Для изображения последующих событий – допроса – Булгаков использует подтекст, который создает с помощью следующих средств:

1) перевод героя в онейрическое пространство («А далее все сложилось так, что Никанор Иванович впал в полное изумление и пребывал в нем до тех пор, пока не сообразил, что видит сон») [т. 1, с. 340];

2) размещение героя в театральном пространстве («Затем Никанор Иванович очутился в большом зале и сразу убедился, что это театральный зал»), включающем в себя атрибуты театра («Под золоченым потолком сияли хрустальные люстры, на стенах – кенкеты, была сцена, перед ней суфлерская будка, на сцене большое кресло малинового бархата, столик с колокольчиком и черный бархатный задний занавес») и тюрьмы («Удивило Никанора Ивановича то, что все это безумно пахло карболовой кислотой»; «Тут смутно запомнил Никанор Иванович, что все зрители были мужеского пола, все с бородами и с усами, отчего казались несколько старше своих лет») [т. 1, с. 341];

3) использование глагола «сидеть» («Кроме того, поразился Никанор Иванович тем обстоятельством, что зрители, а их было по первому взгляду человек полтора, сидели не на стульях, а просто на полу[.] [Д]довольно тесно»; «– Сидите? – спросил молодой человек <...>») [т. 1, с. 341].

Детали сна Никанора Ивановича Босого, связанные с атрибутами и процедурами тюремного пространства, демонстрируют осведомленность Булгакова в данном вопросе и могли войти в роман, благодаря рассказу Н.Н. Лямина о своем заключении в 1931 г. Не случаен здесь также образ тетки – напомним, на момент ареста Н.Н. Лямина под стражей уже находилась тетка его первой супруги А.С. Ляминой, происходившей из семьи Прохоровых¹. Возможно, фамилия тетки *Пороховникова*, появившаяся во второй редакции романа [т. 1, с. 346], выбрана по созвучию с фамилией «бывших фабрикантов».

¹ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 167.

Если во второй редакции председатель видит сон в тюрьме, то в пятой редакции (где в следующий раз появляется рассматриваемая глава) – в клинике Стравинского: «Нетрудно догадаться, что толстяк с багровой физиономией, которого поместили, по словам мастера, в комнате № 119 в психиатрической лечебнице, был не кто иной как Никанор Иванович Босой» [т. 1, с. 626]. Примечательна в этом отношении слова А.И. Солженицына: «Клиника Стравинского – как эвфемизм для посадки»¹.

Таким образом, на создание подтекста здесь оказала влияние работа Булгакова над историей мастера. Точно так же писатель использует не только перевод героя в пространство клиники, но и создание подтекста для сообщения о том, что Никанор Иванович Босой до появления в клинике какое-то время пребывал в тюрьме. В пятой редакции для обозначения места заключения Никанора Ивановича используется эвфемизм «другое место» и несколько атрибутов кабинета следователя:

«Попал он, однако, к профессору Стравинскому не сразу, а предварительно побывав в другом месте.

От другого этого места у Никанора Ивановича осталось в воспоминании мало чего. Помнился только какой-то стол, шкаф и диван и гладкие белые стены» [т. 1, с. 626].

В пятой редакции Булгаков возвращает эпизод допроса, присутствовавший в первой редакции романа, и устанавливает зеркальное соотношение между допросом и сном героя. Тем самым сон становится одним из способов создания подтекста в изображении эпохи. Для соотнесения сна и реальности Булгаков использует следующие средства.

1) Перерывы в течение сна, чтобы соединить пространство сна и изображаемой реальности:

Вторая редакция (второй вариант главы)	Пятая редакция

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков / Публ., подгот. текста, вступ. заметка и примеч. Н. Д. Солженицыной // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. Вып. 2 / Дом русского зарубежья имени А. И. Солженицына; гл. ред. А. С. Немзер. М. : Русский путь, 2013. С. 13.

«А далее все сложилось так, что Никанор Иванович впал в полное изумление и пребывал в нем до тех пор, пока не сообразил, что видит сон» [т. 1, с. 340].	«<...> лишь после полуночи Никанор Иванович уснул, уснул [<i>тяжело</i>] изредка [<i>мыча.</i>] издавая тяжелое страдальческое мычание. Но чем дальше, тем легче становился его сон. Он перестал ворочаться и стонать, задышал легко и ровно и пост у него в комнате сняли. Тогда Никанора Ивановича посетило сновидение, в основе которого несомненно были его сегодняшние переживания» [т. 1, с. 627].
«Далее сны Босого потекли [<i>беспрепятственно</i>] [<i>непрерывно</i>] с перерывами. Он то забывался в непрочной дреме на полу то, как казалось ему, просыпался. Проснувшись, однако убеждался, что продолжает грезить. То ему[,] чудилось, что его водили в уборную, то поили чаем все те же белые повара» [т. 1, с. 347].	«Тот увидел как растаяли повара[,] и развалился театр с занавесом. Никанор Иванович сквозь слезы разглядел свою комнату в лечебнице и двух в белом но вовсе не развязных поваров, сующихся со своими советами, а доктора и фельдшерицу» [т. 1, с. 636].

2) Атрибуты театрального пространства:

Вторая редакция (второй вариант главы)	Пятая редакция
«Затем Никанор Иванович очутился в большом зале и сразу убедился, что это театральный зал. Под золоченым потолком	«Затем он очутился почему-то в театральном зале, где под золоченым потолком сияли хрустальные люстры, а на стенах кенкеты. Все было как

сияли хрустальные люстры, на стенах – кенкеты, была сцена, перед ней суфлерская будка, на сцене большое кресло малинового бархата, столик с колокольчиком и черный бархатный задний занавес» [т. 1, с. 341].	следует: имелась сцена задернутая бархатным занавесом по темно-вишневому фону усеянн ^{<ым>} как звездочками изображениями золотых увеличенных десятков, суфлерская [публика] будка и даже публика» [т. 1, с. 628].

3) Атрибуты тюрьмы, данные сквозь призму театрального пространства:

Вторая редакция (второй вариант главы)	Пятая редакция
«Именно, Никанора Ивановича повели по светлым, широким коридорам, в которых из-под потолка лампы изливали ослепительный, радостный и вечный свет» [т. 1, с. 340].	
«Тут смутно запомнил Никанор Иванович, что все зрители были мужеского пола, все с бородами и с усами, отчего казались несколько старше своих лет» [т. 1, с. 341].	«Удивило Никанора Ивановича то, что вся публика была одного пола – мужского и вся почему-то с бородами» [т. 1, с. 628].
«<...> и Никанор Иванович, не помня себя, очутился на сцене. Тут ему в глаза ударил яркий цветной свет снизу, из рампы» [т. 1, с. 341].	«И Никанор Иванович, не помня как, оказался на сцене, [где] конфузливо подтягивая штаны, почему-то спадающие. В глаза ему снизу и спереди ударил яркий свет цветных ламп в рампе, отчего он сразу потерял

	из виду зал с публикой» [т. 1, с. 629].

Театральная программа во сне Никанора Ивановича Босого строится по сценарию допроса. В связи с этим отдельного рассмотрения в контексте использования театрального пространства с целью изображения тюремного заключения героя требует образ ведущего программу (см. таблицу 37).

Таблица 37. Образ ведущего программу

Средства создания	Вторая редакция (второй вариант главы)	Пятая редакция	Шестая редакция
Наименование	«молодой человек», «распорядитель»	«конферансье», «артист», «ведущий», «ведущий программу», «молодой [человек] артист»	«артист», «конферансье», «молодой артист», «ведущий программу»
Портрет	«Глядя с любопытством на сцену, Никанор Иванович увидел, как на ней появился хорошо одетый, в сером ко- стюме, гладко выбритый, гладко причесанный молодой человек с приятными чертами лица» [т. 1, с. 341].	«Из кулис тут показался артист в смокинге, гладко выбритый и причесанный на пробор, молодой и с очень приятными чертами лица» [т. 1, с. 628].	«Из кулис тут вышел артист в смокинге, гладко выбритый и причесанный на пробор, молодой и с очень приятными чертами лица» [т. 2, с. 297].
Речь: разговор с валютчи-ками	«спросил мягким баритоном и улыбнулся», «удивился», «задушевно заговорил», «отозвался», «сказал печально», «сказал добродушно», «вздохнув, добавил», «громко заявил», «спросил тоскливо», «произнес», «обратился», «сурово сказал», «воскликнул», «спросил», «вскричал», «ласково и укоризненно воскликнул»	«спросил мягким баритоном и улыбнулся», «задумчиво сказал», «философски заключил», «задушевно заговорил», «отозвался», «сказал укоризненно и печально», «сказал мягко», «жалобно спросил», «вежливо сказал», «очень вежливо осведомился», «осведомился», «воскликнул», «вскричал», «смягчился», «укоризненно-ласково заговорил»	«спросил он мягким баритоном и улыбнулся», «заговорил задумчиво», «задушевно заговорил», «заговорил», «сказал», «твердо сказал», «подтвердил», «добавил укоризненно и печально», «мягко сказал», «добавил», «обратился», «осведомился», «воскликнул», «ласково осведомился», «вскричал огорченно», «укоризненно-ласково сказал», «смягчился» «проговорил»
Речь: ведущий	«объявил», «звучно объявил»	«весело и звучно объявил»,	«весело и звучно объявил», «громко

програм- му		«торжественно объявил», «позвал», «Произнеся и с большим жаром эту очень убедительную речь <...>» [т. 1, с. 634], «торжественно поздравил»	объявил», «пригласил», «спросил», «торжественно объявил», «вежливо пригласил», «Произнеся, и с большим жаром, эту очень убедительную речь <...>» [т. 2, с. 303], «крикнул» [т. 2, с. 304]

Стиль поведения, особенности построения речи ведущего программы практически не меняются: оформившись во второй редакции, они сохранились до конца работы над романом – Булгаков создает образ молодого артиста с приятными манерами и внешностью, знатока человеческой природы, проявляющего сердечную заботу о своих подопечных. Единственная ремарка, характеризующая ведущего, от которой отказывается Булгаков, это бесшумность движения, но при этом писатель акцентирует внимание на самом движении – внезапное исчезновение и появление героя. И, наоборот, добавляется более «говорящее» сравнение глаз с рентгеновскими лучами.

Вторая редакция (второй вариант главы)	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Ну, Никанор Иванович, покажите нам пример, – задушевно заговорил молодой человек, – и сдавайте валюту» [т. 1, с. 341].	«– Ну-с, Никанор Иванович, покажите нам пример задушевно заговорил молодой [человек] артист, – и... сдавайте валюту!» [т. 1, с. 629]	«– Ну-с, Никанор Иванович, покажите нам пример, – задушевно заговорил молодой артист, – и сдавайте валюту» [т. 2, с. 298].
«– Антракт, негодяи! После чего исчез со сцены совершенно бесшумно. <...> После же антракта молодой человек появился вновь [т. 1, с. 342].	«– Антракт, негодяи! <...> Потом опять загорелась сцена и <...> конференсье позвал <...>» [т. 1, с. 630].	«– Антракт, негодяи! <...> Потом опять раскрылся занавес и конференсье пригласил <...>» [т. 2, с. 299].
«Распорядитель повернул за плечо к себе Курицына и несколько секунд смотрел не отрываясь Курицыну в глаза. Босому показалось, что лучи ударили из глаз распорядителя и пронизывают Курицына насквозь. В зале никто не дышал» [т. 1, с. 346].	«Ведущий программу уставился прямо в глаза [Загринову] {Канавкину} и Никанору Ивановичу даже показалось, что из глаз артиста брызнули лучи, пронизывающие [Загринова] {Канавкина} насквозь, подобно рентгеновским. В зале перестали дышать» [т. 1, с. 633].	«Ведущий программу уставился прямо в глаза Канавкину, и Никанору Ивановичу даже показалось, что из этих глаз брызнули лучи, пронизывающие Канавкина насквозь, как бы рентгеновские лучи. В зале перестали дышать» [т. 2, с. 303].

Предтечей ведущего программу является следователь, на допросе у которого оказывается Поротый – Никанор Иванович Босой первой редакции романа (в главе «Разговор по душам»).

Первая редакция	Вторая редакция (второй вариант главы)
«– Сядете. Нельзя на общественные деньги дома в Серпухове покупать. Кстати, адрес продавца скажите» [т. 1, с. 35].	«– Ну, ладно, кто старое помянет, – сказал распорядитель и добавил: – да... кстати... за одним разом чтобы... у тетки есть? Ну между нами? А?» [т. 1, с. 346]

Артист, ведущий программу во сне Никанора Ивановича, соотносится со следователем, ведущим допрос в первом эпизоде данной главы. В первой редакции в главе «Разговор по душам» допрос героя строится посредством вопросов и реплик следователя без слов автора и с использованием обозначений «человек», «следователь» и обращения «т. следователь»: «– Это ваша подпись? – спросил[и] человек у Поротого, указывая на подпись на контракте <...>» [т. 1, с. 34]; **«Следователь рассмеялся и головой покачал.»**; «– Вы, т. следователь **понимайте**, – вдруг сказал проникновенно Поротый, – **что** я за то только и страдаю, что бес подкинул мне деньги, а я соблазнился, думал на старость угол себе в Серпухове обеспечить» [т. 1, с. 35]. Как мы уже отмечали, в следующий раз эпизод допроса появляется только в пятой редакции романа. В основном здесь так же идут вопросы, но авторских ремарок становится больше: «– То есть как? – спросили Никанора Ивановича[.], прищурившись»; «– Кто такой? – спросили у Никанора Ивановича»; «– Откуда валюту взял? – спросили у Никанора Ивановича» [т. 1, с. 626]; «Всякому терпению положен предел и за столом, уже повысив голос, на-||мекнули Никанору Ивановичу, что ему худо будет, если он не заговорит по-человечески»; «Стало совершенно ясно, что Никанор Иванович ни к каким разговорам не пригоден. Его вывели, поместили в отдельной комнате, где он немного || поутих и не кричал уже, а только молился и

всхлипывал» [т. 1, с. 627]. Как видим, Булгаков обозначает ведущего допрос посредством использования глаголов действия 3 л. мн. ч., неопределенно-личных и безличных предложений. Также обозначение следователя создается посредством замены его личности произносимой им фразой: «На просьбу не валять дурака, а рассказать, как попали доллары в вентиляцию, Никанор Иванович стал на колени и качнулся, раскрыв рот, как бы желая укусить паркет и закричал <...>» [т. 1, с. 627].

Перечисленными способами изображается не только следователь, ведущий допрос Никанора Ивановича, но также все, входящие в его окружение: «Тем временем на Садовую съездили, и в квартире № 50 побывали. Само собою разумеется, что никакого Коровьева там не нашли и никакого Коровьева никто в доме не знал и не видел. <...> С тем и уехали с Садовой, причем с уехавшими отбыл растерянный и подавленный секретарь Пролежнев» [т. 1, с. 627].

Такой же способ изображения характерен и для следователей, встречающихся в других эпизодах романа. Здесь, помимо уже названных средств, используется наименование следователей собирательными существительными «этаж» и «следствие», которые обозначают не просто совокупность лиц, но и совершаемые ими действия: «Но в это время, то есть на рассвете субботы не спал почти целый этаж в одном из московских учреждений и окна в нем, выходящие на залитую || асфальтом громаднейшую площадь, которую специальные машины, разъезжая с гудением, чистили щетками, светились полным ночным светом, борющимся со светом восходящего [солнца.] дня.»; «Не следует думать, что следствие работало мешкотно, этого отнюдь не было» [т. 1, с. 795]. Посредством подтекста в приводимом фрагменте вводится описание Лубянки.

Напомним, что часть будущей главы «Конец квартиры № 50» была создана во второй редакции романа (в период 8–25 января 1934). Страницы, на которых была написана эта глава (с. 555–572 авторской пагинации), вырваны практически под корень, но по сохранившимся фрагментам слов и

букв мы можем сделать вывод, что это была глава о следствии. Здесь фигурирует название Лубянки, в отличие от пятой редакции, где это учреждение дается через описание [т. 1, с. 262].

Массовое, безличное изображение следователей появляется в пятой редакции, напомним годы ее создания – 1937–1938. В этом отношении примечательно введение Булгаковым местоимения «они» для обозначения источника зла, свершившегося с мастером.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Я уйду! Я уйду, но знай, что всё равно я всю жизнь буду думать только о тебе и о Понтии Пилате... Жестокий, ты человек, – она говорила сурово, но в глазах ее было страдание» [т. 1, с. 821].	«Ну, что ж, я уйду, я уйду, но знай, что ты жестокий человек! Они опустошили тебе душу!» [т. 2, с. 498]

Не случайно при чтении романа Солженицын подчеркивает это местоимение: «Они опустошили тебе душу!»¹.

В своей работе мы неоднократно ссылаемся на пометы Солженицына на страницах романа, опубликованного в журнале «Москва» и в книге 1973 г. Эти пометы, на наш взгляд, способствуют изучению особенностей становления подтекста в изображении эпохи в романе Булгакова. Солженицын пристальное внимание уделяет страницам романа, где посредством подтекста Булгаков создает эпическую картину эпохи ГПУ, например:

Таблица 38. Пометы А.И. Солженицына на страницах романа «Мастер и Маргарита», связанные с изображением эпохи

Текст	Помета	Орудие письма
«Правда, он был выбрит впервые, считая с той	«в ГПУ»	черная

¹ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М.: «Худож. лит.», 1973. 816 с. Архив А. И. Солженицына. С. 782.

осенней ночи (в <u>клинике</u> бородку ему подстригали машинкой)» ¹ .		шарикова я ручка
«Когда, неся под мышкой щетку и рапиру, спутники проходили подворотню, Маргарита заметила томящегося в ней человека в кепке и высоких сапогах, вероятно поджидавшего кого-то. Как ни были легки шаги Азazelло и Маргариты, одинокий человек их услышал и беспокойно дернулся, не понимая, кто их производит» ² .	<i>на полях текст очерчен пунктирной линией</i>	красная шарикова я ручка
«— Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...» ³	«<ГПУ» (знак «<» обозначает стрелку, связывающую пometу и текст)	синяя шарикова я ручка

Артист, ведущий программу во сне Никанора Ивановича, соотносится также с персонажем, именуемым в романе «одним из лучших следователей в Москве»: по портрету, «ласковому» обращению с теми, кого допрашивает, и заботе о них.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Лучший следователь города Москвы, молодой еще человек, с приятны[й]ми манерами, ничуть не похожий на следователя <...>» [т. 1, с. 798];	«Дверь иванушкиной комнаты № 117-й отворилась под вечер пятницы и в комнату вошел молодой круглолицый, спокойный и мягкий в обращении, человек, совсем не

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1967. № 1. С. 56–144. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына. С. 128.

² Там же. С. 72.

³ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М. : «Худож. лит.», 1973. 816 с. Архив А. И. Солженицына. С. 565.

«<...> круглолицый, спокойный и сдержанный блондин» [т. 1, с. 799].	похожий на следователя, и тем не менее один из лучших следователей Москвы» [т. 2, с. 469].
«<...> ничуть не похожий на следователя, лишенный всякой роковой пронзительности в глазах <...>» [т. 1, с. 798].	
«Следователь представился <...>»; «сказал, что зашел на минутку потолковать именно о тех происшествиях, которых свидетелем был Иван позавчера вечером на Патриарших Прудах»; «мягкие и вежливые вопросы следователя» [т. 1, с. 799]; «– Напугали их сильно эти негодяи, – ответил тихо наш следователь» [т. 1, с. 803].	«Следователь ласково представился <...>»; «сказал, что зашел к Ивану Николаевичу потолковать о позавчерашних происшествиях на Патриарших Прудах»; «вопросы следователя» [т. 2, с. 470]; «– Их сильно напугали эти негодяи, – сказал тот следователь, что побывал у Иванушки» [т. 2, с. 473].

Булгаков реалистичен в создании образа следователя – человека с приятной внешностью и вежливыми манерами, всем своим видом и обращением склоняющего к доверительной беседе. Так, например, вызывал доверие следователь, который допрашивал А.А. Андрееву, супругу писателя Д.Л. Андреева, арестованную по делу своего мужа в 1947 г.: «Выглядел Иван Федорович лощено, даже с неким оттенком интеллигентности. Мог ввернуть фразу о литературе. Беседовал спокойно, добродушно улыбался, рассказывал о маленькой дочке, в которой души не чаял. Уже потом Андреева с удивлением узнала, как тот же Кулыгин на допросах неистово материл Ивашева-Мусатова»¹.

Примечательно, что детали портрета «одного из лучших следователей

¹ Романов Б. Н. Даниил Андреев: Повествование в двенадцати частях. М. : Прогресс-Плеяда, 2013. С. 356.

Москвы» в шестой редакции Булгаков отдает Афранию, что является одним из средств установления взаимодействия ершалаимского текста и текста «московских» глав романа в изображении эпохи.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Гость был человеком средних лет, с очень приятным округлым лицом, гладко выбритым, с мясистым носом. Основное, что определяло это лицо это, пожалуй, выражение добродушия[.], [Национальнос] нарушаемое, в известной степени, глазами» [т. 1, с. 771].	«Явившийся к Пилату человек был средних лет, с очень приятным округлым и опрятным лицом, с мясистым носом. Волосы его были какого-то неопределенного цвета. Сейчас, высыхая, они светлели. Национальность пришельца было бы трудно установить. Основное, что определяло его лицо, это было, пожалуй, выражение добродушия, которое нарушали, впрочем, глаза, или, вернее, не глаза, а манера пришедшего глядеть на собеседника» [т. 2, с. 437].
«Пришедший любил держать свои веки [спущенн] опущенными и в узких щелочках светилося лукавство. [Однако, когда при-] Пришелец имел манеру во время разговора внезапно приоткрывать веки пошире и взглядывать на собеседника в упор, как бы с целью быстро разглядеть какой-то малозаметный прыщик на лице» [т. 1, с. 772].	«Обычно маленькие глаза свои пришелец держал под прикрытыми, немного странноватыми, как будто припухшими веками. Тогда в щелочках этих глаз светилося незлобное лукавство. Надо полагать, что гость прокуратора был наклонен к юмору. Но по временам, совершенно изгоняя поблескивающий этот юмор из щелочек, теперешний гость прокуратора широко открывал веки и взглядывал на своего собеседника внезапно и в упор, как будто с целью быстро разглядеть какое-то незаметное пятнышко на носу у собеседника. Это продолжалось одно мгновение, после чего веки опять

	опускались, суживались щелочки и в них начинало светиться добродушие и лукавый ум» [т. 2, с. 437].

Следует отметить, что такой способ изображения «следователя» в романе Булгаков использует уже в первой редакции, где перед нами предстает образ Толмая – будущего Афрания: «<...> фигурка аккуратно высвободилась из плаща и оказалась плотным бритым человеком лет пятидесяти, седым, но с очень розовым лицом, пухлыми щечками приятными глазами. Аккуратненько положив плащ в кресло, фигур<к>а || поклонилась Пилату и потерла ручки. Не в первый раз приходилось [видеть] **прокуратору** видеть седого человечка [*прокуратору*], но [всегда] **всякий раз** как [*та*] **тот** появлялся прокуратор отсаживался подальше и, разговаривая, смотрел не на собеседника, а на ворону в окне» [т. 1, с. 73–74].

В первой и второй редакциях Булгаков активно использует аббревиатуру ГПУ: в первой редакции – 3 раза (в сохранившихся фрагментах текста), во второй – 14, в третьей – 1, на последующих же этапах работы над романом нами не выявлено ни одного случая использования обозначенной лексической единицы. Но это не значит, что о явлении, за ней стоящим, Булгаков больше не писал.

Рассмотрим движение текста с использованием аббревиатуры ГПУ на примере эпизода, когда Берлиоз собирается звонить по поводу Воланда.

Первая редакция	Вторая редакция	Третья редакция
« Никаким ГПУ здесь не пахло и Почему, спрашивается, поболтав со своим случайным [<i>собеседником</i>] встречным на Патриарших по поводу Христа, так уж непременно необходимо требовать у него документы» [т. 1, с. 78].	«План у Берлиоза был такой. Тотчас добратсья до первого же телефона и [<i>позвонить</i>] сообщить , [в] куда следует, что приехавший из-за границы консультант-историк бродит по Патриаршим Прудам в явно ненормальном состоянии. Так вот, чтобы приняли меры[.], а то получится дурацкая и неприятная история. » [т. 1, с. 150]	«План у Берлиоза был таков: добратсья до первого же телефона и сообщить в ГПУ, что приехавший из-за границы консультант бродит по Патриаршим Прудам в состоянии ненормальном» [т. 1, с. 387].

В дальнейшем Булгаков заменяет аббревиатуру ГПУ на устойчивое выражение «позвонить, куда следует» (четвертая редакция) [2, с. 409] и

«сообщить, куда следует» (пятая редакция) [т. 1, с. 521], на заключительном же этапе работы над романом использует эвфемистическую замену «бюро иностранцев» («Интурист» – орган НКВД): «<...> нужно было добежать до ближайшего телефона-автомата и сообщить в бюро иностранцев <...>» [т. 2, с. 149], тем самым создав здесь сложный подтекст, который в связи с отдаленностью эпохи уже требует комментария.

Рассмотрим еще один пример. Римский отправляет Варенуху в ГПУ, вернее теперь уже ОГПУ, с доносом на Степу Лиходеева.

Вторая редакция (первый вариант главы)	Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> конверт заклеил, протянул его Варенухе и сказал значительно: – Свези, Василий Васильевич, немедленно. Пусть они разбирают.» [т. 1, с. 187]	«<...> заклеил конверт, надписал “в ОГПУ” и вручил конверт Варенухе со словами: – Отвези, Василий Васильевич, немедленно. Пусть они разбирают» [т. 1, с. 313].	«<...> за- клеил его, надписал на нем несколько букв[,] и вручил Варенухе со словами: – Лично сейчас же отвези, Василий Васильевич и сам изложи дело. Пусть они разбирают» [т. 1, с. 460].	«<...> заклеил его, надписал на нем несколько слов и вручил его Варенухе, со словами: – Сейчас же, Иван Савельевич, лично отвези и изложи дело. Пусть они разбирают» [т. 1, с. 578].	«<...> заклеил его, надписал на нем несколько слов и вручил его Варенухе{,} [со словами:] {говоря:} – Сейчас же, Иван Савельевич, лично отвези. Пусть там разбирают» [т. 2, с. 234].

