

ЗАПИСКИ
ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ

ВЫПУСК

37

МОСКВА 1976
ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

АРХИВ М. А. БУЛГАКОВА

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ

Историко-литературное изучение творчества М. А. Булгакова (1891—1940) находится сейчас на начальном своем этапе; не воссоздана даже в самом общем виде хронологическая канва жизни и литературной работы писателя, неизвестна творческая история его произведений; нет сколько-нибудь полной библиографии.

Начиная с середины 1960-х гг., когда были изданы пьесы Булгакова¹, когда вышел однотомник, включивший значительную часть его прозы², и особенно когда в конце 1966 — начале 1967 г. был опубликован и вслед за тем переведен на многие языки его последний роман³ и творчество писателя получило мировой резонанс, явилась живая потребность в осмыслении его большей частью не известных прежде широкой читательской среде произведений. Осмысление это не могло быть сразу поставлено на историческую почву; оно началось с этапа, в свое время «пропущенного», — произведения, изданные впервые и потому не имевшие прижизненной критики, возымели неожиданным образом критику посмертную, необычно бурную и полемическую. Теперь этап этот уже на исходе; полемика с писателем сменяется наконец научным изучением его большого, до сих пор еще не в полном объеме известного творческого наследия, к которому за истекшие после смерти писателя годы почти не обращалась история литературы и текстология. Задача определения места писателя в литературном процессе 1920—1930-х гг. еще предстоит нашей историко-литературной науке и может быть выполнена лишь стараниями многих исследователей⁴.

Тем более значительным в общекультурном отношении и оптимистическим в отношении перспектив изучения представляется то счастливое

¹ Булгаков М. Драммы и комедии. М., «Искусство», 1965. Далее ссылки на это издание с указанием названия и страниц. (Менее полные издания: Булгаков М. Дни Турбиных. — Последние дни. М., «Искусство», 1955; Булгаков М. Пьесы. М., «Искусство», 1962).

² Булгаков М. Избранная проза. М., «Худож. лит.», 1966 (далее — Избр. проза).

³ Булгаков М. Мастер и Маргарита. — «Москва», 1966, № 11; 1967, № 1 (в сокр. варианте).

⁴ См. об этом: Симонов К. О трех романах Михаила Булгакова. — В кн.: Булгаков М. А. Белая гвардия. — Театральный роман. — Мастер и Маргарита. М., «Худож. лит.», 1973, с. 10. Далее цитаты из романа «Мастер и Маргарита» по этому изданию (где роман опубликован полностью) с указанием фамилии автора и страниц. Отметим как первые опыты исторического изучения творчества Булгакова предисловия П. А. Маркова и В. А. Каверина к двум сборникам пьес и В. Я. Лакшина к тому «Избранной прозы», статьи В. Смирновой «М. Булгаков-драматург» (в ее же кн.: Современный портрет. М., «Сов. писатель», 1964), К. Рудницкого «Михаил Булгаков» (Вопросы театра. М., 1966), В. Г. Сахновского-Панкеева «Булгаков» (в кн.: Очерки истории русской советской драматургии. Л.—М., «Искусство», 1966, далее — Очерки), диссертации Т. А. Ермаковой (Драматургия М. А. Булгакова. М., 1971), А. М. Альшулера («Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова в истории советского театра 20-х годов. М., 1972) и В. А. Чеботаревой (Проза М. А. Булгакова. Баку, 1973).

обстоятельство, что преобладающая часть архива писателя была сохранена и находится с недавних пор на государственном хранении.

Первые поступления булгаковских материалов в отдел рукописей ГБЛ относятся к 1946 г. Это автографы пьесы «Александр Пушкин» («Последние дни»), датируемые 1935 г., «Записная книга» с первыми выписками материалов для пьесы «Кабала святош» и первыми набросками к инсценировке «Мертвых душ» и др. (до 1972 г. они хранились в составе Музейного собрания отдела рукописей, а затем были включены в фонд М. А. Булгакова). Позднее, в 1965 г., в отдел поступили материалы личного архива историка литературы П. С. Попова, близкого друга писателя. Среди этих материалов были рукописи пьес М. А. Булгакова «Бег», «Мольер», «Иван Васильевич», «Батум», киносценарий «Мертвых душ», машинописный текст романа «Мастер и Маргарита» и письма Булгакова к Попову за 1931—1940 гг., замечательные по содержанию, уникальные среди писем писателя по степени откровенности и литературной обработанности.