Этот эпизод появляется во второй редакции, т. к. в первой помощники директора поверили в то, что Гарася действительно во Владикавказе и отправлен туда силой гипноза Воланда.

В первом варианте главы интересующей нас аббревиатуры нет, но в процессе письма Булгаков указывает место назначения конверта посредством введения слов «Пусть они разбирают». В связи с этим на следующем этапе работы с этой главой на конверте появляется конкретный адрес: «надписал “в ОГПУ”». Затем Булгаков уводит адрес в подтекст «надписал на нем несколько букв»: если несколько букв, то это – аббревиатура, судя по контексту – ОГПУ. На заключительном этапе работы подтекст приобретает туманный характер: «надписал на нем несколько слов». Но все же, благодаря

контексту и фразе Римского «Пусть там разбирают», читатель способен считать информацию, куда отправляет финдиректор администратора.

Фраза Римского «Пусть они разбирают» появилась в самом начале работы Булгакова над этим эпизодом и сохранялась практически до конца – только в шестой редакции писатель заменяет личное местоимение «они» на указательное «там». Таким образом, в обоих случаях Булгаков использует местоимение в качестве эвфемистической замены.

1) Личное местоимение «они», создает собирательный образ сотрудников органов – нелюдей. Примечательны воспоминания Суламифи Мессерер о дне ареста сестры – Рахили Плисецкой: «Ознобом накатила жуткая догадка. Рахиль схватили нелюди из НКВД. Жена “врага народа”!»¹ (ср. восклицание Маргариты «Они опустошили тебе душу!»).

2) Указательное местоимение «там» вносит сакральный характер в предмет разговора – место, которое все боятся, а потому стараются не произносить его название (Лубянка); для сравнения вспомним слова Иешуа в первой редакции, в которых местоимение «там» служит эвфемистической заменой слова «рай»: «– Обещаю, что» *<будете>* «там со мн*<ою>*» [6.1, л. 42]. «Сотрудники органов видятся обывателю как воплощение силы пугающей и чуть ли не таинственной *<...>*», – отмечает В.В. Гудкова².

В начале представления в театре мы находим Римского в ужасном состоянии, т. к. он думает, что Варенуха арестован, а если Варенуха арестован, то скоро арестуют и его, Римского.

Как и предыдущий, этот эпизод появляется только во второй редакции (первый вариант главы). Писатель здесь четко формулирует мысли Римского об аресте Варенухи: «*<...>* увы, Варенуха арестован. Ничего другого быть не могло. Последнее обстоятельство привело Григория Максимовича в самое сумрачное состояние. Почему, за что могли схватить Варенуху? Римский еще более постарел и на небритом его лице появились складки» [т. 1, с. 192].

¹ Цит. по: Кобеляцкий А. В., Шиц М. М. Люди 1930-х годов. Культ личности. С. 294.

² Гудкова В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени. С. 187.

Римский собирается звонить в ГПУ, о чем сообщается в другой главе, где администратор является к нему в виде вампира (первый вариант главы): «Посылают в Гепеу Внучату, а он пропал. После этого сеанс артиста, невероятный какой-то. Голые на улицах. Червонцы. Но ведь ясно же телеграфирует Степка. Надо звонить в Гепеу» [т. 1, с. 206]. На следующих этапах работы над этим эпизодом Булгаков использует подтекст.

Вторая редакция (второй вариант главы)	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
Дело в том, что не только Степа не дал больше ничего знать о себе и не явился, но пропал и совершенно бесследно Варенуха. Что думал о Степе Римский мы не знаем, но известно, что он думал о Варенухе и, увы, это было до того неприятно, что Римский сидел бледный и одинокий и по лицу его проходила то и дело судорога. Когда человек уходит и пропадает, нетрудно догадаться, что случилось с ним и Римский, кусая тонкие губы, бормотал только одно «Но за что?»	Думал он, конечно, об исчезновении директора, [к <i>которому</i>] осложнившимся совершенно непредвиденным, немыслимым, страннейшим исчезновением администратора, который как ушел перед самой грозой днем, так и по сей момент не вернулся. Близнецов находился в крайней степени недоумения и расстройства, кусал тонкие губы и изредка шептал что-то сам себе. [«<i>Но за что?!</i>»] Он знал куда и по какому делу отправился Варенуха, и... раз этот Варенуха не вернулся, то догадаться было нетрудно, что с ним случилось... И Близнецов, подымая плечи, шептал сам себе «Но за что?!»	Он сидел в полном одиночестве в своем кабинете, кусал тонкие губы, и думал о столь неприятных вещах, что по лицу его то и дело проходили судороги. Сверхъестественное исчезновение Лиходеева осложнилось совершенно непредвиденным исчезновением администратора. Тот, как ушел с пакетом из Варьете перед самой грозой, так и не вернулся! Известно было, куда он ушел... но ушел и... не пришел! Римский пожимал плечами и изредка шептал [...] сам себе [«]– Значит... гм... но за что?!	В полном одиночестве он сидел в своем кабинете [<i>наверху</i>], кусал тонкие губы и по лицу его то и дело проходила судорога. К [<i>сверхъестественному</i>] {необыкновенному} исчезновению Лиходеева присоединилось [<i>совершенно непредвиденное</i>] {совершенно непредвиденное} исчезновение администратора Варенухи. [<i>Поплавскому</i>] // Римскому // было известно, куда он ушел, но он ушел и... не пришел обратно! [<i>Поплавский</i>] // Римский // пожимал плечами и шептал сам себе: – Но за что?!

«Ему почему-то до ужаса не хотелось звонить по поводу Варенухи, но он все-таки принудил себя и снял трубку» [т. 1, с. 320].	«И странное дело: такому деловому человеку как Близнецов проще всего было конечно, догадаться позвонить туда, куда ушел Варенуха <...>» [т. 1, с. 468].	«И странное дело: такому деловому человеку как финдиректор проще всего, конечно, было догадаться позвонить туда, куда отправился Варенуха <...>» [т. 1, с. 588].	«И, странное дело: такому деловому человеку, как финдиректор, проще всего, конечно, было [догадаться] позвонить туда, куда отправился Варенуха <...>» [т. 2, с. 243].

С помощью подтекста Булгаков создает представление о том, что Римский думает о возможном аресте Варенухи, для этого писатель использует следующие средства:

1) портрет (по лицу проходят судороги) и действие «кусая/кусал тонкие губы», которые передают внутреннее состояние героя, – он охвачен страхом;

2) устойчивые выражения: «Когда человек уходит и пропадает, нетрудно догадаться, что случилось с ним» – «раз этот Варенуха не вернулся, то догадаться было нетрудно, что с || ним случилось...» – «Известно было, куда он ушел... но ушел и... не пришел!» – «было известно, куда он ушел, но он ушел и... не пришел обратно»;

3) вопрос «Но за что?», который является устойчивым выражением в контексте эпохи репрессий;

4) указательные местоимения в качестве эвфемистической замены «туда, куда»: «позвонить туда, куда ушел» – «позвонить туда, куда отправился».

Таким образом, исследование истории текста романа позволило сделать вывод о том, что в изображении эпохи Булгаков стремился к разработке подтекста, используя для этого следующие средства:

1) лексические средства: эвфемистическая и перифрастическая замены, устойчивые выражения, присущие эпохе;

2) грамматические (глаголы 3 л. мн. ч.) и синтаксические (неопределенно-личные, безличные предложения) средства в создании образов следователей;

3) сон Никанора Ивановича Босого, строящийся на основе

использования атрибутов тюрьмы, данных сквозь призму театрального пространства, организация сна по сценарию допроса и отсылка тем самым к театральности действий сыщиков эпохи ГПУ;

4) ершалаимский текст и установление его взаимосвязи с текстом «московских» глав.

4.2.3. Никанор Иванович Босой и Мольер

Параллельно с созданием второй редакции романа в 1932–1933 г. Булгаков работал над романом о Мольере, и это, на наш взгляд, оказало влияние на особенности изображения эпохи в романе «Мастер и Маргарита», в частности в эпизодах сна Никанора Ивановича Босого. Если образ Мольера Булгаков создавал, соотнося с собственной личностью и судьбой, то это не могло не отразиться и на создании полотна эпохи.

В письме к брату А.С. Нюренбергу Е.С. Булгакова пишет: «Он так досконально изучил мольеровское время, что мог бы о каждом, даже и проходном персонаже, рассказать всю биографию его» (13 февраля 1961)¹. Стремясь достоверно изобразить эпоху Мольера, Булгаков через нее изобразил и свою эпоху, для которой диалог «художник и власть» не утратил своей актуальности. А.С. Симонян полагает: «Это не историческая хроника, а художественное произведение, где если и возникает переключка с нашими днями, то это происходит как бы невольно и нигде не в ущерб духу эпохи и стилю повествования»². Между тем эпоха, современная Булгакову, проявляется между строк на всем протяжении романа. Это увидел и редактор серии «Жизнь замечательных людей» А.Н. Тихонов, написавший Булгакову в письме, что в его романе «довольно прозрачно проступают намеки на нашу советскую действительность» (из письма Булгакова П.С. Попову от 13 апреля 1933)¹. Такая же характеристика была дана впоследствии и связанной с

¹ Булгаков Е. С. Письма к Нюренбергу, Александру Сергеевичу. 1961–1963. Л. 1 об.

² Симонян А. С. «Мольер» В. Зотова и «Жизнь господина де Мольера» М. Булгакова: рецепция сюжета // М. А. Булгаков. Русская и национальная литературы: Материалы международной научно-практической конференции. Ер. : «Антарес», 2017. С. 484.

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма. С. 487.

романом о Мольере пьесе «Кабала святош» после выхода спектакля «Мольер» в МХАТ (напомним, что пьеса была переименована Булгаковым под давлением театра). П.М. Керженцев писал: «М. Булгаков писал эту пьесу в 1929–1931 г. (разрешение Главреперткома от 3.X.31 г.), т. е. в тот период, когда целый ряд его пьес был снят с репертуара или не допущен к постановке (“Зойкина квартира”, “Багровый остров”, “Бег” и одно время “Братья Турбины”). Он хотел в своей новой пьесе показать судьбу писателя, идеология которого идет вразрез с политическим строем, пьесы которого запрещаются. <...> Несмотря на всю затушеванность намеков, политический смысл, который Булгаков вкладывает в свое произведение, достаточно ясен, хотя, может быть, большинство зрителей этих намеков и не заметят. Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при “бессудной тирании” Людовика XIV»¹.

Связующим звеном между двумя эпохами становится образ автора – его комментарии, реплики в сторону, отступления, обращения к современникам. В качестве примера рассмотрим два фрагмента из первой редакции романа (напомним, у романа о Мольере было две редакции).

1) «Московия двадцатых годов XX-го столетия».

В первой редакции в главе 4 «Не дать ли [ему] им орвьетану?» [3.6, л. 27 об.] после рассказа о принце Конти, который вместе с Жаном Батистом учился в Клермонской школе, появляется историко-ироническое отступление, переносящее читателя в эпоху Булгакова.

«Здесь я в смущении бросаю проклятое перо. Мой герой не выдержан идеологически. Мало того, что он сын явного буржуа, сын человека, которого наверное бы лишили прав в двадцатых годах XX-го столетия в далекой Московии, он еще к тому же воспитанник иезуитов, мало этого [*товарищ на и*] личность сидевшая на школьной скамье с лицами королевской крови.

Но в оправдание свое я могу сказать || кое-что.

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 574–575.

Во-первых моего героя я не выбирал.

Во-вторых я никак не могу сделать его ни сыном рабочего ни внуком крестьянина, если я не хочу налгать. В-третьих – относительно иезуитства. Вольтер учился у иезуитов, что не помешало ему стать Вольтером. И, наконец, раз Конти был отдан в Клермонскую школу, значит она была хорошо поставлена» [3.6, л. 31–31 об.].

Эпоха Булгакова материализовалась в этом фрагменте в полной мере – в образе «далекой Московии» 20-х годов XX столетия с кратким описанием расстановки сил в обществе и изложением идеологии. Это отступление не вошло во вторую редакцию романа и соответственно его окончательный текст.

2) «Насильственно угашенные факелы».

Данное отступление написано в первой редакции в главе 5 «Пусть Аристотель говорит что угодно». В окончательный текст романа вошла лишь небольшая часть размышлений, изложенных в этом эпизоде: в главе 5 «Для вящей славы Божией» представлены перечисляемые здесь имена в контексте описания научных интересов Гассенди. Приведем этот эпизод первой редакции полностью.

«Известно спокон веков, что когда человек начинает делать самостоятельные открытия или начинает [в] критиковать и опровергать те учения, которые признаны обязательными и непогрешимыми для всех граждан, то у государственной власти есть прекрасный способ образумить этого человека – посадить его в тюрьму. Что и сделали с Джордано Бруно. Семь лет в тюрьме не прошли для него бесполезно. Семь лет государственная власть убеждала Джордано Бруно отказаться от своих || убеждений (_____) [оставлено место, подчеркнуто красным карандашом. – Е. К.] Увидевши, что он бессмысленно упрям, она сожгла его на костре и это было как раз при рождении того самого века, когда появился Мольер. [Г]

Галилей, известнейший физик отделался несколько легче. Упершись в мысль о том, что земля движется, так и стал всем заявлять. Привели

комиссию, принесли Евангелие и заставили Галилея говорить, что она не движется. Ученый оглянулся[.] и сказал: не движется! Отрекаюсь! После этого будто бы непосредственно он нераскаянно проговорил: а все-таки движется! Не думаю, чтобы у него на это хватило мужества. Во всяком случае, говорил ли он или не говорил эту дерзкую фразу при святом Евангелии, он все же в тюрьму || попал. Но сколько ни сажали в тюрьмы, всегда находились безумцы, которые начинали думать по-своему.

Аристотель прямо навис над миром и трогать Аристотеля было нельзя и тем не менее во всех странах нашлись такие, которые позволили себе восстать против него. Пьер де ла Раме [зр] во времена Коперника громил Аристотеля и развившуюся из него пышным цветом схоластическую философию. На эту же схоластику напал Хуан Луис Вивес в Испании, в Англии Франциск Бэкон, барон Вэруламский. Тот просто всю вторую часть своего большого труда, называвшегося “Великое Возрождение”, прямо-таки противопоставил Аристотелю.

В чем смысл этой чехар-||ды имен? К чему перечисление этих факелов в дымных веках? Факелов, иногда угашенных насильственно, факелов, сидящих в тюрьмах или зарезанных в Варфоломеевскую ночь, как это случилось с тем же де ла Раме. О! в этом есть громадный смысл. Все, перечисленные и все, неперечисленные были новаторы и все они составляли, был ли он знаком с ними лично, как это было (_____) [оставлено место, подчеркнуто красным карандашом. – Е. К.], или просто знал их по их ученым трудам, – все они составляли ученый багаж профессора Пьера Гассенди» [3.6, л. 37 об.–39].

В этом фрагменте эпоха Булгакова предстает не явно, как в предыдущем фрагменте, но проступает сквозь строки, подключаясь через подтекст – как логическое продолжение эпох, здесь перечисленных. Для этого Булгаков использует:

1. устойчивое выражение «спокон веков» и глаголы в форме настоящего неактуального времени (перед нами повторяющееся действие),

а также причастие в форме настоящего времени несовершенного вида, обозначающее тем самым действие, происходящее в момент речи: «когда человек начинает делать самостоятельные открытия», «у государственной власти есть прекрасный способ образумить этого человека – посадить его в тюрьму», «факелов, сидящих в тюрьмах»;

2. глаголы несовершенного вида в форме прошедшего времени, наречие «всегда», устойчивый оборот «сколько ни», также подчеркивающие регулярность действия: «Но сколько ни сажали в тюрьмы, всегда находились безумцы, которые начинали думать по-своему».

Но все же при работе над окончательным текстом Булгаков сокращает этот довольно откровенный фрагмент. В окончательном тексте подтекст строится на именах ученых, упоминаемых здесь, а также с помощью введенного предложения: «Да всех не перечтешь!»¹.

Связь с эпохой Булгакова прослеживается в эпизодах, повествующих об аресте и заключении министра финансов Фуке. Уже в первой редакции в этих эпизодах Булгаков использует слово «житие»: «С этого момента, я считаю, жизнь Николая Фукэ закончилась и началось его житие» [3.7, л. 52 об.], а также русскую форму имен – *Николай* Фуке: «И в тюрьме Николай Фукэ провел пятнадцать лет <...>» [3.7, л. 52 об.], *Павел* Пеллисон: «Что же касается самого г. Павла Пеллисона-Фонтамье то он повел себя не менее мужественно <...>» [3.7, л. 53 об.].

Изменения в этих эпизодах во второй редакции демонстрируют осведомленность автора в том, как могут происходить сцены такого рода. Булгаков вводит жест «его тронули за локоть», передающийся с помощью односоставного неопределенно-личного предложения, сказуемое которого выражено глаголом в форме 3 лица мн. ч. – именно такой способ Булгаков использует для создания образов представителей власти в своих произведениях. Ср. в романе «Мастер и Маргарита»: «– Через четверть часа

¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. С. 247.

после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...» [т. 2, с. 643].

Первая редакция романа о Мольере	Вторая редакция романа о Мольере
«Когда совет кончился и Фукэ выходил на улицу, перед ним появился капитан мушкетеров. – Вы арестованы, – сказал капитан» [3.7, л. 52 об.].	«Когда совет кончился[,] [правка простым карандашом. – Е. К.] и усталый Фуке выходил на улицу, его [вежливо] [правка фиолетовыми чернилами. – Е. К.] тронули за локоть. Министр вздрогнул и оглянулся. Перед ним появился капитан мушкетеров» [4.1, л. 115].

Вводя информацию о смелом поступке Мольера, упомянувшего в печати имя опального Пеллисона, друга арестованного министра Фуке, Булгаков в первой редакции использует словосочетание «нужно сказать», имеющее значение «добавить», «обратить внимание», акцент делается непосредственно на поступке драматурга, автор констатирует факт. Во второй же редакции акцент смещается с поступка на его уникальность в тех жизненных обстоятельствах, в которых оказывается герой: благодаря использованию словосочетания «уверенно можно сказать», автор дает оценочное суждение поступку своего героя на основе собственного опыта, наблюдений.

Первая редакция	Вторая редакция
«Нужно сказать к чести моего героя, что в предисловии к “Несносным” выпущенным после гибели Фукэ, он не побоялся упомянуть, что стихи пролога принадлежат г. Пеллиссону. То есть опальному и загнанному человеку» [3.7, л. 53–53 об.].	«Уверенно можно сказать, что величайшего труда стоило бы найти второго человека, который упомянул бы в печати имя друга Фуке – Пеллисона, после того, как Фуке был схвачен [королем]» [4.1, л. 116]. <i>Правка фиолетовыми чернилами.</i>

Третий блок правок в повествовании о судьбе Фуке связан с мотивом суда. В первой редакции, благодаря использованию глагола «рассудит»,

акцент поставлен на разрешении причины, ставшей камнем преткновения во взаимоотношениях короля и его министра. Во второй редакции в период правки машинописного текста Булгаков заменяет этот глагол на «будет судить», тем самым перенеся акцент на то, что каждый в равной степени будет судим перед лицом Бога.

Первая редакция	Вторая редакция
«Николай Фукэ ушел из тюрьмы в иные места, где [его] без сомнения рассудит иной судья и мстительного короля и нечестного министра и того, который в аллее, чтобы погубить человека, подбросил фальшивое письмо к королевской любовнице» [3.7, л. 53].	«Фуке не дождался королевской милости и ушел из тюрьмы туда, где, как он, несомненно, надеялся, иной судья [рассудит] {будет судить} и его, нечестного министра, и мстительного короля, а[,] в особенности[,] того неизвестного, который бросил письмо на песок» [4.1, л. 116]. <i>Правка Е.С. Булгаковой фиолетовыми чернилами.</i>

Вторая составляющая правки в этом фрагменте связана с образом предателя – он обозначен с помощью описательной эвфемистической замены, включающей в себя местоимение «того» и придаточное определительное предложение. Если в первой редакции в контексте грядущего суда предатель занимает равную позицию наряду с королем и министром, то во второй редакции он выдвигается на первый план, благодаря добавлению слова «в особенности» – предателя ждет самое страшное наказание.

Изображение ареста в романе о Мольере оказывается связанным с образом Никанора Ивановича Босого в романе «Мастер и Маргарита», через который Булгаков с помощью подтекста создает полотно современной ему эпохи репрессий.

Напомним, окончательным названием главы о заключении Никанора Ивановича в сентябре 1933 г., как мы показали в параграфе 4.2.2, становится «Замок чудес».

В истории Франции в качестве места заключения аристократии использовался Венсенский замок. В романе Булгакова о Мольере эта реалья отображена. В повествовании об аресте Фуке в качестве ее наименования используются словосочетание «Венсенская тюрьма» и слово «тюрьма». В первой же редакции использовалось словосочетание «тюремный замок»: «Удалось достать поручительство и вытянуть бедного человека из тюремного замка» [3.6, л. 51 об.]; «после того как мушкетеры, сняв шпагу с Фуке, повезли его в тюремный замок» [3.7, л. 53].

Возможно, что использование театрального пространства как средства создания подтекста для изображения тюремного заключения героя, также связано с романом о Мольере. Примечательно, что уже в первой редакции здесь фигурирует история о Бурбонском зале, который выполнял функции театрального зала, но в период Фронды использовался как место заключения: «Внутри дворца находился громадный театральный зал[, *имеющий*] обширное прошлое» [3.6, л. 75]; «Но затем балетная и театральная жизнь прервалась потому что началась Фронда и в зале сидели государственные преступники, обвиняемые в оскорблении величества» [4.1, л. 75 об.]. Впервые на эту взаимосвязь обратили внимание О.Б. Кушлина и Ю.М. Смирнов: «<...> сцена в театре, куда попадает Никанор Иванович Босой, проявляется через описание театрального зала дворца Малый Бурбон в “Жизни господина де Мольера”»¹.

В целом роману о Мольере присуще изображение действия власти как театрального, например, при организации ареста министра Фуке.

Первая редакция	Вторая редакция
«В то время, как Мольер улучшал свою пьесу, в парке Во разыгралась другая далеко не веселая пьеса» [3.7, л. 51 об.].	«А тем временем, пока драматург улучшал свою пьесу, в парках Во начиналась другая пьеса, но не комедия, а драма» [4.1, л. 115].

¹ Поэтика романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Методическая разработка к спецсеминару / Составители О. Б. Кушлина, Ю. М. Смирнов. Душанбе : Таджикский государственный университет им. В.И. Ленина, 1987. С. 6.

Собрав министров Франции 10 марта 1661 г. после смерти кардинала Мазарини Людовик XIV объявил о своем самостоятельном правлении государством, добавив: «Театр меняет декорации»: «Последние слова Людовика XIV наглядно демонстрируют, насколько в век барокко театр, его законы и терминология тесно переплелись с политической жизнью. Король говорил с министрами и государственными секретарями, словно режиссер со своей труппой перед постановкой новой пьесы»¹.

Театральность была присуща и эпохе Булгакова – следственные дела демонстрируют сценарии и спектакли арестов и допросов, суды и собрания нередко проходили в помещении театра.

Таким образом, в романе о Мольере проявляется современная Булгакову эпоха. В 1932 г., чувствуя свободу в изображении действительности XVII века, писатель довольно откровенно проводит параллели между ней и своим временем. Работая над второй редакцией романа о Мольере в 1933 г., Булгаков убирает слишком смелые места или сокращает их с помощью создания подтекста. Не случайно именно на страницах этого романа он формулирует закон ящерицы, которая, будучи схваченной за хвост, отламывает его и удирает (примечательно, что и в этом фрагменте Булгаков активно использовал подтекст, см. подробнее параграф 3.2.2). В 1932–1933 г. в романе «Мастер и Маргарита» Булгаков тоже позволял себе открытое изображение действительности, используя аббревиатуру ГПУ, слово «тюрьма» и прочие реалии. Но во второй половине 1934 г., переведя поэта (будущего мастера) из места лишения свободы в клинику, он начинает работу над подтекстом в изображении эпохи в романе «Мастер и Маргарита».

¹ Сидоренко М. А. Король танцует: Политический театр королевской власти Франции при Людовике XIV. С. 144–146.

4.3. Пометы А.И. Солженицына на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Важное значение для изучения поэтики романа и стиля Булгакова имеют пометы А.И. Солженицына на страницах «Мастера и Маргариты».

Е.С. Булгакова, глубоко чтившая талант А.И. Солженицына и дорожившая дружбой с ним, неоднократно, и в устной и письменной форме, высказывала мысль о взаимосвязи между ним и Булгаковым, а также сожаление об их не встрече. «Ох, до чего неповторимый человек, – делает она запись о Солженицыне в дневнике. – И до чего ужасно, что они не встретились с Мих. Аф. – вот была бы дружба, близость, полное понимание друг друга» (20 октября 1969)¹.

Солженицын ассоциировался с Булгаковым, более того – с образом мастера, и в сознании читателей, в частности конца 60-х г. XX в. Так, например, в письмах О.Б. Макарова, почитателя творчества Булгакова, к Елене Сергеевне присутствуют размышления «<...> о Солженицыне, единственном мастере в сегодняшней русской прозе» (20 марта 1967)², а также соотнесение его с личностью и судьбой Булгакова: «Схема сегодняшней травли Солженицына совершенно та же, что и прошлой травли Булгакова» (21 апреля 1969)³.

И, наконец, сам Солженицын пишет о своем ощущении «<...> прямой *родности* этому загадочному автору – как будто он мой отец или старший брат»⁴. В.Я. Лакшин, первым в литературоведении поднявший вопрос о диалоге *Булгаков – Солженицын*, приводит в своем дневнике рассказ Е.С. Булгаковой: «Оказывается, Александр Исаевич издавна любил Булгакова. В ранних стихах писал что-то вроде: “Брат мой, Булгаков...”. Он сказал Елене Сергеевне: “Я должен знать все, что он написал, потому что

¹ Булгакова Е. С. Дневниковые записи. 1955, 1957, 1958, 1966 – 1970 (янв.). Автограф карандашом и чернилами. 110 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 11. Л. 110 об.

² Макаров О. Б. Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1967–1969. 7 пп. 26 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 36. Ед. хр. 1. Л. 2 об.

³ Там же. 23 об.

⁴ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 8.

то, что написано им, мне уже писать не нужно...»¹.

Своеобразный диалог с Булгаковым складывается на страницах изданий романа «Мастера и Маргарита», где Солженицын делает пометы.

Первое прочтение Солженицыным романа состоялось в 1963 г. в доме Е.С. Булгаковой² по машинописному тексту романа, как раз в этом году ею перепечатанному. О своем первом восприятии романа Солженицын пишет: «Разумеется, “Мастер” ошеломил меня, как и всякого потом последующего читателя, задал работы подумать. Всё описание советской Москвы 20-х годов – это был “обычный” неподражаемо блистательный, меткий, неопровержимый Булгаков <...>»³.

Второе чтение романа состоялось по «“дополненному” изданию “Мастера и Маргариты”» в «самодельном переплете, объединяющем страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом»⁴. Это издание было подготовлено Н.Д. Солженицыной на основе ее работы с машинописным текстом романа 1963 г. у Е.С. Булгаковой.

В третий раз Солженицын читает роман по изданию 1973 г.⁵

Обе книги содержат большое количество помет писателя, свидетельствующих о критическом переосмыслении Солженицыным романа Булгакова по сравнению с первым его прочтением. Об этом же свидетельствует и высказывание самого Солженицына в очерке «Мой Булгаков» (2004), вошедшем в состав его «Литературной коллекции»: «При первом чтении мне показалось, что евангельские главы отличаются

¹ Лакшин В. Я. Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы // Лакшин В. Я. Солженицын и колесо истории / Сост., предисл. и коммент. С. Н. Кайдаш-Лакшиной. М.: Издательский дом «Вече», «Азъ» (Знатнов), 2008. С. 95.

² Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 12.

³ Там же. С. 13.

⁴ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130; Москва. 1967. № 1. С. 56–144. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына. Вклейка между с. 32–33. *Далее в тексте параграфа ссылки на эту архивную единицу: 1966, 1967.*

⁵ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. М.: «Худож. лит.», 1973. 816 с. Архив А. И. Солженицына. *Далее в тексте параграфа ссылки на эту архивную единицу: 1973.*

сколоченным, плотным, даже и звучным языком. При повторных впечатление ослабло, не знаю»¹, «<...> главный его роман я не полностью принял <...>»².

В «<...> записях, сделанных А.И. Солженицыным при чтении повести М.А. Булгакова “Роковые яйца” в доме Е.С. Булгаковой, 1960-е <...>» писатель выделяет особенности творчества Булгакова, который ценил во всех его произведениях:

«1. лёгкость, свобода	} за счет чего?
2. динамизм.	
3. доза юмора, свободно даваемая там и здесь.	
4. неудержимая фантазия, богатство теснящихся образов» ³ .	

При чтении романа впоследствии Солженицын по-прежнему с восхищением относится к обозначенным особенностям творчества Булгакова, например к афористичности:

Цитата	Пометы (черной шариковой ручкой)
«– Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. <...> Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет» [1966, с. 19].	«Хорошо»
«– Простите, не поверю, – ответил Воланд, – этого быть не может, рукописи не горят» [1967, с. 91].	«!»

Солженицын проводит всесторонний анализ романа, при этом, по сути, выделяя не погрешности в его создании, но приемы, отличающиеся от своего собственного художественного метода, «<...> свойства наших перьев совсем разные <...>»⁴. Возможно, он стремился «сжиться» с этим произведением: «Я восхищаюсь этой книгой – а не сжился с ней», понять природу присутствующей наперекор всему взаимосвязи между ним и Булгаковым: «<...> он остаётся мне тепло-родственным, воистину – старшим братом, сам не могу объяснить, откуда такая родственность», – пишет Солженицын в

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 17.

² Там же. С. 16.

³ Солженицын А. И. Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1963, авг. 25–1968, мая 20. 7 п. 7 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 38. Ед. хр. 3. Л. 29.

⁴ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 16.

2004 г.¹

Г.К. Алтынбаева, анализируя и систематизируя особенности «теоретического и художественного осмысления А.И. Солженицыным» русской литературы XX в., изложенные им в «Литературной коллекции», приходит к выводу о том, что «размышления А.И. Солженицына о русских романах XX века охватывают весь идейный состав произведения: формальный и семантический состав в единстве. И всё читается сквозь призму солженицынской эстетики»². Таким же образом осуществляется работа Солженицына и при чтении романа «Мастер и Маргарита».

Первый аспект критического осмысления романа Булгакова заключается в анализе его языка, стиля. «Неизменен интерес Солженицына к использованию писателями языкового потенциала и при этом к верности языкового фона»³. Пометы Солженицына позволяют выделить ряд типов критических замечаний писателя относительно стиля Булгакова.

1. Фонетика (пометы и графические условные обозначения выполнены зеленой шариковой ручкой, которой Солженицын в период чтения журнальной публикации романа отмечал «погрешности», связанные с его языковой стороной).

Данный тип критических замечаний обозначен самим Солженицыным посредством пометы «фонетика», относящейся к фрагменту текста: «к горьковатому дыму, свидетельствовавшему о том, что кашевары в кентуриях начали готовить обед, примешивался» [1966, с. 15].

1.1. Частое использование причастий в одном предложении приводит к столкновению одинаковых буквенных сочетаний и сосредоточению в пространстве одного высказывания большого количества шумных согласных звуков, например: «Удивление выразилось на лице секретаря, сгорбившегося над низеньким столом и записывавшего показания» [1966, с. 17]; «Ни на

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 16.

² Алтынбаева Г. М. Эстетика и поэтика русской литературы XX века в теоретическом и художественном осмыслении А. И. Солженицына: Учебное пособие для студ. / Под науч. ред. Л. Е. Герасимовой. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2010. С. 89.

³ Там же. С. 51.

мгновение не сводя глаз с администратора, как-то странно корчившегося в кресле, все время стремящегося не выходить из-под голубой тени настольной лампы, как-то удивительно прикрывавшегося якобы от мешающего ему света» [1966, с. 96].

1.2. Соседство одинаковых буквенных сочетаний: «он был сборщиком податей, и я с ним встретился впервые на дороге в Виффагии, там, где углом выходит фиговый сад» [1966, с. 18].

1.3. Соседство одинаковых буквенных сочетаний в результате использования слов с одинаковыми морфемами:

«с пылающей на солнце трубой за спиной.

Закрываясь от пыли рукой» [1966, с. 29] (в слове «трубой» булгаковское окончание «ою» исправлено Е.С. Булгаковой при перепечатке машинописного текста романа в 1939–1940 г. [т. 2, с. 146, сноска 340]).

1.4. Соседство губных звуков на стыке предлога и знаменательной части речи: «маленьком столике с графином воды, в четырех креслах и в подставке в углу» [1966, с. 66] (первый из подчеркнутых предлогов «в» добавлен Е.С. Булгаковой при перепечатке машинописного текста романа в 1939–1940 г. [т. 2, с. 227, сноска 802]).

1.5. Скопление согласных звуков на стыке предлога и знаменательной части речи: «сидел средних лет небритый человек с встревоженными глазами» [1966, с. 115].

2. Грамматика.

Цитата	Помета	Орудие письма
«года на три <u>в</u> Соловки!» «отправить Канта <u>в</u> Соловки» [1966, с. 11]	над первым предлогом «в» написано: «на?»	зеленая шариковая ручка

3. Синтаксис (пометы и графические условные обозначения выполнены зеленой шариковой ручкой).

Цитата	Помета
« <u>темикрания</u> , при которой болит полголовы... от нее нет средств, нет никакого спасения... <u>попробую не двигать головой...</u> » [1966, с. 15]	«неприменимость прямой речи, слабо»

«Возле нее <u>он след, по которому шел, потерял</u> » [1967, с. 108].	«синтаксис»
«В конце <u>его внимание ее</u> привлекла роскошная громада» [1967, с. 67] <i>Булгаковский порядок слов «В конце его ее внимание» изменен Е.С. Булгаковой при перепечатке машинописного текста романа в 1963 г. [т. 2, с. 298]</i>	«Расстановка слов»
«Пришедший откинул капюшон, обнаружив совершенно мокрую, <u>с прилипшими ко лбу волосами голову</u> » [1967, с. 99] <i>Булгаковскую запятую, закрывающую оборот «с прилипшими ко лбу волосами» Е.С. Булгакова убирает при перепечатке машинописного текста романа в 1963 г. [т. 2, с. 436]</i>	«расстановка»

4. Повтор в одном предложении или близстоящих предложениях.

Цитата	Помета	Орудие письма
«<Ты понял меня или ударить тебя?>» «– <Я понял тебя. Не бей меня.>» [1966, с. 17] <i>Одно из графических обозначений, которые использует Солженицын, – угловые скобки, здесь и далее мы условно передаем посредством знака < >.</i>	«здесь два местоим. хорошо» «а здесь плохо»	зеленая шариковая ручка
«секретарь ничего более не записывал, а только, вытянув шею, как гусь, старался не проронить ни одного слова. <...> Секретарь поднял свиток, <решил пока что ничего не записывать> и ничему не удивляться» [1966, с. 19].	«выше: ничего не записывал»	черная шариковая ручка
«Можете дальше не записывать, – обратился он к секретарю, <хотя тот и так ничего не записывал,>» [1966, с. 21]	«3й раз»	

5. Многословие.

Цитата	Помета	Орудие письма
«думал, что оскорбляет, называя меня “собакой”. – Тут арестант усмехнулся: – Я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово...» [1966, с. 18]	«суесловие, многословие»	черная шариковая ручка

6. Искусственность.

6.1. Речевые штампы.

Цитата	Помета	Орудие письма
«Следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему он полагает, что профессор именно на Москве-реке, а не где-нибудь в другом месте. Да горе в том, что спросить-то было некому» [1966, с. 36].	«штамп, пустословие»	черная шариковая ручка

6.2. «Литературщина» (пометы и графические условные обозначения

выполнены черной шариковой ручкой).

Цитата	Помета
«То, что было сказано, что за цепью легионеров не было ни одного человека, не совсем верно» [1966, с. 102].	«неуклюже, литературщина»
«– Скажи мне, любезный Фагот, – осведомился Воланд у клетчатого гаера, <носившего, по-видимому, и другое наименование, кроме “Коровьев”,> – как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?» [1966, вставка № 3 к тексту на с. 77, с. 2 купюр]	«неуклюже, литературно»

6.3. Отсутствие юмора.

Цитата	Помета	Орудие письма
«– На все сто! – подтвердил тот, <любя выражаться вычурно и фигурально>» [1966, с. 10].	«юмора нет»	черная шариковая ручка
<i>Фрагмент текста о купании Ивана Бездомного:</i> «Сняв с себя одежду, Иван поручил ее какому-то приятному бородачу, курящему самокрутку возле рваной белой толстовки и расшнурованных стоптанных ботинок. <...> Иван облачился в то, что было оставлено» [1966, с. 36].	«не смешно, бессмысленно»	
<i>Ср.:</i> «толстовки и расшнурованных стоптанных ботинок. Помахав руками, чтобы остыть, Иван ласточкой кинулся в воду. Дух перехватило у него, до того была холодна вода» [1973, с. 469]	«перебор?»	синяя шариковая ручка
«пестревших на ореховых <u>теткиных</u> дверях» [1966, с. 38]	«гудковское остроумие»	черная шариковая ручка

Относительно «гудковского остроумия» примечательно высказывание в записях Солженицына, сделанных при чтении повести «Роковые яйца»: «Немного, однако, он испытал на себе влияние малоудачных лексических (и синтаксических) экспериментов 20^х годов (в данной повести это ощущается меньше, чем где бы то ни было)»¹.

6.4. Надуманность.

Цитата	Помета	Орудие письма
«Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все теперь предвещало нехороший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета» [1966, с. 15].	«впечатление придуманности»	простой карандаш

¹ Солженицын А. И. Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1963, авг. 25–1968, мая 20. Л. 29.

«– Это очень просто, – ответил арестант по-латыни. – Ты водил рукой по воздуху, – и арестант повторил жест Пилата, – как будто хотел погладить, и губы...» [1966, с. 20]	«придуманно»	черная шариковая ручка
«другая мысль – “Бессмертие... пришло бессмертие...”» [1966, с. 26]	«?» «необосновано»	
Ср.: «как молния и тут же погасшая какая-то короткая другая мысль: “Бессмертие... пришло бессмертие...” Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке» [1973, с. 452]	«искусственно»	синяя шариковая ручка

6.5. Имена собственные.

В тексте зеленой шариковой ручкой выделены наименования: М.В. Подложная [1966, с. 37], «Перелыгино», Поклевкина [1966, с. 38], Непременова, Иероним Поприхин [1966, с. 39], Квант, Тамара Полумесяц [1966, с. 40], Жукопов, Семейкина-Галл, Иоганн из Кронштадта Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин, Адельфина Буздяк [1966, с. 41], Варенуха [1966, с. 66], Покобатько [1966, с. 81, 115], Пятнажко [1966, с. 116], Петраков-Суховой [1966, с. 125]. Солженицын отмечает: «С фамилиями он здесь буйствует, нарушает меру <...>, – но и войти в положение автора: всех этих Берлиозов и Римских надо ж как-то промаскировать»¹.

7. Разговорный стиль.

Цитата	Помета	Орудие письма
«Расстреливайте, <делайте со мною что хотите, но я> не встану» [1966, с. 49].	«разговорный»	зеленая шариковая ручка

7.1. Лексика (пометы и графические условные обозначения выполнены зеленой шариковой ручкой): «Тимофей Кондратьевич рассказывал другим жильцам, захлебываясь от удовольствия, о том, как замели председателя» [1966, с. 65]; «а котенок свалился с головы и брызнул вверх по лестнице» [1966, с. 124]; «пошел я купаться на Москва-реку, ну и попятили мою одёжу» [1966, с. 485].

8. Нарушение стиля.

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 13.

Цитата	Помета	Орудие письма
«И все, кроме неподвижного прокуратора, проводили взглядом Марка Крысобоя, который махнул рукой 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» [1966, с. 16].	«Уже ничего не осталось от начального плотного языка главы»	зеленая шариковая ручка
«– Нет, нет, нет! Ни слова больше! Ни в каком случае и никогда! В рот ничего не возьму в вашем буфете! <...> Нет, милейший, так невозможно!» [1966, с. 121]	«Для Воланда – многословно, попрыгисто»	черная шариковая ручка
«Оставалось предположить, что сонная и странная личность улетела из дому» [1966, с. 95]	«Срыв. Об Аннушке так нельзя»	зеленая шариковая ручка
<i>Речь Воланда о «московском народонаселении» перед фокусами в Варьете</i> [1966, вставка № 3 к тексту на с. 77, с. 2–3 купюр]	«Программа московской поездки Воланда изложена тяжеловесно, слишком явно»	черная шариковая ручка
«Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны: из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота» [1966, вставка № 5 к тексту на с. 79, с. 4 купюр]	«Опять тяжело»	
Ср.: «В общем, напоминают прежних, квартирный вопрос только испортил их...» [1966, вставка № 6 к тексту на с. 79, с. 4 купюр]	«А это – хорошо»	
«Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. <...> Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами» [1966, вставка № 9 к тексту на с. 90, с. 5 купюр]	«Не разговорно»	зеленая шариковая ручка
Ср.: «ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик» [1973, с. 548]	«не разговорно»	синяя шариковая ручка
«Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» [1973, с. 427]	«предварение»	
«Нагая и невидимая летунья сдерживала и уговаривала себя, руки ее тряслись от нетерпения. <...> Инструмент гудел, выл, хрипел, звенел» [1973, с. 653].	«Черты погрома народного, рояль бы пожалеть»	

В контексте размышлений о стиле романа следует отдельно выделить наблюдения Солженицына над образом автора: «Не уходит из поля зрения

сам рассказчик, который то и дело поддаёт фразы от себя, совсем и не нужные оговорки (в этом тоже заметно гоголевское влияние)»¹. Например:

Цитата	Помета	Орудие письма
«“Все смешалось в доме Облонских”, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так и сказал бы он в данном случае. Да! Все смешалось в глазах у Поплавского» [1966, с. 118].	«дёшево»	черная шариковая ручка

Второй важный аспект критического осмысления романа Булгакова составляют размышления Солженицына об особенностях отражения истории в художественном произведении. «<...> Солженицын обременен историей, он ощутил себя ее орудием и ею одержим. <...> Для Булгакова история объект равнодушного внимания <...>. Но существо его интереса другое. Ощувив свою неспособность влиять на современную историю, ход событий, он смотрит на многое фаталистически и ищет утешения в вечности»². Это отличие между двумя писателями неизбежно находит отражение в соотношении художественного вымысла и реальности в произведениях, в способах изображения действительности. Пристальное внимание Солженицын уделяет страницам романа, где посредством подтекста Булгаков создает эпическую картину эпохи ГПУ (см. параграф 4.2.2).

Высоко оценив тонкое изображение действительности в романе Булгакова, Солженицын отмечает все возможные случаи нарушения достоверности, например:

Цитата	Помета	Орудие письма
«лежащего <далеко внизу> направо» [1966, с. 18]	«если далеко внизу и против солнца – как видны статуи?»	черная шариковая ручка
«луч <u>пробрался</u> в колоннаду» [1966, с. 19]	«Не то. Только что солнце тут всё заливало»	
«– И в этом ты ошибаешься, – светло улыбаясь и <заслоняясь рукой от солнца>, возразил арестант» [1966, с. 20].	«да ведь под крышей, а солнце поднялось»	
«на утреннем безжалостном ершалаимском <u>солнце</u> пеке стоит перед ним арестант с	«под колл. нет солнце	синяя шариковая

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 17.

² Лакшин В. Я. Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы. С. 98.

обезображенным побоями лицом» [1973, с. 440]		ручка
«Было около <u>десяти</u> часов утра» [1966, с. 29].	«а полдень?»	черная шариковая ручка
«Теперь регент нацепил себе на нос явно не нужное <пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло.> От этого клетчатый гражданин стал еще гаже, чем был тогда, когда указывал Берлиозу путь на рельсы» [1966, с. 33].	«1) в мутном обманчивом свете? 2) откуда знает Ив. Ник.?»	
«черный, как сажа или грач, и <с отчаянными кавалерийскими усами.>» [1966, с. 34]	«в луне?»	
«— Сидим, — ответил Иван, вглядываясь в <u>карие</u> и очень беспокойные глаза пришельца» [1973, с. 548].	«при луне и голуб. ночнике»	синяя шариковая ручка
«в далекой высоте открылась <u>полная, но не утренняя</u> , а полночная луна» [1967, с. 89].	«полная и не бывает утренней»	черная шариковая ручка
«Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна» [1967, с. 135]	«Если уходили от ночи, то скакали <u>на запад</u> , и луна только <u>в спину</u> может им восходить, а не навстречу»	

Отдельно выделим направление работы Солженицына с лексикой, связанной с точным изображением действительности:

Цитата	Помета	Орудие письма
«Пройдя около <u>километра</u> , ала обогнала вторую когорту Молниеносного легиона и подошла первой, покрыв еще один <u>километр</u> » [1966, с. 100]	«Это по-каковски?»	зеленая шариковая ручка
Ср.: «Пройдя около <u>километра</u> , ала обогнала вторую когорту Молниеносного легиона и первая подошла, покрыв еще один <u>километр</u> , к подножию Лысой Горы» [1973, с. 588].	«?»	синяя шариковая ручка
«— Молчать на втором <u>столбе!</u> » [1966, с. 106]	«на кресте»	черная шариковая ручка

Несмотря на обилие помет, касающихся такого рода «нарушений», Солженицын отмечает: «Вероятно, большой труд представляло автору разыскать, представить все возможные детали. Может быть, где и сорвался. Но многое кажется убедительным, география города, подробности одежды, быта. Очень реальна картина страданий распятых, эта облепленность оводами»¹. Точность в выборе деталей и достоверность изображения действительности – важная особенность работы Булгакова. Так, А. Зеркалов отмечает: «Но Булгаков проник в свирепое прошлое и узнал, что римляне

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 16.

чаще привязывали казнимых, чем прибивали. Что казнь с гвоздями считалась облегченной – потеря крови и сепсис приближали смерть. Что “обвисание” тоже сокращало муки – поэтому римляне изобрели нижнюю перекладину, опору для ног повешенного <...>¹.

В-третьих, особого рассмотрения требуют размышления Солженицына над ершалаимскими главами романа, в первую очередь, над образом Иешуа Га-Ноцри, т. к. именно это послужило, на наш взгляд, причиной изменения его отношения к роману Булгакова. Как отмечает В.Я. Лакшин, «<...> в 1968 году он воспринимал “Мастера и Маргариту” по-другому, нежели в 1963-м. Критика Солженицыным главного романа Булгакова, развернутая в “Теленке” и в его письме ко мне <...> носит отчетливо идеологический характер: это протест человека, считающего себя ортодоксально православным, против чересчур смелого и своевольного вымысла, художественной игры поблизости от святынь <...>»². Пометы Солженицына на страницах ершалаимских глав складываются в их сопоставление с евангельской историей:

Цитата	Помета	Орудие письма
«поставили перед креслом прокуратора человека <лет двадцати семи.>» [1966, с. 16]	«во всем надо отличаться!»	помета и подчеркивание простым карандашом, скобки черной шариковой ручкой
«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» [1966, с. 16].	«не сказано “у приведенного”. Не случайный акцент»	очерчивание и скобки – черная шариковая ручка, помета – зеленая шариковая ручка, ей же дополнительно обведены скобки «у человека», чтобы связать помету и текст
«<Из города Гамалы,>» [1966, с. 17]		черная

¹ Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. С. 149.

² Лакшин В. Я. Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы. С. 98.

«<Я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...>» [1966, с. 17]		шариковая ручка
«– <Нет никого.> Я один в мире» [1966, с. 17].		
«– Знаю. Греческий» [1966, с. 17].	«?»	
«– 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» [1966, с. 20].		
«– Всех, – ответил арестант, – злых людей нет на свете» [1966, с. 20]. Ср.: «<...> это совсем не евангельского смысла. И учения, собственно, нет никакого» ¹ .	<i>текст очерчен по левому полю страницы двумя линиями</i>	
«– Ненавистный город, – вдруг почему-то пробормотал прокуратор и передернул плечами, как будто озяб, а <руки потер, как бы обмывая их>» [1973, с. 448]		синяя шариковая ручка
«кого из двух преступников намерен освободить Синедрион: <Вар-раввана> или Га-Ноцри?» [1966, с. 25]		черная шариковая ручка
«Но Иешуа почему-то заспешил, сказал, что у него в городе неотложное дело, и ушел около полудня один. Вот в этом-то и заключалась первая ошибка Левия Матвея. Зачем, зачем он отпустил его одного! Вечером Матвею идти в Ершалаим не пришлось. Какая-то неожиданная и ужасная хворь поразила его. Его затрясло, тело его наполнилось огнем, он стал стучать зубами и поминутно просить пить» [1966, с. 103].	«вот всё вместо Тайной Вечери»	
«Га-Ноцри шевельнул вспухшими губами и отозвался хриплым <u>разбойничьим</u> голосом» [1966, с. 106]	«К чему это?»	
«Утром в пятницу, то есть на другой день после проклятого сеанса» [1966, с. 107]	«Совпадение? или игра с Евангелие?»	

Солженицын пишет в письме к В.Я. Лакшину в 1968 г.: «Но если в этом самом произведении так восхваляется нечистая сила и так унижается Христос – тут тоже надо что-то выяснить»². Тот текст, который отмечает Солженицын, демонстрирует не унижение, но переосмысление Булгаковым евангельской истории, использование отсылки к ней, как истории вечной и повторяющейся, для раскрытия проблемы выбора между добром и злом. «“Мастер и Маргарита” – сплав ближайшей реальности и огромного

¹ Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков. С. 15.

² Лакшин В. Я. Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы. С. 99.

масштаба жизни человечества от первого века христианства, попытка понять добро и зло как вселенские стихии»¹. В связи с тем, что Булгаков создает образ Богочеловека, показательна помета Солженицына о якобы сбое:

Цитата	Помета	Орудие письма
«путаница эта будет продолжаться очень долгое время» [1966, с. 17–18].	«Что имеет в виду маленький смертный? Булгаков проговаривается, что знает истинную историю»	черная шариковая ручка

Отдельный блок составляют пометы, связанные с автобиографизмом в романе Булгакова (см. параграф 4.1).

Таким образом, система помет Солженицына на страницах романа «Мастер и Маргарита» представляет ценность для изучения особенностей:

- 1) поэтики романа, стиля и биографии Булгакова;
- 2) стиля и мировоззрения Солженицына;
- 3) принципов анализа, присущих литературной критике Солженицына.

¹ Лакшин В. Я. Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы. С. 98.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особенности восприятия и трактовки романа Булгакова «Мастер и Маргарита» демонстрируют необходимость вернуться к истокам его изучения – к творческой истории, которая позволит приблизиться к пониманию авторского замысла.

Основополагающими работами, посвященными изучению творческой истории романа «Мастер и Маргарита», являются статьи М.О. Чудаковой «Архив М.А. Булгакова» (1976), «Творческая история романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» (1976, переиздание 2023) и «Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова» (1977). Важное значение для изучения творческой истории романа имеют также работы Л.М. Яновской: «Творческий путь Михаила Булгакова» (1983), «Треугольник Воланда» (1991), «Последняя книга, или Треугольник Воланда» (2013).

Но в работах М.О. Чудаковой и Л.М. Яновской не представлено целостное описание творческой истории романа:

- 1) не демонстрируется динамика становления авторского замысла;
- 2) материал представлен фрагментарно (отдельные образы, мотивы, эпизоды);
- 3) не дается сопоставление текста разных периодов работы над ним;
- 4) текст черновиков представлен как статический текст без отображения процесса писательской работы, несмотря на то, что оба исследователя работали с архивом Булгакова;
- 5) в связи с этим выводы носят отвлеченный характер;
- 6) при рассмотрении влияния предшествующего творчества писателя на роман не демонстрируется динамика отображения этого влияния в тексте;
- 7) в научный оборот введен миф о дополнительной архивной единице, отсутствие которой не позволяет установить окончательный текст романа.

Диссертация Б.В. Соколова на соискание ученой степени доктора филологических наук на тему «Творческая история романа М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» (Институт мировой литературы им. А.М. Горького

1991) является исследованием не творческой истории романа, а его генеалогии. Н.К. Пиксанов отмечает, что «основное в творческой истории устанавливается методом прямой документации»¹, в то время как литературные влияния, прототипы и влияния общественных движений в подавляющем большинстве случаев устанавливаются «аналогическим, ретроспективным методом», поэтому не могут быть включены в творческую историю и «могут изучаться в специальном экскурсе»². Занимаясь творческой историей романа «Мастер и Маргарита», Б.В. Соколов не работал с его черновиками, цитаты из черновиков приводятся по изданиям В.И. Лосева.

Таким образом, на данный момент в булгаковедении отсутствует целостное описание творческой истории романа «Мастер и Маргарита», что обуславливает актуальность нашего исследования, в котором продемонстрирована трансформация авторского замысла романа на основе результатов текстологического анализа и сопоставления текста разных редакций романа с привлечением широкого круга историко-биографического материала.

Изучение творческой истории произведения невозможно без обращения к его черновикам. Между тем имеющиеся издания черновиков романа «Мастер и Маргарита» изобилуют ошибками и не дают целостного представления об истории текста: представлен статический текст, лишенный признаков динамического процесса писательской работы; представлены не все источники текста романа; присутствует колоссальное количество ошибок чтения рукописей Булгакова.

Нами введен в научный оборот весь комплекс черновиков романа «Мастер и Маргарита», текст которых передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений. Черновики романа, представленные таким образом, позволят увидеть становление

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 73.

² Там же. С. 70.

булгаковского текста в исторической динамике и осуществить его текстологический анализ, тем самым продемонстрировать трансформацию авторского замысла и приблизиться к его пониманию. С максимальной бережностью и точностью мы постарались передать динамику становления булгаковского текста и тем самым ввести в научный оборот не только уникальные материалы, важные для изучения романа, но и его окончательный текст.

На данный момент роман «Мастер и Маргарита» публикуется в двух вариантах в соответствии с текстами, подготовленными А.А. Саакянц («Художественная литература», 1973) и Л.М. Яновской («Художественная литература», 1990).

Отличия между этими текстами становятся очевидными с первых строк:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц	Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской
«Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» [с. 423].	«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан» [с. 7].

Издание романа до настоящего времени осуществляется по указанным текстам, следовательно, читатели и исследователи пользуются разными его вариантами, что говорит о давно назревшей необходимости пересмотреть вопрос об установлении окончательного текста романа.

На наш взгляд, источником установления окончательного текста романа «Мастер и Маргарита» является машинописный текст 1938 г. с системой правки 1938–1940 г., включая изменения текста, сделанные в машинописи 1939–1940 г. до главы 19 включительно с учетом следующих принципов:

1) специфика печати машинописи О.С. Бокшанской под диктовку Булгакова в 1938 г. (опечатки и ошибки, допущенные при печати и обусловленные сложностью восприятия диктуемого текста на слух);

2) ошибки, допущенные самим Булгаковым в процессе изменения текста при диктовке романа в 1938 г. (по инерции; в процессе изменения

текста при диктовке);

3) характер правки Е.С. Булгаковой, не всегда отвечающей замыслу писателя: несоблюдение абзацных отступов; нарушение границ предложения (разделение предложения на два или более; соединение предложений в одно); излишнее использование восклицательных знаков; пунктуация, не свойственная Булгакову; правка повторов (замена другой лексической единицей; исключение из текста); правка этического характера; изменение порядка слов; правка, касающаяся логики текста; введение дополнений, обстоятельств и т. п. для уточнения значения слова; правка союзов; правка предлогов; правка частиц; правка в области грамматики – грамматическая принадлежность слова, грамматическая форма слова (падежные окончания существительных; форма числа существительных и прилагательных; время причастия; использование глагола вместо деепричастия; вариативные формы слов типа «наверно / наверное»); правка приставок (изъятие приставок в словах типа «поближе», «помедленнее», «поосторожнее», добавление приставок);

4) при перепечатке текста в 1940 г. была учтена не вся правка Булгакова;

5) машинопись 1963 г. нельзя использовать как единственный или главный источник для установления окончательного текста романа: добавился еще один слой правки, повторяя ее типы, характерные для работы Е.С. Булгаковой над машинописным текстом романа в 1939–1940 г.; осуществлена правка формы слов (вспрыскивание – впрыскивание, опознательный – опознавательный); самой значительной правкой 1963 г. является возврат последнего абзаца главы 32, нарушивший замысел писателя.

В связи с тем, что не вся правка была выполнена писателем и, возможно, она выявлена нами не в полной мере, мы можем говорить об установлении окончательного текста романа, но только максимально приближенного к последней творческой воле автора.

На основе изучения всего комплекса черновиков романа и установления его окончательного текста мы постарались продемонстрировать трансформацию авторского замысла.

На основе реконструкции *первой редакции романа* (1928–1929) можно выделить следующие ее особенности:

1) повествование в романе предстает как произведение, написанное автором, стремящимся воссоздать истинную картину таинственных событий, произошедших в Москве, о чем он сообщает сам в прологе;

2) неизвестный при встрече с двумя литераторами на Патриарших прудах выстраивает для них систему доказательств существования Бога;

3) используется композиция «текст в тексте» – в роман вводится ершалаимское повествование, найден прием его введения – повтор последнего и первого предложений основного повествования и ершалаимского текста;

4) ершалаимское повествование вводится как рассказ Воланда двум литераторам и включает в себя несколько эпизодов: суд у Анны, суд у Каиафы, суд у Пилата, объявление приговора, путь Иешуа на Голгофу, история Вероники, казнь, две встречи Пилата и Толмая (будущего Афрания);

5) история на Патриарших прудах совершается Воландом ради Ивана Бездомного – поэта, который в глубине души верит в Бога и сумел создать в обстановке безверия «верный портрет» Иисуса Христа; ершалаимское повествование Воланд адресует именно Иванушке, который соотносится здесь с образом Иешуа;

6) Воланд действует один, его свита только намечается – «маленький человечешко в черном берете», Бегемот, Бонифаций и голая девица, в этом ряду активные действия совершает только Бонифаций (пустой костюм и хористы), в образе которого совмещаются черты Азazelло, Бегемота и Фагота;

7) система образов (председатель жилищного товарищества, директор театра и его помощники, зрители в театре, конференсье, пожилой

театральный чиновник, буфетчик театра, пустой костюм и хористы) складывается на основе разоблачения какого-либо порока (воровство, использование служебного положения в личных интересах, зависть, страсть к игре, любовь к деньгам и плотским удовольствиям, лживость) и наказания, не угрожающего жизни, это обуславливает композицию глав (встреча с Воландом, разоблачение, наказание);

8) линии «мастер – Маргарита» в первой редакции нет, но, по нашим предположениям, планировалась линия «Фауст и Маргарита», где в роли Фауста выступает Феся – необыкновенно эрудированный ученый, историк, увлекшийся демономаний, по отношению к нему в романе впервые использовано слово «мастер», против него была написана статья в «боевой газете», не случайно созвучие их имен на основе совпадающих букв («ф» – первая буква имени, «с» – в середине имени);

9) большее количество элементов фантастики, по сравнению с последующими редакциями, затем Булгаков откажется от них (Иванушка превращается в юродивого и, вместо Патриарших прудов, находит себя на паперти собора Василия Блаженного, черный пудель, являющийся в лечебницу, Берлиоз вылезает из гроба, отвечает по телефону, фокус с лампой в Варьете, лицо голой девицы, встречающей буфетчика в квартире Берлиоза, превращается в «мерзкую рожу старухи», червонцы из кармана Ньютона, превращающиеся в блины, а затем – в котенка и щенка, ангелы, уносящие хористов на аэропланах);

10) в написанной части романа (семнадцать глав) созданы три мира – Москва, Ершалаим, мир Воланда.

Реконструкция и анализ написанных глав романа первой редакции позволяет сделать следующий вывод о замысле произведения. Безверие людей приводит к тому, что в реальном мире появляется дьявол, демонстрирующий доказательства бытия Божия. Дьявол появляется, т. к., отрицая Бога, отрицают и его, а также потому, что он является исполнителем функции разоблачения пороков и наказания людей, чем он и занимается в

главах романа, посвященных его встречам с тем или иным героем (председатель жилищного товарищества, директор театра, зрители в театре, конферансье, пожилой театральный чиновник, буфетчик театра). В центре конфликта оказывается человек, не утративший окончательно веры, – Иванушка. История на Патриарших прудах разыгрывается именно ради него.

Таким образом, замысел романа «о Боге» и «о Дьяволе», как отмечает в своих рабочих записях Булгаков [6.1, л. 176 об., 177 об.], разоблачении, наказании и милосердии уже сложился в период работы над первой редакцией романа. Определилась главная идея романа – «утверждение существования Божия», что призваны продемонстрировать ершалаимское повествование и пребывание Воланда в Москве¹.

Черновики 1931 г. занимают срединное положение между первой и второй редакциями романа и требуют отдельного рассмотрения. Булгаков пишет новые варианты глав («Дело было в Грибоедове», «Консультант с копытом», конспективные записи для работы над главой о сеансе в театре) и делает наброски для будущей работы (конспективная запись «Маргарита заговорила страстно», набросок главы «Полет Воланда», где фигурирует Маргарита и повествование ведется от лица героя). Таким образом, черновики 1931 г. продолжают развивать линию «Фауст и Маргарита», намеченную в первой редакции романа, или являются предтечей появления линии «мастер – Маргарита» во второй редакции.

На основе исследования источников *второй редакции романа* (1932–1936) мы выделяем следующие ее особенности и отличия от первой редакции:

- 1) Булгаков отказывается от пролога и образа автора, ведущего повествование от первого лица и представляющего повествование как свое произведение о таинственных событиях, произошедших в Москве;
- 2) как и в первой редакции, используется композиция «текст в тексте» – в роман вводится ершалаимское повествование, но теперь Булгаков

¹ Коханова В. А. Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы. С. 82.

распределяет его эпизоды по нескольким главам между Воландом и мастером – 1. суд у Пилата, встреча Пилата и Каиафы, объявление приговора (рассказ Воланда двум литераторам на Патриарших прудах), 2. казнь (рассказ Ивану в лечебнице гостя – сначала Воланда, затем мастера), 3. две встречи Пилата и начальника тайной стражи (способ введения главы неизвестен); написана только глава о казни, остальные намечены в планах романа;

3) Булгаков создает систему образов свиты Воланда, между которыми распределяет его действия разоблачения и наказания «московского народонаселения» (Фагот-Коровьев, кот Бегемот, Фиелло/Фьелло/Азazelло, голая девица), являются исполнителями пожеланий-распоряжений Воланда;

4) Булгаков сохраняет систему образов (председатель жилищного товарищества, директор театра и его помощники, зрители в театре, конферансье, пожилой театральный чиновник, буфетчик театра, пустой костюм и хористы), которая складывается на основе разоблачения какого-либо порока (воровство, использование служебного положения в личных интересах, зависть, страсть к игре, любовь к деньгам и плотским удовольствиям, лживость) и наказания, не угрожающего жизни; в целом сохраняет композицию глав (встреча героя с Воландом или его свитой, разоблачение, наказание), меняя некоторые эпизоды и порядок глав;

5) Булгаков вводит линию «мастер – Маргарита»; мастер (сначала поэт) – создатель романа о Иешуа Ганоцри («– Он написал книгу о Иешуа Ганоцри, – ответила Маргарита»), из-за которого на него был написан донос, в результате чего герой оказался в заключении; Маргарита – героиня, спасающая своего возлюбленного, а также ребенка, гибнущего на пожаре, просящая пощадить Пилата;

6) к замыслу романа о Боге и дьяволе, разоблачении и наказании, реализованному в первой редакции романа, добавляется тема художника и власти в связи с введением образа мастера;

7) Булгаков распределяет степень воздействия на Ивана Бездомного между Воландом и мастером – оба героя являются для Ивана источником

знания о ершалаимской истории, повлиявшей на его душевные изменения, тем самым подчеркивается, что именно Иван является адресатом ершалаимской истории;

8) сокращает количество элементов фантастики – убирает черты образов (например, превращение лица голой девицы, встречающей буфетчика, в «мерзкую рожу старухи» в духе Гофмана), образы (например, черного пуделя с горящими глазами в духе Гете и Гоголя одновременно), эпизоды (например, ангелы, уносящие хористов на аэропланах);

9) большое количество эротических деталей в эпизодах бала;

10) к трем мирам первой редакции – Москва, Ершалаим, мир Воланда – добавляются пространство света и «приют» мастера.

Изучение особенностей *третьей редакции романа* (1936) позволяет сделать следующие выводы:

1) композиция романа соответствует композиции, выработанной по завершении его второй редакции;

2) в соответствии с этой композицией Булгаков пишет ершалаимскую главу, включающую в себя эпизоды: суд у Пилата, встреча Пилата и Каиафы, объявление приговора;

3) в ершалаимском повествовании акцент переводится на образ Пилата, т. к. Булгаков отказывается от эпизодов суда у Анны и суда у Каиафы, тем самым Пилат первым выходит на сцену романа, при этом эпизод на лифостротоне дается глазами Га-Ноцри, как в первой редакции;

4) Булгаков возвращается к замыслу первой редакции – делению на главы: 1. появление двух литераторов на Патриарших прудах, их встреча с неизвестным, демонстрирующим доказательства существования Бога, 2. рассказ неизвестного о Понтии Пилате, 3. продолжение беседы неизвестного с двумя литераторами после его рассказа и гибель Берлиоза;

5) Булгаков возвращается к замыслу структуры некоторых глав первой редакции и черновиков 1931 г. (начало главы «Седьмое доказательство», когда Иван очнулся после рассказа неизвестного, порядок эпизодов главы

«Дело было в Грибоедове»).

Четвертая редакция романа (1937) – «Князь тьмы» – имеет несколько серьезных отличий. Булгаков непосредственно в процессе работы над новой редакцией романа вносит серьезные изменения в композицию произведения и его глав: разводит «сцену в ресторане» и «сцену в лечебнице» по разным главам и меняет порядок глав 7–8, 17–18. Эти изменения сохраняются до конца работы над романом. Булгаков серьезно перерабатывает наименования героев: Воланд – Фаланд, Берлиоз – Мирцев, модель наименования Ивана «фамилия – псевдоним» заменяется только фамилией.

На основе исследования источников *пятой (последней рукописной) редакции романа (1937–1938)* можно выделить следующие ее особенности:

1) Булгаков основывается на четвертой редакции романа, но т. к. в тот период были написаны далеко не все главы, то при их создании он основывается также на второй и первой редакциях, значительно перерабатывая при этом их композицию;

2) в процессе работы над пятой редакцией выкристаллизовалась композиция первой части романа (1–18 главы);

3) в процессе работы над пятой редакцией – по завершении главы 18 и перед началом главы 19 – Булгаков впервые выделяет в композиции романа первую и вторую части;

4) источником ершалаимской истории в романе становятся три героя – Воланд, Иван и мастер, используются три способа введения ершалаимского повествования – рассказ, сон, чтение романа;

5) продолжается работа над композиционной особенностью введения текста ершалаимских глав;

6) текст пятой редакции включает в себя много подробностей, в том числе фантастических, – это как целые эпизоды, так и детали, от некоторых из них Булгаков отказывается непосредственно в процессе письма (например, в эпизоде, когда дядя Берлиоза караулит возвращение буфетчика, тот выбегает из подъезда и в это время раздается выстрел: «*[И тотчас во дворе*

зрянул ружейный выстрел.]]») [т. 1, с. 670] или откажется на следующем этапе работы над романом (например, Левий Матвей ворует нож в лавке и убегает от преследователей);

7) свита Воланда не только исполняет его приказы, но самостоятельно выполняет функции разоблачения и наказания;

8) Булгаков сокращает количество эротических деталей в эпизодах бала – акцент переходит с внешнего вида гостей и их действий в данную минуту на их историю;

9) добавляется тема трусости;

10) впервые вводится эпиграф.

Изучение источников *шестой (последней) редакции романа* (1938–1940) позволило выделить следующие особенности:

1) Булгаков работал над композиционным воплощением второй части и большинства глав романа;

2) Булгаков возвращается к замыслу второй редакции романа в разработке последних глав романа (проводы мастера и Маргариты после бала, эпизод с вестником, приглашение Азazelло, эпизоды на Воробьевых горах, образ темно-фиолетового рыцаря);

3) Булгаков вводит ярко выраженный образ автора, возвращаясь к замыслу первой редакции романа, который открывался прологом, построенным на образе автора, где все события преподносились как произведение, им написанное;

4) Булгаков отказывается от подробностей пятой редакции (эпизоды с Паганини, Гете, Гуно – гостями бала, Абадонной как постоянным представителем свиты Воланда, Низой, Энантой, хозяевами хлебной лавки, где Левий Матвей украл нож, с тиграми и белыми медведями на балу, с Наташей после бала), но при этом детализирует картины Ерашалаима;

5) Булгаков подчеркивает, что свита Воланда не только исполняет его приказы, но самостоятельно выполняет функции разоблачения и наказания;

6) шестая редакция романа – уникальное явление, позволяющее

увидеть особенность работы Булгакова – создание произведения в процессе его диктовки.

Начиная с первой редакции романа, его композиция строится по следующей модели: 1) в центре каждой главы находится событие, произошедшее с каким-либо героем в результате встречи с Воландом и/или его свитой; 2) ершалаимские главы вводятся как «текст в тексте». Композиция романа «Мастер и Маргарита» тесным образом связана с художественным временем.

В первой редакции действие в романе начинается в среду, но здесь этот день недели не имел принципиального значения, т. к. уже в черновиках 1931 г. действие переносится на субботу.

В процессе работы над второй редакцией романа определяется его композиционная особенность – все главы связаны между собой во времени, события происходят параллельно или следуют одно за другим. Булгаков определяет также временные рамки событий романа – со среды (тем самым он возвращается к замыслу первой редакции) до ночи с субботы на воскресенье.

В романе события рассчитаны по дням и часам и взаимосвязаны между собой, для чего Булгаков использует следующие средства:

1) указание времени события и его связи с другим событием романа в начале главы или эпизода;

2) обстоятельственные придаточные предложения со значением времени («Как раз в то время, когда», «В то время, как случилось», «В то самое время, как», «В тот самый день, когда»);

3) обстоятельства времени (например, «в следующее утро», «позавчера поздним вечером», «начиная с предыдущей ночи со среды на четверг»);

4) прилагательные «вчерашний», «позавчерашний»;

5) пояснительные члены предложения («то есть на другой день после проклятого сеанса», «то есть на рассвете субботы», «(к вечеру пятницы)»).

Динамика становления текста демонстрирует следующие особенности

работы Булгаков над художественным временем в романе:

1) Булгаков отказывается от датировки событий первой и второй редакций и вводит указание дней недели (среда – суббота);

2) в шестой редакции Булгаков вводит четкое указание на то, в какой день недели происходит то или иное событие романа;

3) в шестой редакции Булгаков вводит пояснительные члены предложения и лексический повтор, заостряющие внимание читателя на том, в какой день недели происходит событие (например, «Так дело тянулось до полуночи с пятницы на субботу <...>» – «Так вот, как и было сказано, дело тянулось таким образом до субботнего рассвета»).

В ночь с субботы на воскресенье, когда Пилат получает прощение, Воланд и его свита возвращаются в «бездну», а мастер направляется в свой «вечный дом», наступает воскресенье – Пасха. Этот замысел у Булгакова сформировался в начале работы над второй редакцией романа, когда он составил «разметку глав» 6 октября 1933 г.: последняя глава «21) Полет. Понтий Пилат. Воскресенье» [т. 1, с. 212]. В контексте завершения романа для Булгакова изначально была важна именно Пасхальная ночь, которая одновременно напоминает о совершенном грехе (именно в эту ночь Пилата «терзает бессонница») и дает возможность прощения. Пасха – светлый праздник, который символизирует победу жизни – Христос воскрес, смертию смерть поправ. В Пасхальную ночь в романе происходит преображение героев, прощение рыцаря, прощение Пилата и получение награды мастером.

Текст романа содержит информацию о том, что начинается воскресенье. История же текста демонстрирует, что писатель стремился подчеркнуть эту идею. Во второй редакции Булгаков использует слово «рассвет», в пятой редакции – обещание Воланда, что герои увидят свой дом, когда наступит «утро воскресенья». Несмотря на прозрачность контекста, работая над окончательным текстом романа, Булгаков трижды, используя градацию, указывает, что в романе на глазах героев наступает воскресенье: 1) мастер и Маргарита «увидели обещанный рассвет» (герои видят

приближающийся рассвет); 2) «Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны» (рассвет наступил); 3) «в блеске первых утренних лучей» (рассвет охватывает героев) [т. 2, с. 515].

Если в первой редакции действие в ершалаимских главах начинается в ночь с четверга на пятницу, когда, как и в Евангелии, арестовали Иешуа, то, работая над окончательным текстом, Булгаков переносит действие на среду, когда, как и в Евангелие, Иуда совершает предательство. Булгаков подчеркивает, что именно здесь точка отсчета трагедии.

В первой редакции арест Иешуа происходит в ночь с четверга на пятницу. В последующих редакциях романа время ареста сохранялось, предательство Иуды и арест Иешуа были разведены во времени. В шестой редакции Булгаков переносит арест на среду – день, когда Иуда совершает предательство: «– Далее ничего не было, – сказал арестант, – тут вбежали люди, стали вязать меня и повели в тюрьму». Тем самым начало действия Булгаков выстраивает вокруг предательства Иуды в среду.

Таким образом, работая над окончательным текстом романа, Булгаков соединяет время действия в московском и ершалаимском пространстве, используя для этого указание дней недели – среда – суббота, тем самым действие, совершаемое Берлиозом, приравнивается к действию Иуды.

Динамика становления текста романа от первой к шестой редакции демонстрирует, что в «московских» главах Булгаков:

- 1) переносит действие из будущего в настоящее время;
- 2) в качестве настоящего времени пробует использовать тот год, который идет в момент написания романа (22 июня – среда в 1932 г., 8 мая – среда в 1935 г.);
- 3) отказывается от указания года;
- 4) останавливает выбор на месяце мае.

Создавая эпилог, Булгаков подчеркивает, что события в нем повторяются каждый год и происходят именно на Страстной неделе: добавляет указание на время повторяющихся событий «каждую весну в

полнолуние» и эпитет «праздничное» по отношению к «весеннему полнолунию». Более того, Булгаков связывает время повторяющихся событий с праздником Пасхи в ершалаимском тексте с помощью образа луны и двух пятисвечий.

Динамика становления текста романа демонстрирует, что Булгаков отказался от указания года и отсылок к какому-либо году, т. к. для него был важен не конкретный год, а Пасха как вечное событие, повторяющееся каждый год весной и напоминающее человеку о том, что каждому будет дано по вере его и у каждого есть возможность получить прощение.

Черновики романа демонстрируют, что для Булгакова год действия романа – это тот год, когда он пишет роман в данный конкретный момент.

Это свойство работы Булгакова над художественным временем в романе позволит попробовать установить время начала его создания. На наш взгляд, событием, послужившим толчком для создания романа, стала передача Исаакиевского собора в Ленинграде антирелигиозному музею 18 июня 1928 г.

Свидетельством того, что закрытие Исаакиевского собора не оставило Булгакова равнодушным, является появление этого образа в первой редакции романа в главе «Исналитуч» – в эпизоде с хористами: «– Исакиевски<й>» «<быст>ро отозвалс<я>», «Перевозят на аэр<опланах> ||», «<Ры>баковский увидал», «глыбы мрамора», «**золотых серафимов...**», «с видимым наслаждением ломали» [6.2, л. 13–13 об.]. «Прилет ангелов Исаакиевского на аэропланах» сохраняется и в «разметке глав», которую Булгаков составляет 6 октября 1933 г., работая над второй редакцией романа [т. 1, с. 212].

Почему ангелы Исаакиевского собора прилетают на аэропланах? Возможно, что с этой деталью связано еще одно знаковое событие, произошедшее в Ленинграде в июне 1928 г. – 2 и 3 июня (суббота – воскресенье) прошли воздушно-химические учения, которые были проведены впервые, причем не только на территории области, но и города – в Московско-Навском районе (ныне Кировский).

Таким образом, два крупных события, произошедших в Ленинграде в июне 1928 г., – закрытие Исаакиевского собора и воздушные учения – могли соединиться в творческом сознании Булгакова в один образ – ангелов Исаакиевского собора на аэропланах. Примечательно, что оба события произошли в июне 1928 г.

Исаакиевский собор был «превращен» не в просто музей, а в антирелигиозный. Таким образом, «бывший» Исаакиевский собор оказался связанным с Антирелигиозным музеем Ленинграда.

Безусловно, с таким явлением Булгаков мог познакомиться и в Москве. Но Центральный антирелигиозный музей в Москве был открыт в 1929 г. О следе ленинградского музея в романе Булгакова говорят не столько даты, сколько содержание. Московский музей был нацелен на политический аспект проблемы. В ленинградском антирелигиозном музее акцент был сделан на научной стороне вопроса. В первой редакции романа Булгакова в обоих вариантах главы на вопрос неизвестного о том, кто же сотворил мир, Берлиоз отвечал именно таким образом – опровергая существование Бога с научной точки зрения.

Примечательно, что в 1931 г. Булгаков вновь откликнулся своим романом на крупное событие, вновь связанное с храмом, – уничтожение Храма Христа Спасителя. После долгого перерыва в 1931 г. писатель возвращается к работе над романом и пишет два варианта главы «Дело было в Грибоедове». Напомним, время действия здесь – 14 июня 1943/1945 г. Именно 14 июня 1931 г. (воскресенье) обществу было объявлено о сносе храма.

Рассказ Воланда о Иешуа, выступающий в противовес экскурсионной лекции Берлиоза, оказывается адресованным Ивану. Если в трагедии Гете «Фауст» Мефистофель вступает в спор с Богом за человека с целью погубить его и вместе с ним Божий мир, то у Булгакова Воланд вступает в спор с безбожником ради человека с целью спасти его и вместе с ним мироздание. Таков замысел романа Булгакова уже в его первой редакции.

Таким образом, роман был задуман с целью утверждения существования Бога в ответ на антирелигиозную политику, пик которой пришелся на 1928 г. Эта цель воплотилась в теме добра и зла, где добро – вера в Бога, а зло – Его отрицание.

В связи с этим Булгаков создает образ Иешуа Га-Ноцри, опираясь на евангельские тексты и исторические источники. Динамика противопоставления эпизодов романа эпизодам евангельских текстов демонстрирует стремление писателя к достоверному изображению событий и своеобразному переводу с метафорического языка Библии. В эпизодах земной жизни Иешуа (суд у Пилата, казнь) Булгаков создает образ человека, обладающего божественным началом, в эпизодах потусторонней жизни Иешуа (сон Пилата, встреча Воланда с вестником, прощение Пилата, прощение с мастером и Маргаритой, второй сон Ивана Николаевича Понырёва) – образ Бога, возглавляющего «пространства света» и дарующего прощение.

Цель создать роман «о Боге» и «о Дьяволе» нашла отражение в образах Иешуа Га-Ноцри и Воланда. В соответствии с этим в картине мироздания Булгакова выделяются пространство света и пространство тьмы, которые даются не в противопоставлении, а во взаимодействии. Пространство света становится источником решений, реализовать которые призвано пространство тьмы.

Пространство тьмы трактуется не как ад, где осуществляется наказание грешников, а выполняет функции разоблачения порока и наказания, что приводит к осознанию вины и существования Бога, после чего наступает исправление, что Булгаков подчеркивает, создав эпилог.

Возможности исправления лишены герои-предатели – Берлиоз, являющийся воплощением союза воинствующих безбожников, и барон Майгель, сделавший предательство своей профессией и источником заработка. Оба героя соотносятся с образом Иуды. Действие в романе начинается в среду: в московском пространстве Берлиоз читает лекцию

Ивану Бездомному, в ершалаимском пространстве Иуда предает Иешуа, после чего происходит его арест. Барон Майгель и Иуда были казнены. Герои-предатели в романе лишаются вечной жизни.

Маркером пространства тьмы является образ тучи, которая выполняет в романе следующие функции: 1) предостережение и стремление остановить героя от совершения ошибки; 2) очищение, которое необходимо пройти перед началом новой жизни. Образ тучи становится средством, соединяющим ершалаимское и московское пространство романа.

Во второй редакции Булгаков вводит в роман образы мастера и Маргариты и вместе с ними пространство «вечного дома», тем самым включая их в контекст разработки темы добра и зла. Булгаков стремится подчеркнуть, что «вечный дом» дается мастеру как награда, которая исходит от Иешуа Га-Ноцри. В качестве атрибутов «вечного дома» Булгаков выбирает христианские образы, связанные с понятием бессмертия, вечной жизни, возрождения, божественного благословения и мудрости (виноград, свечи, вишня, цветущий вишневый сад, ручей), и своим представлением о жизни после смерти (мастер продолжает мыслить, предстает в образе мыслителя, его ждут встречи с теми, кого он хотел увидеть). Мастер, получая «вечный дом», получает божественное благословение. Читатель становится свидетелем того, как мастер и Маргарита в Пасхальную ночь оказываются в пространстве вечной жизни.

Таким образом в романе осуществилось воплощение темы добра и зла, начиная с его первой редакции: добро – вера в Бога, а зло – Его отрицание.

Во второй редакции в роман входит образ героя-писателя и вместе с ним – тема «художник и власть».

История текста демонстрирует, что толчком к созданию во второй редакции романа 29 октября 1933 г. образа мастера, находящегося в неволе, истории любви мастера и Маргариты стали арест и ссылка Н.Р. Эрдмана в середине октября 1933 г. Если во второй редакции Булгаков создает образ героя, находящегося в месте лишения свободы, используя стереотипные

детали, то на заключительном этапе работы над романом вводит детали, которые могли стать ему известны после общения с Эрдманом. Так, в период правки машинописного текста 1939–1940 г. Булгаков вносит в эпизод сна Маргариты, в котором она видит своего возлюбленного в неволе, значительные изменения – расширяет описание пространства, в котором находится герой, но не просто детализирует его, а вводит ярко выраженное оценочное суждение о нем.

Безусловно, творчество писателя является единым текстом и предшествующие произведения Булгакова так или иначе оказали влияние на роман «Мастер и Маргарита», но история текста демонстрирует взаимодействие между ним и романом о Мольере.

На наш взгляд, на возвращение Булгакова к работе над романом «Мастер и Маргарита» в 1932 г. и введение в него темы «художник и власть» и образа писателя повлияла работа над биографией Мольера 1932–1933 г., в котором выстроена целая программа взаимоотношений художника с властью: 1) «Я не хочу сидеть в тюрьме» – надо быть осторожным; 2) «Искусство цветет при сильной власти!»; 3) «Сложная стратегия де-Мольера»: «всегда обеспечивать себе тыл при дворе»; 4) Закон ящерицы; 5) «Нельзя насиловать свой талант»: верность себе как художнику.

Образ мастера стал результатом работы Булгакова над биографией Мольера, осуществлявшейся сквозь призму размышлений о собственной жизни и творчестве. В романе о Мольере, уже в первой его редакции, используются повествовательные ходы, носящие автобиографический характер и уже использованные Булгаковым в своих текстах (дневник, автобиографии, письма, произведения).

Образ поэта, вошедший в роман во второй его редакции, Булгаков строит на основе элементов, которые использовал в романе о Мольере: 1) герой романа – писатель, имеющий портретное сходство с его создателем; 2) герой именуется мастером; 3) верная подруга мастера; 4) на героя начинается травля; 5) из-за травли герой заболевает; 6) на героя составляется

донос. В результате параллельной работы над двумя произведениями в романе «Мастер и Маргарита» был создан образ художника, гонимого по политическим причинам, и вместе с ним в роман вошла тема художника и власти, занимающая в романе о Мольере главенствующую позицию.

Работа над первой редакцией романа «Мастер и Маргарита» повлияла на создание пьесы «Кабала святош»: как и Пилат, Людовик XIV оказывается бессильным противостоять власти священников, действующей руками доносчика, и отказывается от Мольера. В романе о Мольере король являет собой символ государственной власти и оказывается связанным с образом императора в романе «Мастер и Маргарита».

Вторая редакция романа о Мольере характеризуется стремлением создать не просто образ величественного монарха, символизирующего абсолютную власть, но Короля-Солнце. В пьесе «Кабала святош» в обеих редакциях король сравнивается с золотым идолом с изумрудными глазами¹. В романе же божество солнца является лично, вместо своего бездушного представителя – идола. Тем самым образ солнца прочно связывается с образом короля, более того, оно уравнивается с ним – солнце есть король.

Становление образа солнца как символа государственной власти в романе о Мольере повлияло на трансформацию замысла в разработке образа солнца в романе «Мастер и Маргарита». Если в первой редакции с солнцем сравнивается Иешуа, то затем история текста демонстрирует, что Булгаков использует образ солнца для создания:

1) реалистической картины действительности (точное изображение движения солнца позволяет воссоздать место и время действия, передать жестокость казни);

2) ремарок, передающих внутреннее состояние Понтия Пилата – героя, вступающего в противодействие с властью;

3) символа власти, подчиняющего себе Понтия Пилата и губящего Иешуа Га-Ноцри;

¹ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 57, 290.

4) земного пространства – «ненавидимого» и «покинутого» города (Ершалаима и Москвы), противопоставленного пространству света (небесного города), тьмы (бездны) и «вечного дома» мастера и Маргариты.

Тема «художник и власть» в романе «Мастер и Маргарита» раскрывается не напрямую через образ мастера – мы видим результат того, что власть с мастером сделала, но через образ героя, который он создает, – Понтия Пилата: именно в контексте этого образа мы видим процесс взаимоотношений героя с властью – попытки противостояния власти и ломки ею героя.

Важным аспектом темы «художник и власть» в романе «Мастер и Маргарита» становится тема трусости. В 1937–1938 г., когда Булгаков создает последнюю рукописную редакцию романа (пятую) и диктует машинописный текст (начало работы над шестой редакцией), он перемещает акцент с образа Иешуа на Пилата. Теперь это роман о Пилате, человеке болевающем, подчинившемся страху.

Мастер, создавая своего героя, многое вкладывает в него от себя. История текста романа демонстрирует, что в процессе работы над романом в 1937–1938 г. Булгаков соотнес образы мастера и Пилата, изображая героя болевающего, постепенно подчиняющегося страху под воздействием внешних обстоятельств.

Трусость в трактовке Булгакова – болезнь, которая может сломать даже самого храброго человека. Но пройдя испытания которой, человек может получить прощение.

Большую роль в прощении Пилата играет Иван Бездомный.

Иван Бездомный – герой, который объединяет замысел романа до и после появления в нем образа мастера, тем самым связывает всех героев и темы произведения.

1) Встреча с Воландом и его рассказ о Иешуа Га-Ноцри и Пилате, доказательство, явленное Берлиозу, сохраняют в душе Ивана веру в Бога. Таков был замысел этого образа в рамках разработки темы добра и зла уже в

первой редакции. Начиная с первой редакции Иван включен в систему образов «московских» глав, создание которой строится посредством встречи того или иного героя с Воландом и/или его свитой.

2) Эпизод в клинике в эволюции образа Ивана становится переломным, т. к. его замысел меняется в зависимости от того, кто и с какой целью является к нему.

Первая редакция	Вторая редакция, первый вариант главы	Вторая редакция, второй вариант главы	Пятая редакция, шестая редакция
Воланд в облике черного пуделя, чтобы помочь бежать	Воланд в своем истинном облике, чтобы рассказать историю о Иешуа и Пилате (суд у Пилата – освобождение Раввана), адресатом которой был только Иван, одновременно Иван видит сон	Мастер, который рассказывает о казни Иешуа Га-Ноцри	Мастер, который отказывается рассказать продолжение о Иешуа Га-Ноцри и Пилате, Иван видит сон о казни

Во второй редакции Иван приобретает учителя – мастера, благодаря которому оказывается вовлеченным в ершалаимскую историю и видит ее продолжение во сне: в главе «Казнь», в эпизоде со следователем, в эпилоге (первый сон о казни Гестаса, второй сон о встрече Пилата и Иешуа). Это позволяет сделать вывод о том, что Иван – ученик мастера, который не предал своего учителя и продолжил его дело. Роман, который мы читаем, по сути, является произведением Ивана. Тем самым Иван оказывается связанным с темой «художник и власть» – не случайно «Ивану Николаевичу все известно, он все знает и понимает».

3) В эпизоде прощения Понтия Пилата в главе 32 о его грядущей долгожданной встрече с Иешуа мы узнаём от Воланда. В эпилоге Иван Николаевич становится свидетелем состоявшегося наконец разговора Пилата и Иешуа. И суть этого разговора заключается в том, что «казни не было». Благодаря этому сну, читатель узнаёт, что Пилат получил прощение и избавление от мук совести. Тем самым Иван, как и мастер, становится участником завершения истории о Понтии Пилате. Таким образом, второй сон Ивана Николаевича Понырёва оказывается заключительным аккордом в решении темы трусости и темы милосердия в романе «Мастер и Маргарита».

Так как Булгаков начал создавать роман в 1928 г. как заявление в обстановке безверия о том, что Бог существует, то вместе с евангельской историей и образом Иешуа Га-Ноцри в роман вошла тема милосердия и стала одной из ключевых. Уже в первой редакции романа складывается учение Иешуа о добрых людях – на тот момент «теория о симпатичных людях», которой так испугался Каифа. Милосердие Иешуа проявляется в нескольких эпизодах его земной жизни: предчувствие гибели Иуды, просьба за разбойника, предчувствие грядущих мук совести Пилата и прощение его.

Во второй редакции Булгаков вводит в роман образ мастера и вместе с ним тему «художник и власть». В связи с этим на первый план начинает выдвигаться образ Пилата и вместе с ним тема трусости: мы видим результат противостояния мастера власти – писатель сломан, процесс же ломки передается в образе созданного им героя – Понтия Пилата. Поэтому тема милосердия приобретает новое значение. Начиная со второй редакции, Иешуа обращается к Воланду с двумя просьбами – 1) за Пилата, 2) мастера и Маргариту. Булгаков стремился показать, что обе просьбы исходят именно от Иешуа.

В период разработки эпизода прощения Пилата во второй редакции романа Булгаков включает в решение темы милосердия образ Маргариты, который входит в роман наряду с образом мастера.

Во второй редакции романа в период 29 октября 1933 г. – 7 января 1934 г. в эпизодах в Александровском саду, метаморфоз, полета и шабаша появляется образ слабой женщины и ведьмы. Во второй половине 1934 г. (не ранее 15 сентября – не позднее 21 сентября 1934 г.) в одном из эпизодов пожаров в главе, которую Булгаков планировал назвать «Милосердия! Милосердия!», героиня спасает ребенка. В этот же период Булгаков создает эпизод прощения Пилата – помета писателя о времени работы: «21.IX 34 г. {и далее}». В период разработки этого эпизода Булгаков включает образ Маргариты в решение темы милосердия – она просит Воланда избавить Пилата от мук совести.

В этот же период (не ранее 30 октября 1934 г. – не позднее 21 июня 1935 г.) в эпизоде отрывания головы конференсье Булгаков вводит реакцию Воланда на крик женщины из зрительного зала, после которого тот делает вывод о милосердии. Не случайно при создании образа этой эпизодической героини Булгаков использует те же средства, что и при создании образа Маргариты: высокий социальный статус, заступничество, сила крика.

Именно констатация того факта, что в сердцах людей есть милосердие, становится для Воланда решающим моментом – он прекращает свои наблюдения и покидает театр.

Примечательно, что слово «милосердие» на всем протяжении создания романа «Мастер и Маргарита» встречается только в трех эпизодах: 1) сеанс черной магии в Варьете в контексте вывода Воланда о людской природе; 2) просьба Маргариты за Фриду; 3) в эпизоде прощения Пилата опосредованно через упоминание истории с Фридой. Во всех случаях это слово используется в речи Воланда.

Таким образом, тема милосердия разрабатывается Булгаковым на всем протяжении создания романа с целью четкого обозначения мысли о том, что милосердие является знаком присутствия добра в мире и позволяет сохранить равновесие между добром и злом, когда каждому будет дано по его вере. В 1939 г. Булгаков пишет эпилог, где героям «московских» глав дается возможность исправления.

До создания эпилога роман завершался главой 32, где звучали слова Воланда о грядущей долгожданной встрече Пилата и Иешуа. Булгаков, таким образом завершая роман в 1938 г., не давал своему герою возможности получить полное избавление от наказания. Это произошло только в момент создания эпилога – введения эпизода потусторонней жизни Иешуа Га-Ноцри во втором сне Ивана Николаевича Понырёва. Тем самым Булгаков вовлекает в разработку темы милосердия образ Ивана Бездомного, т. к. именно в его втором сне читатель видит, что Пилат действительно прощен – он встретился с Иешуа Га-Ноцри.

Милосердие Иешуа столь велико, что он не только просит об освобождении Пилата, но избавляет его от мук совести – в эпилоге звучат слова: «Казни не было». Истоки этого подхода к раскрытию темы милосердия находятся во второй редакции романа – в черновиках второй половины 1934 г.: «– Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганоцри. Он исправит свою ошиб-||ку» [т. 1, с. 294–295]. «Главное в романе: прощение Пилата», – полагает Е.А. Миллиор¹; «прощение Пилата – дар Милосердия»².

Тема милосердия объединяет все образы и темы романа:

1) начиная с первой редакции, она связана с темой добра и зла (Иешуа Га-Ноцри, считающий, что все люди добрые, и проявляющий милосердие к погубившим его Иуде и Пилату; в «московских» главах милосердие – знак присутствия добра в мире, критерий взаимодействия света и тьмы, который использует Воланд при реализации разоблачения и наказания);

2) начиная со второй редакции, Булгаков связывает тему милосердия с темой «художник и власть» и ее важным аспектом – темой трусости (герои, сломанные властью, получают по своей вере: мастер – покой в качестве награды, а его герой – прощение и избавление от мук совести; награда и прощение исходят от Иешуа Га-Ноцри, находящегося в пространстве света, т. е. от Бога).

Творческая лаборатория Булгакова демонстрирует следующие особенности работы над текстом романа:

1) Текстологический анализ всей системы редакций романа позволяет увидеть, что он создавался на основе осмысления собственного жизненного и творческого опыта. Автобиографизм как особенность поэтики Булгакова представляет собой способ отображения того или иного события в его романе непосредственно сразу (например, отказ в выезде за границу в мае 1934 г. – создание эпизодов прощания с землей в сентябре 1934 г.) или спустя

¹ Миллиор Е. А. Записные книжки и дневники. Дневники. Т. 2. 1965–1976. Л. 85 об.

² «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор. С. 294.

годы (например, «Весенний фестиваль» в американском посольстве в 1935 г. – масштабы бала у Воланда в 1938 г.).

2) Наблюдательность писателя и стремление к достоверному изображению действительности – основа достоверной передачи языка эпохи и афористичности стиля. Многие выражения Булгакова стали крылатыми потому, что явились результатом его наблюдений и размышлений над реальными событиями и ситуациями, стали ответом на них, облеченным в емкую, лаконичную языковую форму (например, «Свежесть бывает только одна – первая, она же и последняя» – ситуация в реальности «Второй сорт»).

3) Поэтика романа Булгакова близка поэтике драмы, поэтому мы можем говорить о ее драматургизме и кинематографичности. Основным механизмом раскрытия и развития образов и изображения действительности в романе оказывается действие, как в драматическом произведении. Драматургизм и кинематографичность проявляются в том, как Булгаков передает душевное состояние героя – через его действие, которое выстраивается как будто по кадрам и создается с помощью следующих средств: глаголы, обозначающие разную степень быстроты движения, обстоятельства образа действия, лексический повтор, градация, интеграция звуков, запахов, физического ощущения, различные предметы, которые возникают в поле зрения героя, образ тучи, постепенно застилающей небо, образ солнца, постепенно подчиняющий себе все земное, портрет героя (голос, глаза), детали (например, пряжка, стягивающая ворот плаща на шее Пилата).

4) В первой редакции и в начале работы над второй (1932–1933) Булгаков позволял себе открытое изображение действительности, используя аббревиатуру ГПУ, слово «тюрьма» и прочие реалии. Но во второй половине 1934 г., переведя поэта (будущего мастера) из места лишения свободы в клинику, он начинает работу над подтекстом в изображении эпохи в романе «Мастер и Маргарита», используя для этого следующие средства:

1. лексические средства (эвфемистическая и перифрастическая замены,

устойчивые выражения, присущие эпохе);

2. грамматические (глаголы 3 л. мн. ч.) и синтаксические (неопределенно-личные, безличные предложения) средства в создании образов следователей;

3. сон Никанора Ивановича Босого, строящийся на основе использования атрибутов тюрьмы, данных сквозь призму театрального пространства, организация сна по сценарию допроса и отсылка тем самым к театральности действий сыщиков эпохи ГПУ;

4. ершалаимский текст и установление его взаимосвязи с текстом «московских» глав.

Например, для создания подтекста в истории мастера Булгаков использует пространство (место лишения свободы – клиника для душевнобольных), время (точное обозначение периода отсутствия героя *октябрь – январь*), прием умолчания (история о произошедшем оказывается известной только Ивану Бездомному), устойчивое выражение, присущее эпохе («в окна постучали»), признаки тюремного заключения («в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами»), реалистическая деталь (жилье арестованного занимает другой человек), эвфемистическая замена («написали» – «написали жалобу», «сочиняет роман» – «контрреволюция» – «нелегальная литература»).

Система помет А.И. Солженицына на страницах романа «Мастер и Маргарита» представляет ценность для изучения особенностей: 1) поэтики романа, стиля и биографии Булгакова; 2) стиля и мировоззрения Солженицына; 3) принципов анализа, присущих литературной критике Солженицына.

Мы выделяем следующие аспекты критического осмысления Солженицыным романа Булгакова, проявившиеся в системе помет:

1) анализ языка, стиля: фонетика, грамматика, синтаксис, повтор в одном предложении или близстоящих предложениях, многословие, искусственность (речевые штампы, «литературщина», отсутствие юмора,

надуманность, имена собственные), разговорный стиль, нарушение стиля;

2) тонкое изображение действительности, нарушение достоверности;

3) размышления над ершалаимскими главами романа, в первую очередь, над образом Иешуа Га-Ноцри;

4) автобиографизм в романе.

Дальнейшие перспективы исследования видятся нам в следующем:

1) продолжение исследования поэтики романа Булгакова «Мастер и Маргарита» с учетом художественного замысла писателя;

2) исследование стиля Булгакова;

3) исследование творческой лаборатории Булгакова;

4) исследование трансформации художественного замысла других произведений Булгакова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Агентурно-осведомительные сводки, агентурные записки, информационные сведения секретного и информационного отделов ОГПУ о М. А. Булгакове. 9 марта 1925 г. – 22 дек. 1936 г. 79 л. // РГАЛИ. – Ф. 2871. – Оп. 3. – Ед. хр. 27.
2. Белозерская-Булгакова, Л. Е. Воспоминания / Л. Е. Белозерская-Булгакова; сост. и послесл. И. Белозерского. – М. : Худож. лит., 1989. – 223 с.
3. Бокшанская, О. С. Письма к матери, Нюрнберг, Александре Александровне. 1931–1940. Автограф и машинопись с приписками и подписями автора. 29 пп. 33 лл. + 2 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 62. – Ед. хр. 9.
4. Бокшанская, О. С. Письмо к брату, Нюрнбергу, Александру Сергеевичу. 1933, июня 26. Ленинград в Ригу. Машинопись с приписками карандашом и подписью-автографом. 4 лл.+1 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 62. – Ед. хр. 11.
5. Бокшанская, О. С. Письмо к Булгаковой Елене Сергеевне. 1940 г. апреля 25. Москвы – . маш. 1 п. 3 лл. // Музей МХАТ. А № 4104/1.
6. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1934 г., июль, 8. Рига – Л. Автогр. 1 п. 1 л. конв. // Музей МХАТ. А № 19527.
7. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1934 г., август, 18. Рига – М. Автогр. 1 п. 2 л. конв. // Музей МХАТ. А № 19528.
8. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1937 г., август, 15. М. – Париж. Автогр. карандаш. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. А № 19543.
9. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу. 1938 г., май, 28. М. – Л. Маш. 34x21. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. А № 19546.
10. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., май, 29. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. А № 19547.

11. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., май, 31. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. А № 19548.

12. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., июнь, 1. М. – Л. Маш. 21х21. 1 п. 2 лл. // Музей МХАТ. А № 19549.

13. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., июнь, 5. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 2 лл. // Музей МХАТ. А № 19550.

14. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., июнь, 7. М. – Л. Маш. 34х21. 1 п. 2 лл. // Музей МХАТ. А № 19551.

15. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., июнь, 21. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 1 л. 1 л. – прил. Приложено: «Семейное» письмо О.С. Бокшанской к Е.В. Калужскому от 21 июня 1938 г. // Музей МХАТ. А № 19556/1–2.

16. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1938 г., июнь, [25]. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 2 л. // Музей МХАТ. А № 19558.

17. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1940 г., май, 30. М. – Л. Маш. 14х19. 1 п. 2 л. // Музей МХАТ. А № 19567.

18. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1940 г., июнь, 12. М. – Л. Маш. 33х21. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. А № 19568.

19. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1940 г., июнь, 15. М. – Киев. Маш. 34х21. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. А № 19570.

20. Бокшанская, О. С. Письмо к Калужскому Евгению Васильевичу.

1940 г., июнь, 18. М. – Л. Маш. 30х21. 1 п. 2 л. // Музей МХАТ. А № 19571.

21. Брайант, Л. Красная Россия: записки американской журналистки / Л. Брайант; пер. с англ. В. В. Найденова. – М. : ООО «ИРК», 2025. – 434 с.

22. Булгаков, М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / М. Булгаков; предисл. К. Симонова. – М. : «Худож. лит.», 1973. – 816 с.

23. Булгаков, М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и

Маргарита / Предисл. К. Симонова. – М. : «Худож. лит.», 1973. 816 с. // Архив А. И. Солженицына.

24. Булгаков, М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Москва. – 1966. – № 11. – С. 6–130.

25. Булгаков, М. Мастер и Маргарита // Москва. – 1966. – № 11. – С. 6–130. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом» // Архив А. И. Солженицына.

26. Булгаков, М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Москва. – 1967. – № 1. – С. 56–144.

27. Булгаков, М. Мастер и Маргарита // Москва. – 1967. – № 1. – С. 56–144. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом» // Архив А. И. Солженицына.

28. Булгаков, М. Мастер и Маргарита. Неизданные отрывки и эпизоды / М. Булгаков. – Scherz Verlag Bern, 1967. – 69 с.

29. Булгаков, М. А. Дневник Мастера и Маргариты / М. А. Булгаков, Е. С. Булгакова; сост., предисл., коммент. В. И. Лосева. – М. : ПРОЗАиК, 2012. – 688 с.

30. Булгаков, М. А. «Биография Мольера» – материалы к роману «Жизнь господина де Мольера». [1932] Автограф. 34 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 3. – Ед. хр. 4.

31. Булгаков, М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер. Жизнеописание. Тетрадь I» – материалы к роману и главы 1 и 2 первоначальной редакции. 1932. Москва. Автограф. 70 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 3. – Ед. хр. 5.

32. Булгаков, М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер. Жизнеописание. Тетрадь II» – материалы к роману и продолжение

первоначальной редакции (гл. [3]–11). 1932. Москва. Автограф и рукою Л. Е. Белозерской. 188 с. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 3. – Ед. хр. 6.

33. Булгаков, М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. гл. 11–30 первоначальной редакции романа [1932] Автограф; частично рукою Л. Е. Белозерской и Е. С. Булгаковой. 92 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 3. – Ед. хр. 7.

34. Булгаков, М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Де-Мольер. Жизнеописание. Тетрадь IV» – материалы к роману. 1932. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 55 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 3. – Ед. хр. 8.

35. Булгаков, М. А. [«Жизнь господина де Мольера»]. «Мольер» – роман. Вторая редакция. [1933] Машинопись с авторской правкой и подписью-автографом. 202 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 4. – Ед. хр. 1.

36. Булгаков, М. А. Записка Сахновскому Василию Григорьевичу [1932, окт. 4]. Карандашом. 1 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 19. – Ед. хр. 31.

37. Булгаков, М. А. [«Театральный роман»] «Записки покойника» – роман. Часть 1-я и начало II-й. 1936, ноября 26 – [1937]. Автограф в трех тетрадях со сплошной авторской пагинацией (частично рукою Е. С. Булгаковой). 100+96+82 лл. (70 чист.) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 5. – Ед. хр. 3.

38. Булгаков, М. А. Записная книжка с телефонами и адресами. 1932 мая 21 – середина 1930-х. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой, карандашом и чернилами. 40 лл. (8 чист.) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 17. – Ед. хр. 14.

39. Булгаков, М. А. Записная книжка с записями творческого характера (выписки, наметки замыслов, темы для будущей разработки). 1939, ноябрь – 1940, февраль. Барвиха, Москва. Рукою М. А. Булгакова и Е. С. Булгаковой карандашом и чернилами. 25 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 17. – Ед. хр. 17.

40. Булгаков, М. А. Конспективная запись замысла пьесы «Ласточкино гнездо» («Альгамбра»). 1940, янв. 6. Фотокопия с автографа. 1 л. Присоединены: конспективная запись замысла пьесы, сделанная со слов

писателя (по памяти) Е. С. Булгаковой, 1960-е гг., машинопись, 1 л., и конспективная запись того же замысла, сделанная Поповым, Павлом Сергеевичем, со слов Е. С. Булгаковой 15 апреля 1940 г., машинописная копия, <...> 3 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 14. – Ед. хр. 10.

41. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. «Сын...», «<Гастроль...>», «<П[одкова иностранца?]>», «<Черный маг>» – роман (с вариантами названия). Первая редакция (главы 1 – начало 15-й). 1928(?) – начало 1929. Автограф карандашом и чернилами. 180 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 1.

42. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. [«Копыто инженера»] – роман. Вторая редакция (главы 1–4, конец 7-й, 15-я). Не ранее 1928 – не позднее мая 1929. Автограф карандашом и чернилами и рукою Л. Е. Белозерской. 134 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 2.

43. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Наброски отдельных глав третьей редакции романа. 1931. Автограф. 40 лл. (24 чист) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 3.

44. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Наброски отдельных глав третьей редакции романа. 1931. Автограф карандашом и чернилами 42 лл. (25 чист.) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 4.

45. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (главы 1–3, 6–7, 9 и гл. 7 новой нумерации). 1932. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 103 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 5.

46. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение гл. 7 – гл. 9). 1933. Автограф. 38 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 6.

47. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение главы 10 – гл. 17). 1933. Автограф чернилами и частично карандашом. 84 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 7.

48. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение гл. 17 – гл. 23 и начало гл. 19 в последующей редакции). 1933–

1934. Автограф. 95 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 6. – Ед. хр. 8.

49. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа (продолжение гл. 23 и десять нумерованных глав). 1934, июль – сентябрь. Ленинград, Москва. Автограф. 135 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 1.

50. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа. Добавления и новые варианты отдельных глав. 1934, окт. 30 – 1935, июнь. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 100 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 2.

51. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Третья редакция романа. Третья редакция (второй вариант последней, 37-й, главы и окончание главы 16). 1936, июль 6. Загорянск. Автограф карандашом и чернилами. 62 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 3.

52. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Четвертая редакция романа (гл. 1 – 3, 5), незаконченная. [Втор. пол. 1936 – 1937 гг. ?]. Автограф и рукою Е. С. Булгаковой. 100 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 4.

53. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. «Князь тьмы» – роман. Пятая редакция романа (гл. 1-я, начало 2-й, 3 – начало 8-й). 1937. Москва. Автограф. 93 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 5.

54. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. «Князь тьмы» – роман. Пятая редакция романа, незаконченная (продолжение гл. 9 – гл. 13). 1937. Автограф. 96 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 6.

55. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (гл. 1–7). 1937. Москва. Автограф. 93 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 7.

56. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (продолжение главы 7 – гл. 13). 1937. Автограф. 102 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 8.

57. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (главы 14 – 18). [1937]. Автограф. 96 лл. – НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. –

Ед. хр. 9.

58. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (продолжение главы 18 – гл. 23). [1937–1938]. Автограф. 92 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 10.

59. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (продолжение главы 23 – гл. 25). [1938]. Автограф. 85 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 11.

60. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Шестая редакция романа (продолжение главы 25 – гл. 30). 1938. Автограф. 97 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 7. – Ед. хр. 12.

61. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита» – роман. Материалы к 6-й и 7-й редакциям (планы, выписки, календарь романа, варианты имен героев, записи наблюдений над положением луны на небосклоне, зарисовки плана Ершалаима и т. п.). 1938–1939. Автограф. 95 лл. (61 лл. чист., 68 стр. авторской пагинации) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 8. – Ед. хр. 1.

62. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть I (гл. 1–18). (1938, мая 29 – июня 24). Машинопись. 271 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 8. – Ед. хр. 2.

63. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть II (гл. 19–32). 1938, июня 11–24. Машинопись. 225 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 8. – Ед. хр. 3.

64. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Поправки к I-й главе седьмой редакции романа и эпилог. (1938–1939). Автограф. 62 лл. (43 чист.; 37 стр. авторской пагинации) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 9. – Ед. хр. 1.

65. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть I и II. 1938 (мая 29) – июня 24. Машинопись с немногими позднейшими и рукописными (неуст. лица) поправками и вставками. 495 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 9. – Ед. хр. 2.

66. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Новые варианты отдельных страниц восьмой редакции романа. 1939 окт. 4 – [1940]. Москва,

Барвиха. Рукою Е. С. Булгаковой (карандашом и чернилами) под диктовку автора. 93 лл. (74 чист.; 37 стр. авторской пагинации) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 10. – Ед. хр. 1.

67. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Восьмая редакция романа, части I-я и II-я. Машинописная копия 1938 г. с авторской правкой конца 1939 – нач. 1940 гг., рукою М. А. Булгакова и рукою Е. С. Булгаковой под его диктовку, чернилами и карандашом. Стр. 496–512 допечатаны позже, 14 мая 1939 г. 517 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 10. – Ед. хр. 2.

68. Булгаков, М. А. [«Мастер и Маргарита»]. Отрывки из романа, не вошедшие в журнальную публикацию. «Купюры из романа “Мастер и Маргарита” (1929–1940)». 59 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 58. – Ед. хр. 8.

69. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита» – роман, ч. I. 1939–1940. Машинопись. 279 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 547. – К. 11. – Ед. хр. 2.

70. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита» – роман, ч. II. 1939–1940. Машинопись. 215 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 547. – К. 11. – Ед. хр. 3.

71. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Роман. Ч. I. Оглавление написано рукой Н. А. Земской-Булгаковой. 1929–1940 гг. Машинопись. Ч. I. 195 лл. Из собрания Никитиной Е.Ф. // Государственный литературный музей. ОРФ. – Ф. 127. – Оп. 2. – Д. 8.

72. Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита». Роман. Ч. II. Оглавление написано рукой Земской-Булгаковой Н. А. 1929–1940 гг. Машинопись, автограф. 171 лл. Фонд Никитиной Е.Ф. // Государственный литературный музей. ОРФ. – Ф. 127. – Оп. 2. – Д. 9.

73. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Ч. 1, гл. 1–18. [1963 г.] // МБ. – КП ОФ-190. – Д-116.

74. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Ч. 2, гл. 19–32. [1963 г.] // МБ. – КП ОФ-191. – Д-118.

75. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – Париж : YMCA-press, 1967. – 219 с.

76. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – Париж :

YMCA-press, 1968. – 215 с.

77. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – Frankfurt/Main : Посев, 1969 – 498 с.

78. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. Т. 1 / М. А. Булгаков; сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева. – М. : Пашков дом, 2014. – 840 с.

79. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. Т. 2 / М. А. Булгаков; сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева. – М. : Пашков дом, 2014. – 816 с.

80. Булгаков, М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / М. А. Булгаков; издание подготовил В. И. Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. – М. : Вагриус, 2006. – 1006 с.

81. Булгаков, М. А. Письма. Жизнеописание в документах / М. А. Булгаков; вступ. статья В. В. Петелина; коммент. В. И. Лосева и В. В. Петелина. – М. : Современник, 1989. – 576 с.

82. Булгаков, М. А. Письма Булгакова Михаила Афанасьевича к Н. А. Венкстерн. 22 июля 1930–20 июня 1932 гг. 8 лл. // РГАЛИ. – Ф. 2050. – Оп. 1. – Ед. хр. 197.

83. Булгаков, М. А. Письмо к Книппер-Чеховой О. Л. 1930 г., августа, 6. М. – Гурзуф. Автограф на почтовой карточке. 1 п. 1 л. // Музей МХАТ. Книппер-Чехова О. Л. № 1024.

84. Булгаков, М. А. Пьесы 1920-х годов / М. А. Булгаков; Театральное наследие. – Л. : Искусство, 1989. – 591 с.

85. Булгаков, М. А. Пьесы 1930-х годов / М. А. Булгаков; Театральное наследие. – СПб. : Искусство – СПб, 1994. – 671 с.

86. Булгаков, М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах / М. А. Булгаков;

редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; вступ. статья В. Лакшина; подгот. текста М. Чудаковой; коммент. Я. Лурье, А. Рогинского («Белая гвардия»), М. Чудаковой. – М. : Худож. лит., 1989. – 623 с.

87. Булгаков, М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / М. А. Булгаков; редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текста и коммент. В. Гудковой и Л. Фиалковой. – М. : Худож. лит., 1989. – 751 с.

88. Булгаков, М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / М. А. Булгаков; редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; сост. А. Нинов; подгот. текстов и коммент. Е. Кухты и др. – М. : Худож. лит., 1990. – 686 с.

89. Булгаков, М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма / М. А. Булгаков; редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с.

90. Булгаков, М. А. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Собачье сердце. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. Март 1925–1927 [Электронный ресурс] / М. А. Булгаков. – М. : Голос, 1995. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bulgakov_mihail/tom_3_sobache_serdtse_povesti_rasskazi_feletoni_ocherki_mart_1925_1927.html.

91. Булгаков, М. А. Страницы из дневника, уничтоженного автором. 1922 [серед. янв.] – февр. 16. Москва. 4 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 17. – Ед. хр. 1.

92. Булгакова, Е. С. Дневник. 1938, авг. 15 – дек. 10. С позднейшей правкой карандашом и чернилами. 40 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 28. – Ед. хр. 27.

93. Булгакова, Е. С. Дневник 1938, дек. 12 – 1939, июля 1. Карандашом и чернилами, с позднейшей авторской правкой карандашом. 54 лл. (1 чист.) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 28. – Ед. хр. 28.

94. Булгакова, Е. С. Дневник. 1939, июля 3 – 1940, марта 10. Чернилами, с позднейшей правкой карандашом. 36 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 28. – Ед. хр. 29.

95. Булгакова, Е. С. Дневник. 1940, марта 10 – апр. 16. Автограф карандашом и чернилами. 47 лл. (9 чист.) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 29. – Ед. хр. 9.

96. Булгакова, Е. С. Дневник. 1967, янв. 1 – ноября 25. Автограф карандашом и чернилами. 248 лл. (77 чист. + 25 печ. и илл.). Отдельные записи за 1968 г. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 30. – Ед. хр. 1.

97. Булгакова, Е. С. Дневниковые и памятные записи. 1939, янв. 19 – окт. 27. 192 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 29. – Ед. хр. 1.

98. Булгакова, Е. С. Дневниковые записи. 1955, 1957, 1958, 1966 – 1970 (янв.). Автограф карандашом и чернилами. 110 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 29. – Ед. хр. 11.

99. Булгакова, Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова. 1939, сент. 16 – окт. 18. 31 лл. (2 чист.) Присоединена позднейшая машинописная копия записей, 2 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 29. – Ед. хр. 2.

100. Булгакова, Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова. 1939, окт. 18 – ноября 18. 33 лл. (10 чист.) // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 29. – Ед. хр. 3.

101. Булгакова, Е. С. Записи дневникового характера о ходе болезни М. А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Автограф, частично рукою Е. А. Светлаевой и другими. 72 лл (4 чист.) Карандашом и чернилами // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 29. – Ед. хр. 4.

102. Булгакова, Е. С. Заявление в отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина о принятии на временное хранение автографов М.А. Булгакова, его посмертной маски и фотографий. 1941, июля 15. Москва. Маш. отпуск с подписями Е.С. Булгаковой и Л. В. Сафроновой. 1 л. Приложен список рукописей, [1941], машинопись,

с карандашными пометами Е. С. Булгаковой, 2 лл. Присоединен акт о передаче рукописи «Александр Пушкин» во временное пользование Е. С. Булгаковой, 1943, июль, маш. отпуск, 1 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 32. – Ед. хр. 14.

103. Булгакова, Е. С. Мемуарная запись об истории создания «Театрального романа». 1969, авг. 17. Автограф. 3 лл. Присоединены записи стихотворных шуток, связанных с жизнью МХАТ'а, рукою Е. С. Булгаковой и машинопись, 3 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 30. – Ед. хр. 9.

104. Булгакова, Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1930, 1931, 1934, 1935. Москва, Лебедянь. Карандашом и чернилами. 34 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 32. – Ед. хр. 31.

105. Булгакова, Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1936–1939. Лебедянь, Москва, Барвиха. Чернилами и карандашом. 16 п. 25 лл. (1 чист.) + 3 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 32. – Ед. хр. 33.

106. Булгакова, Е. С. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1940–1943. Карандашом и чернилами, машинопись. 22 п. 35 лл.+8 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 32. – Ед. хр. 34.

107. Булгакова, Е. С. Письма к Булгакову, Николаю Афанасьевичу. 1960–1965. 31 п. 42 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 1.

108. Булгакова, Е. С. Письма к Булгаковой, Ксении Александровне. 1967–1968. 11 п. 19 лл. Автограф и машинописный отпуск // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 33. – Ед. хр. 2.

109. Булгакова, Е. С. Письма к Нюрнбергу, Александру Сергеевичу. 1961–1963. Москва. Машинописные отпуска. 14 п. 15 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 33. – Ед. хр. 19.

110. Булгакова, Е. С. Письма Симонову К. М. 26 окт. 1956 г. – 16 янв. 1970 г. 38 пп. 53 лл. // РГАЛИ. – Ф. 1814. – Оп. 9. – Ед. хр. 1233.

111. Булгакова, Е. С. Письмо к Маркову П. А. 1965 г., ноябрь 15. М. – М. Автограф. 2 л. // Музей МХАТ. М.П.А. № 286.

112. Булгакова, Е. С. Письмо к Михальскому, Ф. Н. 1952 г., июня 30.

М. – Л. Машинопись. Подпись-автограф. 1 п. 2 л. // Музей МХАТ. М.Ф. № 295.

113. Булгакова, Е. С. Письмо к Михальскому Ф. Н. 1959 г., июля, 10. Лебедянь – М. Автограф. 1 п. 2 л. конв. // Музей МХАТ. М.Ф. № 323.

114. Булгакова, Е. С. Письмо к Михальскому, Ф. Н. 1966 г., июля, 22. М. – санаторий «Михайловское». Автограф. 1 п. 1 л. конв. // Музей МХАТ. М.Ф. № 337.

115. Булгакова, Е. С. Письмо к Михальскому Ф. Н. 1968 г., января, 6. М. – М. Автограф. 1 п. 1 л. конв. // Музей МХАТ. М.Ф. № 342.

116. Булгакова, Е. С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Машинописный отпуск с подписью-автографом. 1 л. // НИОР РГБ. -Ф. 562. – К. 33. – Ед. хр. 17.

117. Булгакова, Е. С. Телеграмма и письмо к Шиловскому, Евгению Евгеньевичу и его жене. 1945, 1956. Письмо – машинописный отпуск с подписью-автографом. 4 лл. Присоединена часть текста не сохранившейся телеграммы, 1940-е // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 33. – Ед. хр. 28.

118. Венкстерн, Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. 165 л. // РГАЛИ. – Ф. 2050. – Оп. 1. – Ед. хр. 135.

119. Венкстерн, Н. А. Дневник Н. А. Венкстерн за 1949 г. 26 июня 1949 г.–14 сент. 1949 г. 97 лл. // РГАЛИ. – Ф. 2050. – Оп. 1. – Ед. хр. 139.

120. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. академика А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. – М. : МФД, 2002. – 872 с. – (Россия. XX век. Документы).

121. Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. – М. : Сов. писатель, 1988. – 528 с.

122. Вырезки из газет и журналов с рецензиями на произведения М. А. Булгакова, упоминаниями о нем и карикатурами на него. 1928–1936. 14 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 27. – Ед. хр. 3.

123. Гете, И. В. Стихотворения. Фауст / Иоганн Вольфганг Гете. – М. : «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. – 800 с.
124. Гиацинтова, С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1912–1917 гг. Автограф. 21 мая 1912 г. – 1917 г. 84 л. // РГАЛИ. – Ф. 2049. – Оп. 1. – Ед. хр. 158.
125. Гиацинтова, С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1918 – [1924?]. Автограф. 22 авг. 1918 г. – 21 апр. [1923 или 1924]. 83 л. // РГАЛИ. – Ф. 2049. – Оп. 1. – Ед. хр. 159.
126. Гиацинтова, С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1934 г. Автограф. 7 сент. 1934 г. – 2 янв. 1935 г. 108 л. // РГАЛИ. – Ф. 2049. – Оп. 1. – Ед. хр. 161.
127. Гиацинтова, С. В. Дневник С. В. Гиацинтовой за 1935–1936 гг. Автограф. 3 янв. 1935 г. – 4 янв. 1936 г. 261 л. // РГАЛИ. – Ф. 2049. – Оп. 1. – Ед. хр. 162.
128. Дело по обвинению Венкстерна Юрия Алексеевича // ГА РФ. – Ф. 10035. – Оп. 1. – Дело П-40744.
129. Дело по обвинению Германа Эммануила Яковлевича, Масса Владимира Захаровича и Эрдмана Николая Робертовича // ЦА ФСБ России. – АУД № Р-46596.
130. Дело по обвинению Лямина Николая Николаевича и Невского Александра Сергеевича по ст. 58 п. 10 ч. II и 58 п. 11 УК РСФСР. Начато 27 июня 1941 г. Окончено 23 августа 1941 г. В 2 т. Т. 1 // Управление ФСБ по Калужской области. – П-12761.
131. Дело по обвинению Николая Николаевича Лямина. 1936 // ГА РФ. – Ф. 10035. – Оп. 1. – Дело П-43249.
132. Дело по обвинению Михальского Федора Николаевича // ЦА ФСБ России. – АУД № Р-44689.
133. Дело по обвинению. Немецко-фашистская к.р. организация на территории СССР. 1938. Заключение по материалам уголовных дел. В 29 т. Т. 8 // ЦА ФСБ России. – АУД № Р-49424.

134. Дело по обвинению Штейгера Бориса Сергеевича. 1925 // ЦА ФСБ России. – АУД № Р-15002.
135. Дело по обвинению Штейгера Б. С. 1937 // ЦА ФСБ России. – АУД № Р-40591.
136. Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л. Яновской. – М. : Изд-во «Кн. палата», 1990. – 400 с.
137. Ермолинский, С. А. О времени, о Булгакове и о себе / С. А. Ермолинский. – М. : Аграф, 2002. – 448 с.
138. Зощенко, М. М. Рассказы. Сентиментальные повести. Комедии. Фельетоны / М.М. Зощенко; сост. и подгот. текста Ю. В. Томашевского. – М. : «Сов. Россия», 1977. – 368 с.
139. Известия: газета: федеральный выпуск. – 1931, № 162, 14 июня. – Москва, 1931.
140. Калужский, Е. В. Письмо к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1932 г., август, 22. М. – Рига. Автограф. 1 п. 1 л. конв. // Музей МХАТ. А № 19587.
141. Калужский, Е. В. Письмо к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1932 г., сентябрь, 10. М. – Рига. Автограф. 1 п. 5 л. конв. // Музей МХАТ. А № 19591.
142. Калужский, Е. В. Письмо к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1932 г., сентябрь, 15. М. – Рига. Автограф. 1 п. 3 л. конв. // Музей МХАТ. А № 19593.
143. Книппер-Чехова, О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1915–1918. 21 пп. 27 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 619. – К. 20. – Ед. хр. 25.
144. Книппер-Чехова, О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1925–1929. 37 пп. 62 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 619. – К. 20. – Ед. хр. 27.
145. Книппер-Чехова, О. Л. Письма к Коншиной Елизавете Николаевне. 1930–1931. 29 пп. 47 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 619. – К. 20. – Ед. хр. 28.
146. Книппер-Чехова, О. Л. Письмо ее Булгакову М. А. 1930 г. июля

29. 1 л. // РО ИРЛИ РАН. – Ф. 369. Арх. М.А. Булгакова. – № 406.

147. Козловская, Г. Л. Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание / Г. Л. Козловская. – М. : Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 555 с.

148. Константин Федин и его современники: Из литературного наследия XX века. Кн. 2. – М. : ИМЛИ РАН, 2018. – 768 с.

149. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Пятница, 1 июня.

150. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Воскресенье, 3 июня.

151. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Понедельник, 4 июня.

152. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Суббота, 9 июня.

153. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 21 июня.

154. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Пятница, 29 июня.

155. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Воскресенье, 1 июля.

156. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Понедельник, 16 июля.

157. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 24 июля.

158. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Воскресенье, 5 августа.

159. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Понедельник, 13 августа.

160. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Четверг, 30 августа.

161. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 10 октября.
162. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 16 октября.
163. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 19 октября.
164. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 20 октября.
165. Красная газета. Вечерний выпуск. Издание Ленинградского Совета Р. и К.Д. 1928. – Вторник, 26 октября.
166. Лужский, В. В. Дневник. 1926 г. Автограф. 336 с. // Музей МХАТ. А № 5092.
167. Макаров, Олег Борисович. Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1967–1969. 7 пп. 26 л. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 36. – Ед. хр. 1.
168. Малапарте, К. Бал в Кремле: [незаконченный роман] / К. Малапарте; пер. с итал. А. В. Ямпольской; науч. ред. М. П. Одесского; вступ. ст. М. П. Одесского, Н. А. Громовой, С. Гардзонио; коммент. М. П. Одесского, Н. А. Громовой. – М. : Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 347 с.
169. Мандельштам, Н. Я. Письмо к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1962, июля 3. Таруса. 1 л.+1 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 36. – Ед. хр. 2.
170. Микоша, В. В. Я останавливаю время / В. В. Микоша. – М. : Алгоритм, 2005. – 352 с.
171. Милашевский, В. А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника / В. А. Милашевский. – М.; Берлин : Директ-Медиа, 2019. – 560 с.
172. Миллиор, Е. А. Записные книжки и дневники. Дневники. Т. 2. 1965–1976. 95 л. // ЦГАЛИ. СПб. – Ф. Р – 439. – Оп. 1. – Дело 50.
173. Моэм, С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2: Бремя страстей человеческих: Гл. 60–122 / С. Моэм; пер. с англ. Е. Голышевой, Б. Изакова. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. – 352 с.

174. Неизвестный Булгаков / Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина; сост. и коммент. В. И. Лосева. – М. : Изд-во «Кн. палата», 1992. – 463 с.
175. Озолс, К. Мемуары посланника / К. Озолс. – М. : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2015. – 288 с.
176. Островский, Н. А. Как закалялась сталь: Роман / Н. А. Островский. – Л. : Лениздат, 1967. – 366 с.
177. Пайпер, Дональд (Piper, Donald). Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1967, 1968. 3 п. 6 лл.+2 конв. Автограф и машинопись с подписью-автографом // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 36. – Ед. хр. 33.
178. Пастернак, Б. Л. Доктор Живаго: роман. Стихотворения / Б. Л. Пастернак; вступ. ст. Е. Пастернака. – М. : Эксмо, 2009. – 800 с.
179. Песнь о нибелунгах / В. Г. Адмони, В. М. Жирмунский, Ю. Б. Корнеев, Н. А. Сигал. Репринтное воспроизведение издания 1972 г. – СПб. : «Наука», 2004. – 342 с.
180. Пришвин, М. М. Дневники. 1928–1929 / Подгот. текста Я. З. Гришиной, Л. А. Рязановой; статья, коммент. Я. З. Гришиной. – СПб. : ООО «Изд-во “Росток”»; М. : Изд-во «Литературный музей», 2020. – 744 с.
181. Пушкин, А. С. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 11: Драматические произведения. История Петра: Подготовительные тексты / А. С. Пушкин. – М. : ТЕРРА, 1998. – 384 с.
182. Рахманов, Л. Н. Базиль / Л. Н. Рахманов. – Л. : Советский писатель, 1958. – 191 с.
183. Русский советский фольклор: Антология. – Л. : Издательство «Наука», ленинградское отделение, 1967. – 190 с.
184. Смехов, В. В жизни так не бывает / В. Смехов. – М. : Время, 2008. – 624 с.
185. Смехов, В. Та Таганка / В. Смехов. – М. : Время, 2008. – 640 с.
186. Солженицын, А. И. Письма к Булгаковой, Елене Сергеевне. 1963, авг. 25–1968, мая 20. 7 п. 7 лл. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 38. – Ед. хр. 3.
187. Уборевич, В. 14 писем Елене Сергеевне Булгаковой /

В. Уборевич; сост. Ю. Кантор. – М.: Время, 2008. – 176 с. – (Документальный роман).

188. Федин, К. Города и годы. Роман / К. Федин. – Л.: Государственное издательство, 1924. – 387 с.

189. Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2020. – 536 с.

190. Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1990. – 656 с. – (Б-ка русского фольклора; Т. 9).

191. Шапорина, Л. В. Дневник: В 2 т. Т. 1. / Л. В. Шапорина; вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста, коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 2-е изд. – 592 с.

192. Шиловская (в третьем браке Булгакова), Елена Сергеевна. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1923, 1925. Москва, Рига. Автографы карандашом и чернилами, машинопись с приписками. 20 л. 51 лл.+8 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 32. – Ед. хр. 29.

193. Шиловская (в третьем браке Булгакова), Елена Сергеевна. Письма к Бокшанской, Ольге Сергеевне. 1926–1928. Москва, Рига. Автографы и машинопись с приписками. 8 л. 12 лл.+1 конв. // НИОР РГБ. – Ф. 562. – К. 32. – Ед. хр. 30.

194. Шитц, И. И. Дневник «Великого перелома» (март 1928 – август 1931) [Электронный ресурс] / И.И. Шитц. – Режим доступа: https://royallib.com/book/shitts_ivan/dnevnik_velikogo_pereloma_mart_1928_avgust_1931.html.

195. Эрдман, Борис <Робертович> и Николай <Робертович>. Телеграммы их (2) Булгаковым Михаилу Афанасьевичу и Елене Сергеевне. Б. д. 2 лл. // РО ИРЛИ РАН. – Ф. 369. Арх. М.А. Булгакова. – № 511.

196. Эрдман, Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н. Эрдман. – М.: Искусство, 1990. – 527 с.

197. Эрдман, Н. Р. Письма Эрдмана Н.Р. Эрдман Валентине Борисовне (матери). 1933 – 6 ноября 1934. 27 п. 58 л. // РГАЛИ. – Ф. 2570. – Оп. 2. – Ед. хр. 9.

198. Эрдман, Н. Р. Письмо Роберта Карловича Эрдмана (отца) Эрдману Н.Р. 12 октября 1935 г. 1 п. 1 л. // РГАЛИ. – Ф. 2570. – Оп. 1. – Ед. хр. 87.

199. Эрдман, Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка / Н. Р. Эрдман. – М.: Эксмо, 2007. – 544 с.

200. Эрдман, Н. Р. Фотографии Н. Р. Эрдмана. 1921 г. – 1950^е гг. 23 л. // РГАЛИ. – Ф. 2570. – Оп. 1. – Ед. хр. 147.

201. Эрдман, Н. Р. и Масс В. З. «Одиссея». Театральное обозрение. Полный текст, черновые наброски. Автограф Н.Р. Эрдмана, машинопись с правкой Н. Р. Эрдмана и В. З. Массы. Конец 1920^х г. 87 л. // РГАЛИ. – Ф. 2570. – Оп. 1. – Ед. хр. 13. Микрофильмы.

202. Ювачев, И. П. Собрание дневников в десяти книгах. Книга девятая (1922–1931) / И. П. Ювачев; вступ. ст., подгот. текста, сост. и примеч. Н. М. Кавина. – М. : Галеев – Галерея, 2020. – 560 с.

Справочная литература

203. Бидерман, Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Г. Бидерман; общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С. – М. : Республика, 1996. – 335 с.

204. Вейсман, А. Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. / А. Д. Вейсман. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2006. – 1871 с.

205. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З / В. Даль. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. 699 с.

206. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И–О / В. Даль. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. – 779 с.

207. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3: П / В. Даль. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. – 555 с.

208. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.

Т. 4: Р – V / В. Даль. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. – 688 с.

209. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1 / Ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, А. В. Луначарский, И. М. Нусинов, В. Ф. Переверзев, Н. А. Скрипник; отв. ред В. М. Фриче; отв. секретарь О. М. Бескин. – М. : Издательство Коммунистической академии, 1929. – 768 стб.

210. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 3 / Ред. коллегия: И. М. Беспалов, П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, В. Ф. Переверзев, Н. А. Скрипник. В. М. Фриче; отв. ред. А. В. Луначарский; отв. секретарь О. М. Бескин. – М. : Издательство Коммунистической академии, 1930. – 634 стб.

211. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : «Советская энциклопедия», 1988. – 719 с.

212. Общедоступный путеводитель по Москве. – 2-е изд. – М. : Мосрекламсправиздат, 1929. – 160 с.

213. Путеводитель по Ленинграду. – Л. : Издание орготдела Ленинградского совета, 1929. – 222 с.

214. Путеводитель по Москве с ее древними, современными достопримечательностями и окрестностями. – 2-е изд. – М. : [Б. и.], 1916. – 120 с.

215. Тресиддер, Дж. Словарь символов [Электронный ресурс] / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с. – Режим доступа: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.

Научно-критическая литература

216. Акимов, В. М. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады / В. М. Акимов. – М. : Народное образование, 1995. – 56 с.

217. Акройд, П. Шекспир. Биография / П. Акройд, пер. с англ. О. Кельберт. – М. : Издательство КоЛибри, 2009. – 736 с.

218. Алтынбаева, Г. М. Эстетика и поэтика русской литературы

XX века в теоретическом и художественном осмыслении А. И. Солженицына: Учебное пособие для студ. / Г. М. Алтынбаева; под науч. ред. Л. Е. Герасимовой. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2010. – 160 с.

219. Альми, И. Л. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики / И. Л. Альми // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. – Владимир : ВГПИ им. П. И. Лебедева-Полянского, 1979. – С. 16–40.

220. Андреев, П. Беспросветье и просвет. Фантастические рассуждения о фантастическом романе / П. Андреев // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 108–112.

221. Архив А. П. Платонова. Книга 1. Научное издание. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 696 с.

222. Балонов, Ф. *Quod scripsi, scripsi: vivos voco, mortuos plango* / Ф. Балонов // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 24. – С. 59–74.

223. Балонов, Ф. Р. «Ведьмовские песни» в записи И. П. Сахарова и их реминисценции в русской литературе и искусстве / Ф. Р. Балонов // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. II. – М. : Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР, 1988. – С. 12–15.

224. Балонов, Ф. Понятия 'поэт' и 'мастер' в системе представлений Михаила Булгакова / Ф. Балонов // Булгаковский сборник III: материалы по истории русской литературы XX века. – Таллин : Таллинский пед. ун-т, 1998. – С. 37–43.

225. Балонов, Ф. Р. «Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной...» (Мнимый антихрист у Льва Толстого и Михаила Булгакова) / Ф. Р. Балонов // Русская литература. – 1996. – № 4. – С. 77 – 92.

226. Барков, А. Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение / А. Н. Барков. – Киев : «ТекнаАІТ», 1994. – 298 с.

227. Безродный, М. Имя черта / М. Безродный // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 31. – С. 276–278.

228. Безродный, М. В. Об одном источнике романа «Мастер и

Маргарита» / М. В. Безродный // Русская литература. – 1988. – № 4. – С. 205–208.

229. Белая, Л. В. Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М. А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита») / Л. В. Белая // Филологические науки. – 1990. – № 5. – С. 103–107.

230. Белая, Л. В. Литературные антропонимы как средство формирования содержательно-концептуальной информации художественного произведения (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») / Л. В. Белая // Язык и культура: пятая международная научная конференция. Т. IV: Язык и художественное творчество. – Киев : Collegium, 1997. – С. 28–33.

231. Беленький, А. «Кто скажет, что нет на свете настоящей любви?» Николай Эрдман и Ангелина Степанова в роли Мастера и Маргариты [Электронный ресурс] / А. Беленький. – Режим доступа: <https://7i.7iskusstv.com/y2022/nomer9/abelenky/>.

232. Белобровцева, И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кулюс. – Таллинн : Издательство «Арго», 2006. – 420 с.

233. Бельская, Л. Л. О Фоке, Сладком, Рюхине и других / Л. Л. Бельская // Русская речь. – 1991. – № 6. – С. 120–121.

234. Бердяева, О. С. Драматургия Булгакова 20–30 годов как ненаписанная проза / О. С. Бердяева // Русская литература. – 2004. – № 1. – С. 43–56.

235. Бердяева, О. С. Пьеса «Зойкина квартира» в контексте прозы М. А. Булгакова / О. С. Бердяева // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре: сб. науч. статей по итогам Всерос. науч. конф. Волгоград, 22–25 октября 2001 г. / Волгогр. гос. пед. ун-т; науч. ред. А. М. Буланов. – Волгоград : Перемена, 2001. – С. 148–152.

236. Бобров, С. «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и / или Москва? /

С. Бобров // Булгаковский сборник III: материалы по истории русской литературы XX века. – Таллин : Таллинский пед. ун-т, 1998. – С. 45–56.

237. Бонди, С. М. Над пушкинскими текстами / Сост. Н.С. Бонди. – М. : Высш. шк., 2006. – 480 с. – (Классика литературной науки).

238. Бродский, И. Вершины великого треугольника / И. Бродский // Звезда. – 1996. – № 1. – С. 225–233.

239. Бродский, М. А. Библейские мотивы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: методико-библиографическое пособие / М. А. Бродский. – М. : Рос. гос. дет. б-ка, 1996. – 44 с.

240. Бродский, М. А. «Мастер и Маргарита» – антибиблия XX века? / М. А. Бродский // Русская словесность. – 1997. – № 6. – С. 30–35.

241. Булатов, М. О. Вечность зла и бессмертие добра: Нравственно-философское содержание романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / М. О. Булатов. – Махачкала : Изд-во типографии Дагестанского науч. центра РАН, 1999. – 157 с.

242. Бурмистров, А. С. К биографии М. А. Булгакова (1891–1916) / А. С. Бурмистров // Контекст – 1978. – М. : Изд-во «Наука», 1978. – С. 249–268.

243. Бэлза, И. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» / И. Бэлза // Дантовские чтения. 1987. – М. : Наука, 1989. – С. 58–91.

244. Бэлза, И. Партитуры Михаила Булгакова / И. Бэлза // Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 55–83.

245. Бэлза, И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» / И. Ф. Бэлза // Контекст – 1978. – М. : Изд-во «Наука», 1978. – С. 156–249.

246. Бэлза, И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова) / И. Ф. Бэлза // Контекст – 1980. – М. : Изд-во «Наука», 1981. – С. 191–244.

247. Вайскопф, М. Москва под ударом, или Сатана на Тверской. «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского» текста / М. Вайскопф, Е. Толстая // Литературное обозрение. – 1994. – № 3–4.

– С. 87–90.

248. Ванюков, А. И. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: своеобразие романной структуры / А. И. Ванюков // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. трудов / Под ред. проф. А. А. Демченко. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2003. – С. 319–327.

249. Варламов, А. Н. Михаил Булгаков / А. Н. Варламов. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 840 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1139).

250. Васильева-Шальнева, Т. Б. Принципы художественной структуры романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (к вопросу взаимодействия литературы и музыки) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Васильева-Шальнева Татьяна Борисовна. – Казань, 2002. – 163 с.

251. Вахитов, Б. Булгаков и Гоголь: материалы к теме / Б. Вахитов // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 334–342.

252. Викторovich, О. В. Становление системы персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в творческой истории произведения : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Викторovich Ольга Владимировна. – Коломна, 1999. – 169 с.

253. Виленский, Ю. Г. Михаил Булгаков и Крым / Ю. Г. Виленский, В. В. Навроцкий, Г. А. Шалюгин. – Симферополь : «Таврия», 1995. – 144 с.

254. Виноградов, И. Завещание мастера / И. Виноградов // Вопросы литературы. – 1968. – № 6. – С. 43–75.

255. Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет. 1917–1932. Сборник / Под ред. М. Енишерлова, А. Лукачевского, М. Митина. – М. : ОГИЗ Государственное антирелигиозное издательство, 1932. – 527 с.

256. Волгин, И. Не удостоенные света. Булгаков и Мандельштам: опыт синхронизации / И. Волгин // Октябрь. – 1992. – № 7. – С. 126–160.

257. Волков, В. В. Концепция судьбы как встречи, вины, заслуги и

воздаяния у М. А. Булгакова (Иешуа и Воланд в судьбах героев «Мастера и Маргариты») / В. В. Волков, Т. И. Суран // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М. : Наука, I полугодие 1994. – С. 291–297.

258. Волкова, П. Д. Мост через бездну: полная энциклопедия всех направлений и художников / П. Д. Волкова. – М. : Издательство АСТ, 2021. – 688 с.

259. Воловинская, М. В. Драматургизм, сценичность, кинематографичность прозы Достоевского как теоретическая проблема / М. В. Воловинская // Гуманитарные исследования. История и филология. – 2023. – № 9. – С. 75–82.

260. Вулис, А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис. – М. : Сов. писатель, 1991. – 480 с.

261. Вулис, А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А. З. Вулис. – М. : Худ. лит., 1991. – 222 с.

262. Гаврюшин, Н. Литостратон, или Мастер без Маргариты / Н. Гаврюшин // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 75–88.

263. Гаврюшин, Н. К. Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Н. К. Гаврюшин // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография: В 3 кн. Кн. 3. – СПб. : «Наука», 1995. – С. 25–35.

264. Гаджиев, М. А. Об эволюции Ивана Бездомного в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» / М. А. Гаджиев // Роман и повесть в классической и современной литературе: межвузовский научно-тематический сб. – Махачкала : Дагестанский гос. ун-т им. В. И. Ленина, 1992. – С. 126–132.

265. Галинская, И. Л. Загадки известных книг: Тайнопись Сэлинджера; Шифры Михаила Булгакова / И. Л. Галинская. – М. : Наука, 1986. – 128 с.

266. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука. Издат. фирма «Восточная

литература», 1993. – 304 с.

267. Головачёва, А. Г. А. П. Чехов и Крым: Литературно-художественное издание / А. Г. Головачёва. – М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. – «Бахрушинская серия». – 152 с.

268. Головчинер, В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрсмана) / В. Е. Головчинер // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – № 7 (109). – С. 47–57.

269. Григорьев, Г. И. Мастер и Маргарита – три дня в лунном свете. За пером автора... / Г. И. Григорьев // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. – СПб. : Изд-во РХГА, 2020. – С. 520–524.

270. Гришунин, А. Л. Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришунин. – М. : Наследие, 1998. – 416 с.

271. Громова, Н. А. Эвакуация идет... 1941–1944. Писательская колония: Чистополь. Елабуга. Ташкент. Алма-Ата / Н. А. Громова. – М. : Совпадение, 2008. – 447 с.

272. Грубин, А. О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») / А. Грубин // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. – М. : Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – С. 140–153.

273. Гудкова, В. Михаил Булгаков, возмутитель спокойствия: Несоветский писатель советского времени / В. Гудкова. – М. : Новое литературное обозрение, 2025. – 696 с.

274. Давыдова, Т. Т. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова в рецепции отечественного литературоведения / Т. Т. Давыдова // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. – СПб. : Изд-во РХГА, 2020. – С. 3–19.

275. Демент С. Э. Архитектура как прием: эстетика и читательское

восприятие особняка Маргариты / С. Э. Демент // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб. : РХГА, 2019. – С. 857–870.

276. Джулиани, Р. Булгаковские «штуки», или как превратить «бродячего философа» в Мессию. 2019 [Электронный ресурс] / Р. Джулиани. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Giuliani69.pdf>.

277. Джулиани, Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Р. Джулиани // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 312–333.

278. Джулиани, Р. К поэтике подзаголовков, или на пороге «Мастера и Маргариты» / Р. Джулиани // «Вечный Дом» Михаила Булгакова / Под ред. М. Ю. Савельевой, Т. Д. Суходуб, Г. Е. Аляева / Центр гуманитарного образования НАН Украины, Общество русской философии при Украинском философском фонде. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2021. – С. 174–193.

279. Джулиани, Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике Мастера и Маргариты / Р. Джулиани // Михаил Булгаков, его время и мы: Коллективная монография / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. – Краков : Ягеллонский университет, 2012. – С. 403–414.

280. Джулиани, Р. Топография и эсхатология в Мастере и Маргарите Михаила Булгакова / Р. Джулиани // Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis / a cura di Marina Ciccari, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer. Firenze University Press, 2014. – С. 187–198.

281. Дульбе, К. Л. Некоторые параллели к роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / К. Л. Дульбе. – Вашингтон, 1974. – 186 с.

282. Дунаев, М.М. Православие и русская литература: Учебное пособие для духовных семинарий / М. М. Дунаев; под общ. ред. В.А. Шленова. – Сергиев Посад : Московская духовная академия, 2009. – 512 с.

283. Егоров, Б. Ф. Булгаков и Гоголь (тема борьбы со злом) /

Б. Ф. Егоров // Исследования по древней и новой литературе. – Л. : Изд-во «Наука», Ленингр. отд., 1987. – С. 90–95.

284. Жукова, С. А. Ирония в романах М. А. Булгакова («Театральный роман», «Жизнь господина де Мольера», «Мастер и Маргарита») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Жукова Светлана Анатольевна. – Волгоград, 2003. – 252 с.

285. Земская, Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет / Е. А. Земская. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 360 с. – (Stadia philologica).

286. Зеркалов, А. Евангелие Михаила Булгакова / А. Зеркалов. – М. : Текст, 2003. – 189 с.

287. Зеркалов, А. Этика Михаила Булгакова / А. Зеркалов. – М. : Текст, 2004. – 239 с.

288. Золотоносов, М. «Родись второрождением тайным...» Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени / М. Золотоносов // Вопросы литературы. – 1989. – № 4. – С. 149–182.

289. Золотоносов, М. «Сатана в нестерпимом блеске...» О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» / М. Золотоносов // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 100–107.

290. Золотусский, И. Заметки о двух романах Булгакова / И. Золотусский // Литературная учеба. – 1991. – Кн. 2. – С. 147–165.

291. Иваньшина, Е. А. Барочная эмблематика в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Иваньшина // Эйхенбаумовские чтения: материалы межвузовской научной конференции (Воронеж, сентябрь 2000). – Воронеж : Воронежский гос. пед. ун-т, 2000. – С. 18–20.

292. Иваньшина, Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова: монография / Е. А. Иваньшина. – Воронеж : Издательство «Научная книга», 2010. – 428 с.

293. Иваньшина, Е. А. Пушкинские мотивы в романе М. Булгакова

«Мастер и Маргарита» / Е. А. Иваньшина // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 4. – Воронеж : Воронеж. ун-т, 1995. – С. 110–115.

294. Икрамов, К. А. Трагедия затаенного стыда / К. А. Икрамов // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб. : РХГА, 2019. – С. 786–797.

295. Ишимбаева, Г. Г. Русская фаустиана XX века: учебное пособие / Г. Г. Ишимбаева. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 128 с.

296. Йованович, М. Об источниках «Мастера и Маргариты» / М. Йованович // АН СССР. Известия... Сер. лит. и яз. – 1992. – Т. 51. – № 1. – С. 60–72.

297. Капрусова М. Н. Механизма влияния пьесы Л. Андреева «Реквием» на становление авторской концепции романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / М. Н. Капрусова // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб. : РХГА, 2019. – С. 411–421.

298. Капрусова М. Н. Трансформация образа пророка в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова в контексте религиозной и культурной традиций / М. Н. Капрусова // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. – СПб. : Изд-во РХГА, 2020. – С. 203–217.

299. Казаркин, А. П. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита» / А. П. Казаркин // Проблемы метода и жанра. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1979. – Вып. 6. – С. 44–59.

300. Казаркин, А. П. Типы авторства в романе «Мастер и Маргарита» / А. П. Казаркин // Творчество Михаила Булгакова: сб. статей. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1991. – С. 11 – 28.

301. «Какая светлая стезя...». Жизнь и творчество Нелли Миллиор / Сост. Д. И. Черашняя. – Ижевск : Алкид, 2017. – 534 с.

302. Канунникова, И. А. Специфика организации художественного пространства пьес Зойкина квартира М. А. Булгакова и Мандат

Н. Р. Эрдмана / И. А. Канунникова // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография под редакцией Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. – Краков : Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2012. – С. 485–496.

303. Кеда, А. А. Кто вы, Иван Бездомный? / А. А. Кеда // Сов. библиография. – 1991. – № 3. – С. 119–124.

304. Кертис, Д. Романтическое видение / Д. Кертис // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 24–28.

305. Кирпичников, А. Об одном неисследованном сюжете в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А. Кирпичников // Москва. – 1990. – № 12. – С. 201.

306. Киселева, Л. Ф. Диалог добра и зла в романе «Мастер и Маргарита» / Л. Ф. Киселева // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: межвузовский сб. науч. трудов / Отв. ред. В. И. Немцев. – Куйбышев : Куйбышевский гос. пед. ин-т. – С. 69–86.

307. Киселева, Л. Ф. Иешуа и Воланд: сквозной скрытый диалог / Л. Ф. Киселева // Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: тезисы докладов всесоюзной науч. конф. (Самара, 16–21 сент. 1991 г.). – Самара, 1991. – С. 51–53.

308. Киянская, О. И. Словесность на допросе. Следственные дела советских писателей и журналистов 1920–1930-х годов / О. И. Киянская, Д. М. Фельдман. – М. : Неолит, 2019. – 384 с.

309. Кобеляцкий, А. В. Люди 1930-х годов. Культ личности / А. В. Кобеляцкий, М. М. Шиц; под науч. ред. Н. В. Суржиковой. – М. : Бослен, 2025. – 368 с. – (Современники. XX век).

310. Ковалев, Г. Ф. Булгаковский Воланд: загадка имени / Г. Ф. Ковалев // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж : Воронеж. ун-т, 1995. – Вып. 4. – С. 163–168.

311. Ковалев, Г. Ф. Ономастические этюды: Писатель и имя: монография / Г. Ф. Ковалев. – Воронеж : Гос. образовательное учреждение

«Воронежский гос. пед. ун-т», 2001. – 275 с.

312. Кожевникова, Н. А. О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в прозе М. Булгакова / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: тезисы докладов всесоюзной науч. конф. (Самара, 16–21 сент. 1991 г.). – Самара, 1991. – С. 40–41.

313. Колотаев, В. А. Архетип – ключ к литературоведческой интерпретации (образ Ивана Бездомного) / В. А. Колотаев // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: сб. материалов науч. конф. – Ставрополь : ИРЛИ РАН – СГПУ, 1995. – С. 48–54.

314. Колтунова, М. В. О концепции личности в романе «Мастер и Маргарита» / М. В. Колтунова // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии: межвузовский сб. науч. работ / Отв. ред. В. И. Немцев. – Самара : Изд-во СамГПИ, 1994. – С. 55–64.

315. Колышева, Е. Ю. Поэтика имени в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Колышева Елена Юрьевна. – Волгоград, 2005. – 304 с.

316. Кондакова, Ю. В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кондакова Юлия Васильевна. – Екатеринбург, 2001. – 296 с.

317. Кораблев, А. Легенда / А. Кораблев // Литературная учеба. – 1986. – № 2. – С. 233–234.

318. Кораблев, А. Мастер: Астральный роман: В 3 ч. / А. Кораблев. – Донецк : ООО «Лебедь», 1996–1997.

319. Кораблев, А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» / А. Кораблев // Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 35–54.

320. Кораблев, А. А. Михаил Булгаков и литературные перекрестки «серебряного века» / А. А. Кораблев // Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: тезисы докладов всесоюзной науч. конф. (Самара, 16–21 сент. 1991 г.). – Самара, 1991. – С. 15–17.

321. Кораблев, А. А. Пределы филологии / А. А. Кораблев; отв. ред. Ю. В. Шатин; Рос. акад. наук Сиб. отд-ние, Ин-т филологии; Донецкий нац. ун-т. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2008. – 261 с.

322. Корниенко, Н. В. «Как идти, чтобы не сорваться в пропасть?»: к истории создания романа К. Федина «Города и годы» / Н. В. Корниенко // Константин Федин и его современники: Из литературного наследия XX века. Кн. 2. – М. : ИМЛИ РАН, 2018. – С. 691–732.

323. Косарева, Л. В. Мифология и литература в поэтике романа «Мастер и Маргарита» / Л. В. Косарева, Ю. М. Смирнов // Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: тезисы докладов всесоюзной науч. конф. (Самара, 16–21 сент. 1991 г.). – Самара, 1991. – С. 11–12.

324. Костанди, О. К проблеме криптографии в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / О. Костанди // Булгаковский сборник III: материалы по истории русской литературы XX века. – Таллин : Таллинский пед. ун-т, 1998. – С. 69–76.

325. Коханова, В. А. Архетипика романов М. А. Булгакова / В. А. Коханова // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография под редакцией Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего / В. А. Коханова. – Краков : Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2012. – С. 182–195.

326. Коханова, В. А. Архитектоника романов М.А. Булгакова: Постановка проблемы / В. А. Коханова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к Дню ангела писателя. Т. 4. – М. : Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Музей М.А. Булгакова», 2016. – С. 80–87.

327. Коханова, В. А. Концепция власти в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. А. Коханова // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филологическое образование». –

2014. – № 1 (12). – С. 52–60.

328. Коханова, В. А. Роман М. А. Булгакова «Белая гвардия» сквозь призму хронотопа / В. А. Коханова. – М., 2008. – 164 с.

329. Красавина, А. В. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте (на материале основных экранизаций) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Красавина Анна Викторовна. – Магнитогорск, 2009. – 23 с.

330. Кривонос, В. Ш. М. А. Булгаков и Н. В. Гоголь. Мотив «заколдованного места» в «Мастере и Маргарите» / В. Ш. Кривонос // РАН: Известия АН. Сер. лит. и яз. – 1994. – Т. 53, № 1. – С. 42–48.

331. Крючков, В. П. Символика луны в финале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. П. Крючков // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: сб. материалов науч. конф. – Ставрополь : ИРЛИ РАН – СГПУ, 1995. – С. 43–47.

332. Кузичева, А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека» / А. П. Кузичева. – СПб. : Балтийские сезоны, 2011. – 880 с.

333. Кузякина, Н. Михаил Булгаков и Демьян Бедный / Н. Кузякина // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 391–410.

334. Кульюс, С. К. Михаил Булгаков: поэтика сновидений / С. К. Кульюс // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб. : РХГА, 2019. – С. 871–892.

335. Кушлина, О. Магия слова: (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» к 95-летию со дня рождения автора) / О. Кушлина, Ю. Смирнов // Памир. – 1986. – № 5. – С. 152–167.

336. Кушлина, О. Магия слова: (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» к 95-летию со дня рождения автора) / О. Кушлина, Ю. Смирнов // Памир. – 1986. – № 6. – С. 109–123.

337. Кушлина, О. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» / О. Кушлина, Ю. Смирнов // М. А. Булгаков-драматург и

художественная культура его времени: сб. ст. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 285–303.

338. Лазарева, М. А. Жанровое своеобразие «Мастера и Маргариты» М. Булгакова / М. А. Лазарева // Филологические науки. – 2000. – № 6. – С. 22–30.

339. Лакшин, В. Мир Михаила Булгакова / В. Лакшин // Литературное обозрение. – 1989. – № 10. – С. 10–19.

340. Лакшин, В. Мир Михаила Булгакова / В. Лакшин // Литературное обозрение. – 1989. – № 11. – С. 17–27.

341. Лакшин, В. Я. Берега культуры: сб. статей / В. Я. Лакшин. – М. : МИРОС, 1994. – 376 с.

342. Лакшин, В. Я. Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы / В. Я. Лакшин // Лакшин В. Я. Солженицын и колесо истории / Сост., предисл. и коммент. С. Н. Кайдаш-Лакшиной. – М. : Издательский дом «Вече», «Аз^б» (Знатнов), 2008. – С. 93–101.

343. Лакшин, В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи / В. Я. Лакшин. – М. : Сов. писатель, 1984. – 368 с.

344. Лакшин, В. Я. Открытая дверь: Воспоминания и портреты / В. Я. Лакшин. – М. : Моск. рабочий, 1989. – 448 с.

345. Лесскис, Г. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / Г. Лесскис, К. Атарова. – М. : ОАО Издательство «Радуга», 2007. – 520 с.

346. Лесскис, Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита». Комментарии / Г. А. Лесскис. – М. : ОГИ, 1999. – 432 с.

347. Лихачев, Д. С. О филологии / Д. С. Лихачев. – М. : Высш. шк., 1989. – 208 с.

348. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

349. М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. – М. : СТД РСФСР, 1988. 496 с.

350. Магомедова, Д. М. «Никому не известный композитор-однофамилец...» (О семантических аллюзиях в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») / Д. М. Магомедова // АН СССР. Известия... Сер. лит. и яз. – 1985. – Т. 44, № 1. – С. 83–86.

351. Макарова, Г. В. Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита» / Г. В. Макарова. А. Абрашкин. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. – 79 с.

352. Медриш, Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Н. Медриш; под ред. Б. Ф. Егорова. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1980. – 296 с.

353. Мелетинский, Е. М. Миф и сказка / Е. М. Мелетинский // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е. С. Новик. – 2-е изд., доп. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – С. 272–283.

354. Мешков, В. А. Михаил Булгаков и Крым: новые страницы / В. А. Мешков. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2011. – 160 с.

355. Миллиор, Е. Мир наоборот / Е. Миллиор // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 64–65.

356. Минаков, В. А. Символика романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. А. Минаков. – М. : Изд-во «Паруса», 1998. – 75 с.

357. Миронова, М. А. Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрсмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных»: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.10 / Миронова Мария Александровна. – М.: МГУ, 2006. – 28 с.

358. Мишуровская, М. В. История публикации романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва». Документы и исследования / М. В. Мишуровская // «Вечный Дом» Михаила Булгакова / Под ред. М. Ю. Савельевой, Т. Д. Суходуб, Г. Е. Аляева / Центр

гуманитарного образования НАН Украины, Общество русской философии при Украинском философском фонде. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2021. – С. 131–159.

359. Мишуровская, М. В. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в репертуаре издательства «Посев»: источники, исследования, проблематика / М. В. Мишуровская, М. Э. Савранская // *Emigrantica*. Вып. 1: Памяти Олега Анатольевича Коростелева / Ред.-сост. Е. Р. Пономарев, науч. ред. Е. Р. Пономарев, М. Шруба, ред. М. С. Щавлинский, Д. В. Зайцев. – М. : ИМЛИ РАН, 2024. – С. 647–659.

360. Мягков, Б. С. Булгаков на Патриарших / Б. С. Мягков. – М. : Алгоритм, 2008. – 352 с.

361. Мягков, Б. С. Булгаковская Москва / Б. С. Мягков. – М. : Моск. рабочий, 1993. – 222 с.

362. Немцев, В. И. Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова: учебное пособие для студентов филол. факультета; материалы к лекциям / В. И. Немцев. – Самара, 1999. – 142 с.

363. Немцев, В. И. Контексты творчества Михаила Булгакова (К проблеме традиций) / В. И. Немцев // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвузовский сб. науч. трудов / Отв. ред. В. И. Немцев. – Куйбышев : Куйбышевский гос. пед. ин-т. – С. 15–30.

364. Немцев, В. И. Михаил Булгаков: Становление романиста / В. И. Немцев. – Самара : Изд-во Саратовского ун-та, Самарский филиал, 1991. – 163 с.

365. Немцев, В. И. О художественности прозы Михаила Булгакова / В. И. Немцев // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии: межвузовский сб. науч. работ / Отв. ред. В. И. Немцев. – Самара : Изд-во СамГПИ, 1994. – С. 98–104.

366. Немцев, В. И. Поэтика М. А. Булгакова как эстетическое явление : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Немцев Владимир Иванович. – Волгоград, 1999. – 72 с.

367. Немцев, В. И. Художественно-эстетическое влияние романа А. Прево «Манон Леско» на роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. И. Немцев // Классическое наследие и современность: тезисы докладов межвузовской областной научно-практической конференции литературоведов. (Куйбышев, 13–16 мая 1986 г.). – Куйбышев : Куйбышевский гос. пед. ин-т, 1986. – Вып. 1. – С. 146–147.

368. Нерлер, П. Слово и «Дело» Осипа Мандельштама: Книга доносов, допросов и обвинительных заключений / П. Нерлер. – М. : Петровский парк, 2010. – 224 с.

369. Никольский, С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов) / С. В. Никольский. – М. : Индрик, 2001. – 176 с.

370. Никулина, А. В. Музыка романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: монография / А. В. Никулина. – М. : «Проспект», 2020. – 192 с.

371. Нинов, А. Михаил Булгаков и советская художественная культура / А. Нинов // Нинов А. Сквозь тридцать лет: Проблемы. Портреты. Полемика. 1956–1986. – Л. : Сов. писатель, 1987. – С. 422–437.

372. Нинов, А. О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения) / А. Нинов // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 6–38.

373. Новиков, В. В. Михаил Булгаков – художник / В. В. Новиков. – М. : Моск. рабочий, 1996. – 357 с.

374. Новикова, Н. В. Романтическая традиция Э. Т. А. Гофмана в творчестве М. А. Булгакова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 : 10.01.01 / Новикова Наталья Вячеславовна. – Н. Новгород, 1999. – 205 с.

375. Омори, М. Булгаков и Мольер в советском идеологическом контексте 1920–1930-х годов / М. Омори // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография под редакцией Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. – Краков : Институт восточнославянской филологии Ягеллонского

университета, 2012. – С. 497–504.

376. Павлова, О. А. М. А. Булгаков-драматург и Н. В. Гоголь: поэтика комического / О. А. Павлова // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: сб. материалов науч. конф. – Ставрополь : ИРЛИ РАН – СГПУ, 1995. – С. 54–59.

377. Падерина, Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика / Е. Г. Падерина. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 448 с.

378. Палиевский, П. В. М. А. Булгаков / П. В. Палиевский // Литература в школе. – 2002. – № 7. – С. 11–17.

379. Палиевский, П. В. Последняя книга М. Булгакова / П. В. Палиевский // Палиевский П. В. Литература и теория. – М. : «Современник», 1974. – С. 188–197.

380. Палиевский, П. В. Шолохов и Булгаков / П. В. Палиевский. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999. – 141 с.

381. Паршин, Л. К. Баллада о Ершалаиме [Электронный ресурс] / Л. К. Паршин. – Режим доступа: <https://sites.google.com/site/leonidparsin/Home/bulgakov/ballada-o-ersalaim1>.

382. Паршин, Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова / Л. К. Паршин. – М. : Кн. Палата, 1991. – 207 с.

383. Пенкина, Е. О. Мифопоэтика и структура художественного текста в философских произведениях М. Булгакова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Пенкина Елена Олеговна. – М., 2001. – 186 с.

384. Пермякова, Н. А. Булгаковская дьяволиада в интертекстуальном изучении : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Пермякова Наталья Александровна. – М., 1997. – 239 с.

385. Першин, М. О чем умалчивает «Евангелие» Мастера? / М. Першин // Высшее образование в России. – 2001. – № 6. – С. 103–111.

386. Петелин, В. В. Возвращение мастера. Статьи о М. А. Булгакове / В. В. Петелин. – М. : Изд-во «Правда», 1986. – 46 с.

387. Петелин, В. В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть / В. В. Петелин. – М. : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. – 665 с.
388. Петелин, В. В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество / В. В. Петелин. – М. : Моск. рабочий, 1989. – 495 с.
389. Петров, В. Б. Аксиология Михаила Булгакова: монография / В. Б. Петров. – Магнитогорск : МаГУ, 2000. – 246 с.
390. Петров, М. А. Эль Греко / М. А. Петров. – М. : Молодая гвардия, 2016. – 261 с. – (Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр.; вып. 104).
391. Пиксанов, Н. К. Творческая история «Горя от ума» / Н. К. Пиксанов. – М. : Издательство «Наука», 1971. – 400 с.
392. Поволоцкая, О. Я. Щит Персея. Личная тайна как предмет литературы / О. Я. Поволоцкая. – СПб.: Алетейя, 2015. – 448 с.
393. Поэтика романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Методическая разработка к спецсеминару / Составители О. Б. Кушлина, Ю. М. Смирнов. – Душанбе : Таджикский государственный университет им. В. И. Ленина, 1987. – 40 с.
394. Приходько, И. С. Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / И. С. Приходько // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. – Владимир : ВГПИ им. П. И. Лебедева-Полянского, 1979. – С. 41–67.
395. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2005. – 332 с.
396. Пропп, В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Изд-во «Лабиринт», 1998. – 512 с. – (Собрание трудов В. Я. Проппа).
397. Райкина, М. Рукописи не горят: театр Женовача впал в безумие / М. Райкина // Московский комсомолец. – 2017. – 13 марта. – С. 5.
398. Ребель, Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова

/ Г. М. Ребель. – Пермь : Изд-во ПРИПИТ, 2001. – 196 с.

399. Рейсер, С. А. Основы текстологии / С. А. Рейсер. – Л. : Просвещение. Ленингр. отд., 1978. – 176 с.

400. Рипп, Н. А. Библейские главы романа «Мастер и Маргарита»: ересь или откровение / Н. А. Рипп // М. А. Булгаков. Русская и национальная литературы: Материалы международной научно-практической конференции. – Ер. : «Антарес», 2017. – С. 450–457.

401. Романов, Б. Н. Даниил Андреев: Повествование в двенадцати частях / Б. Н. Романов. – М. : Прогресс-Плеяда, 2013. – 608 с.

402. Романычев, А. Д. Евангелие от Воланда = Gospel according to Voland: Фантазии на темы романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / А. Д. Романычев. – СПб. : ГИПП «Ис-во России», 1993. – 38 с.

403. Сахаров, В. И. Михаил Булгаков: писатель и власть / В. И. Сахаров. – М. : ОЛМАПРЕСС, 2000. – 446 с.

404. Сахаров, В. И. Михаил Булгаков: уроки судьбы / В. И. Сахаров // Сахаров В. И. Дела человеческие: О литературе классической и современной. – М. : Современник, 1985. – С. 129–148.

405. Семенова, А. А. Происхождение религии и ее классовая сущность. Методическая разработка экскурсии в Центральный антирелигиозный музей / А. А. Семенова; под ред. зав. музеем В. Летунова. – М. : Издательство «Безбожник», 1930. – 30 с.

406. Сидоренко, М. А. Король танцует: Политический театр королевской власти Франции при Людовике XIV / М. А. Сидоренко. – СПб. : Наука, 2019. – 281 с.

407. Симонян, А. С. «Мольер» В. Зотова и «Жизнь господина де Мольера» М. Булгакова: рецепция сюжета / А. С. Симонян // М. А. Булгаков. Русская и национальная литературы: Материалы международной научно-практической конференции. – Ер. : «Антарес», 2017. – С. 480–485.

408. Скорино, Л. Лица без карнавальных масок (Полемические заметки) / Л. Скорино // Вопросы литературы. – 1968. – № 6. – С. 25–42.

409. Смелянский, А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. М. Смелянский. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.
410. Смирнов, Ю. Поэтика и политика: О некоторых аллюзиях в произведениях М. Булгакова / Ю. Смирнов // Булгаковский сборник III: материалы по истории русской литературы XX века. – Таллин : Таллинский пед. ун-т, 1998. – С. 5–19.
411. Смирнов, Ю. М. М. Булгаков и Ю. Слезкин / Ю. М. Смирнов // Писатели-критики: материалы научно-теоретической конференции «Проблемы писательской критики» (Душанбе, 26–28 мая 1987 г.). – Душанбе : Изд-во «Дониш», 1987. – С. 23–26.
412. Соколов, Б. В. Булгаковская энциклопедия / Б. В. Соколов. – М. : Локид; Миф, 1996. – 592 с.
413. Соколов, Б. В. Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Соколов Борис Вадимович; Академия Наук СССР Ордена дружбы народов Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М., 1991. – 390 с.
414. Соколова, Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретаций романов Ф. М. Достоевского) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Соколова Елена Константиновна. – М., 2013. – 25 с.
415. Солженицын, А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков / А. Солженицын; публ., подгот. текста, вступ. заметка и причем. Н. Д. Солженицыной // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. Вып. 2 / Дом русского зарубежья имени А. И. Солженицына; гл. ред. А. С. Немзер. – М. : Русский путь, 2013. – С. 5–27.
416. Солоухина, О. Образ художника и время / О. Солоухина // Москва. – 1987. – № 3. – С. 173–181.
417. Спиваковский, П. Е. Кровь барона в «Мастере и Маргарите» (булгаковский роман как антисоветское произведение) / П. Е. Спиваковский

// Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография / Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. – СПб. : Изд-во РХГА, 2020. – С. 406–420.

418. Спиридонова, Л. А. Текстология: теория и практика / Л. А. Спиридонова. – М. : ИМЛИ РАН, 2019. – 256 с.

419. Стойкова, Т. А. Речь персонажа в художественной системе произведения (роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Стойкова Татьяна Александровна. – СПб., 2000. – 201 с.

420. Стойкова, Т. А. Слово персонажа в мире автора: Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Т. А. Стойкова. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 144 с.

421. Суран, Т. И. Внутренняя форма имен собственных в контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Т. И. Суран // Актуальные вопросы словообразовательного анализа и словообразовательного синтеза: сб. науч. трудов. – Киев : УМК ВО, 1991. – С. 62–68.

422. Сухих, И. Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) / И. Сухих // Звезда. – 2000. – № 6. – С. 213–225.

423. Сыров, И. А. Смысловые регистры одного диалога (роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») / И. А. Сыров // Русская словесность. – 2004. – № 2. – С. 65–70.

424. Татаринов, А. В. Литературные апокрифы как религиозно-философская проблема современной критики / А. В. Татаринов. – Краснодар, 2006. – 161 с.

425. Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография: В 3 кн. Кн. 1 / Отв. ред. Н. А. Грознова, А. И. Павловский. – Л. : «Наука», Ленинградское отделение, 1991. – 445 с.

426. Толстая, Е. Д. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века / Е. Д. Толстая. – М. : РГГУ, 2002. – 511 с.

427. Томашевский, Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии /

Б. В. Томашевский. – М. : «Искусство», 1959. – 279 с.

428. Троицкий, В. О безымянном мастере и его шапочке / В. Троицкий // Москва. – 1996. – № 11. – С. 154–164.

429. Трубецкова, Е. Г. «Текст в тексте» в русском романе 1930-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Трубецкова Елена Геннадиевна. – Саратов, 1999. – 219 с.

430. Урюпин, И. С. Миф о Психее в «Мольериане» М. А. Булгакова (на материале пьесы «Кабал святош» и романа «Жизнь господина де Мольера») / И. С. Урюпин // Мифологическое и историческое в русской литературе XX–XXI веков: Материалы XXIV Шешуковских чтений / Под общей редакцией Л. А. Трубиной. – М. : МПГУ, 2020. – С. 25–32.

431. Урюпин, И. С. «Песнь Маргариты» М. И. Глинки: историко-культурная семантика и прагматика мотива покоя / И. С. Урюпин // Вестник русской христианской гуманитарной академии. – 2021. – № 4 (23). – С. 305–310.

432. Урюпин, И. С. Творчество М.А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи: монография / И. С. Урюпин. – Елец : Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. – 380 с.

433. Урюпин, И. С. Типология рождественского хронотопа в творчестве М. А. Булгакова / И. С. Урюпин // «Вечный Дом» Михаила Булгакова / Под ред. М. Ю. Савельевой, Т. Д. Суходуб, Г. Е. Аляева / Центр гуманитарного образования НАН Украины, Общество русской философии при Украинском философском фонде. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2021. – С. 491–504.

434. Утехин, Н. П. Исторические грани вечных истин («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) / Н. П. Утехин // Современный советский роман: Философские аспекты. – Л. : «Наука», 1979. – С. 194–224.

435. Утехин, Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (Об источниках действительных и мнимых) / Н. П. Утехин // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 89–109.

436. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
437. Фиалкова, Л. Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л. Л. Фиалкова // АН СССР. Известия... Сер. лит. и яз. – 1981. – Т. 40, № 6. – С. 532–537.
438. Фиалкова, Л. Л. Традиции М. Булгакова в советской литературе / Л. Л. Фиалкова // Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: тезисы докладов всесоюзной науч. конф. (Самара, 16–21 сент. 1991 г.). – Самара, 1991. – С. 9–11.
439. Финн, Л. Из очага мракобесия в очаг культуры / Л. Финн, Л. Лебединский, Н. Трошин, А. Ростовцев, Н. Каменьщиков. – Л. : ОГИЗ Прибой, 1931. – 87 с.
440. Форель, А. Половой вопрос» / А. Форель. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Книгоиздательство «EOS», 1909. – 290 с.
441. Ханнс, Дерек Дж. Роль Иешуа в романе «Мастер и Маргарита» / Д. Д. Ханнс // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии: межвузовский сб. науч. работ / Отв. ред. В. И. Немцев. – Самара : Изд-во СамГПИ, 1994. – С. 74–90.
442. Химич, В. В. «Странный реализм» М. Булгакова / В. В. Химич. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1995. – 233 с.
443. Хорт, А. Н. Радости и страдания Николая Эрдмана / А. Н. Хорт. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2015. – 528 с.
444. Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813–1931 / Автор текста Е. И. Кириченко; сост. Г. А. Иванова. – М. : «Планета», ТОО «Кузнецкий мост», 1992. – 279 с.
445. Чеботарева В. Рукописи не горят / В. Чеботарева. – Б. : Язычы, 1991. – 144 с.
446. Черкашина, М. В. Михаил Булгаков: В строках и между строк / М. В. Черкашина. – М. : Диалог – МГУ, 1999. – 112 с.

447. Чудакова, М. Жизнеописание Михаила Булгакова / М. Чудакова. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2023. – 832 с.
448. Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов / М. Чудакова // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 11–17.
449. Чудакова, М. О. Адам и Ева свободны / М. О. Чудакова // Огонек. – 1987. – № 37. – С. 12–15.
450. Чудакова, М. О. Антихристианская мифология советского времени / М. О. Чудакова // Библия в культуре и искусстве: материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1995». Выпуск XXVIII. – М. : Гос. музей изобразит. ис-в им. А. С. Пушкина, 1996. – С. 331–359.
451. Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя / М. О. Чудакова // Записки отдела рукописей Гос. б-ки им. Ленина, вып. 37, 1976. – С. 25–151.
452. Чудакова, М. О. Булгаков и Гоголь / М. О. Чудакова // Русская речь. – 1979. – № 2. – С. 38–48.
453. Чудакова, М. О. Булгаков и Гоголь / М. О. Чудакова // Русская речь. – 1979. – № 3. – С. 55–59.
454. Чудакова, М. О. Евгений Онегин, Воланд и Мастер / М. О. Чудакова // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии : межвузовский сб. науч. работ / Отв. ред. В. И. Немцев. – Самара : Изд-во СамГПИ, 1994. – С. 5–10.
455. Чудакова, М. О. «И книги, книги...» (М. А. Булгаков) / М. О. Чудакова // «Они питали мою музу...»: Книги в жизни и творчестве писателей. – М. : Книга, 1986. – С. 219–247.
456. Чудакова, М. О. Иисус и Иешуа / М. О. Чудакова // Дружба народов. – 1991. – № 7. – С. 136–141.
457. Чудакова, М. О. К творческой биографии М. Булгакова. 1916–1929: (По материалам архива писателя) / М. О. Чудакова // Вопросы литературы. – 1973. – № 7. – С. 231–255.
458. Чудакова, М. О. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова /

М. О. Чудакова // Новый мир. – 1987. – № 8. – С. 164–201.

459. Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006 / М. О. Чудакова. – М. : Время, 2007. – 560 с.

460. Чудакова, М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита» / М. О. Чудакова. – М. : Эксмо, 2019. – 120 с.

461. Чудакова, М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографические в творческом процессе М. А. Булгакова / М. О. Чудакова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1982. – Л. : «Наука» Ленингр. отделение, 1982. – С. 133–150.

462. Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова / М. О. Чудакова // Памятники культуры. Новые открытия 1977. – М. : «Наука», 1977. – С. 93–106.

463. Чудакова, М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / М. О. Чудакова // Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М. : Колибри, Азбука-Аттикус, 2023. – С. 659–692.

464. Шалюгин, Г. А. Михаил Булгаков в Ялте [Электронный ресурс] / Г. А. Шалюгин // Шалюгин Г. А. Ялта. В гостях у Чехова. – Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/mesta/shalyugin-yalta-v-gostyah-u-chehova/mihail-bulgakov-v-yalte.htm>.

465. Шапошникова, Н. В. Михаил Афанасьевич Булгаков, выдуманный Курцио Малапарте / Н. В. Шапошникова; ред. О. А. Дименко. – М. : Изд-во Благотворительного фонда имени М. А. Булгакова, 2018. – 44 с.

466. Шинкаренко, В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка / В. Д. Шинкаренко. – 2-е изд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 208 с.

467. Щитов, А. В. Моделирование потенциала представления в драмах Н. Эрсмана и М. Булгакова («Мандат» и «Дни Турбиных») / А. В. Щитов // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 3. – С. 68–74.

468. Этингер, О. Е. Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии и

творчестве М. А. Булгакова / О. Е. Этингф. – 2-е изд. – М. : Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. – 448 с.

469. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб. : Издательский дом «Миръ», 2009. – 1488 с.

470. Яблоков, Е. А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус / Е. А. Яблоков. – СПб. : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011. – 640 с.

471. Яблоков, Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М. : РГГУ, 1997. – 199 с.

472. Яблоков, Е. А. Проза Михаила Булгакова: структура художественного мира : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Яблоков Евгений Александрович. – М., 1997. – 491 с.

473. Яблоков, Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия» / Е. А. Яблоков. – М. : «Языки русской культуры», 1997. – 192 с.

474. Яблоков, Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с. – (Studia philologica).

475. Яковлев, В. О. Церковная жизнь Петрограда – Ленинграда в условиях исторических испытаний: Исаакиевский кафедральный собор в 1917–1928 годах / В.О. Яковлев; науч. ред. Ю.В. Мудров. – СПб. : Государственный музей «Исаакиевский собор», 2024. – 108 с.

476. Якушева, Г. В. Дегероизированный Фауст XX века / Г. В. Якушева // Гетевские чтения. 1999. – М. : Наука, 1999. – С. 31–50.

477. Якушева, Г. В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века / Г. В. Якушева // Гетевские чтения. 1991. – М. : Наука, 1991. – С. 165–193.

478. Яновская, Л. М. Записки о Михаиле Булгакове / Л. М. Яновская. – М. : Текст, 2007. – 413 с.

479. Яновская, Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда /

Л. М. Яновская; предисл. А. Яновского. – М. : ПРОЗАиК, 2013. – 752 с.

480. Яновская, Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. М. Яновская. – М. : «Советский писатель», 1983. – 320 с.

481. Яновская, Л. Треугольник Воланда: главы из книги / Л. М. Яновская // Октябрь. – 1991. – № 5. – С. 182–202.

482. Giacobbe, C. M. Curzio Malaparte e Michail Bulgakov. Incontri really e litterari nella Mosca del 1929 / C. M. Giacobbe; prefazioni di Antonio di Grado. – Milan : Algra Editore, 2023. – 208 p.

483. Givens, J. The Image of Christ in Russian Literature. Dostoevsky, Tolstoy, Bulgakov, Pasternak / J. Givens. – Northern Illinois University Press, Dekalb, IL. – 272 p.

484. Milne, L. Mikhail Bulgakov. A Critical Biography / L. Milne. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 324 p.

485. Natov, N. Mikhail Bulgakov / N. Natov. – Boston : Twayne Publishers, 1985. – 144 p.