В 1966 г. начала передавать отделу рукописей архив своего мужа Е. С. Булгакова (1893—1970). Архив был приобретен в течение полутора лет, тремя более или менее равными частями. Это были творческие рукописи прозаических и драматических произведений во многих редакциях, а также печатные тексты с авторской правкой: «Записки на манжетках», ранние рассказы и фельетоны, «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»; пьесы «Сыновья муллы», «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег», «Багровый остров», «Кабала святош» («Мольер»), «Адам и Ева», «Полоумный Журдэн», «Иван Васильевич», «Блаженство», «Александр Пушкин» («Последние дни»), «Батум»; инсценировки и либретто, записные книжки, биографические документы, письма Булгакова (главным образом переписка с иностранными издательствами и театрами по поводу переводов и постановок его произведений), альбом газетных вырезок, а также собранные Е. С. Булгаковой материалы, связанные с публикацией и изучением творческого наследия писателя. Эти материалы составили около сорока картонов и образовали фонд М. А. Булгакова (ф. 562). Фонд этот пополнялся в последующие годы при участии друзей и близких Булгакова. В 1970 г. его племянница Е. А. Земская передала в отдел рукописей бережно сохраненные ее матерью Н. А. Земской (1893—1971) письма брата (1914—1933 гг.), самую раннюю из уцелевших его рукописей («Торговый режиссанс», 1922) и большую коллекцию семейных фотографий (1890-е—1920-е гг.), сопровождаемых пояснительными надписями Н. А. Земской, восстанавливающими многие детали биографии писателя. Другая его племянница, В. М. Светлаева, передала в дар отделу рукописей 4 письма Булгакова (1932—1940) к ее матери, младшей сестре писателя Е. А. Светлаевой (1902—1964). Л. Е. Белозерская (с 1924 по 1932 г. — жена писателя) передала свои воспоминания о нем (1924—1932 гг.), а также разнообразные шуточные рисунки самого писателя и его друзей, фотографии и пр.; Н. А. Ушакова, вдова Н. Н. Лямина, друга Булгакова, — тетрадь с записями шуточного характера, сделанными в 1926—1927 гг. писателем и его друзьями, фотографии, шуточные шаржи на Булгакова; И. С. Раабен — оттиск повести «Дьяволиада» с дарственной надписью автора. После смерти Е. С. Булгаковой ее сын С. Е. Шиловский передал в отдел рукописей в дополнение к архиву писателя все материалы, оставшиеся в доме его матери, — рукописи, письма писателя к брату Н. А. Булгакову (за 1929—1939 гг.) и ответные, договоры, доверенности, книги из личной библиотеки писателя с разнообразными маргиналиями, альбомы фотографий, а также материалы,

широко отражающие деятельность Е. С. Булгаковой, направленную на соби́рание и упорядочение архива писателя, издание произведений и популяризацию его творчества.

Так составилсЯ архив М. А. Булгакова в сегодняшнем его состоянии ⁵. Структура его такова:

I. Творческие рукописи.

1. Проза (карт. 1—10).

2. Драматические сочинения:

а) пьесы (карт. 11—14),

б) инсценировки и киносценарии (карт. 15),

в) оперные либретто (карт. 16).

3. Записные книжки с творческими и деловыми записями, послания шуточного и пародийного характера, заметки для памяти и пр. (карт. 17).

4. Переводы произведений М. А. Булгакова (карт. 18).

II. Переписка.

1. Письма М. А. Булгакова (карт. 19).

2. Тематические комплексы переписки, сформированные писателем (карт. 19—20).

3. Письма к нему (карт. 20).

III. Книги с дарственными надписями и маргиналиями из личной библиотеки писателя (карт. 20—26).

IV. Собранные М. А. Булгаковым рецензии и отзывы о его творчестве и другие газетные вырезки и печатные документы (карт. 27).

V. Биографические материалы (автобиографии, членские билеты, договоры, доверенности и завещания и т. п.) (карт. 27—28).

VI. Материалы личного архива Е. С. Булгаковой и собранные ею документы к посмертной истории печатания и постановок произведений писателя (карт. 28—58).

VII. Материалы родных Булгакова и разных лиц (карт. 59—62).

VIII. Иконография М. А. Булгакова и фотографии писателя, его родных и близких, изобразительные материалы (63—67).

Дальнейшее описание будет касаться главным образом первых пяти разделов; построение и задачи его будут изложены далее.

1. ОСОБЕННОСТИ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ М. А. БУЛГАКОВА В СВЯЗИ С ХАРАКТЕРОМ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПИСАТЕЛЯ

Уцелевшие рукописи писателя воссоздают картину разных этапов работы его над текстами. Первые редакции Булгаков всегда писал от руки, в толстых общих тетрадах (никогда — на отдельных листах!), тщательным образом нумеруя страницы, почти всегда чернилами. Нередко он прерывал писание и диктовал текст; многие страницы его рукописей заполнены почерком Л. Е. Белозерской (1928—1929 гг.) и Е. С. Булгаковой (с 1929 г. и до смерти писателя). Цветными карандашами — красным или синим, а иногда и тем и другим — он подчеркивал особо важные

⁵ Меньшая часть архива еще в 1958 г. была передана Е. С. Булгаковой в ИРЛИ (Пушкинский дом) — по инициативе Б. В. Томашевского, заведовавшего в 1946—1957 гг. Рукописным отделом института. Это была, во-первых, переписка писателя (письма к нему и копии его писем, 1922—1940), во-вторых, папки подобранных им самим в хронологическом порядке документов, освещающих историю его работы над каждым произведением, в-третьих, рукописи некоторых пьес («Дни Турбинных», «Бег», «Последние дни», инсценировки «Мертвых душ» и «Войны и мира») и альбомы документов сценической их истории, автограф неоконченного «Курса истории СССР», а также разнообразные биографические материалы и фото. Краткое описание фонда М. А. Булгакова, хранящегося в ИРЛИ (ф. 369), см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1969 год. Л., 1971, с. 90—91. Далее при ссылке на этот фонд — ИРЛИ.

выписки из источников, отмечал места вставок, дополнений, перенумераций и пр. и делал вымарки. Тетради нумеровались («Тетрадь I», «Тетрадь II»); иногда редакция одного произведения занимала шесть-семь тетрадей (редакции «Мастера и Маргариты» 1932—1939 гг.).

Чтение рукописей Булгакова не представляет для текстолога особой проблемы, требующей выработки специальных методов. Почерк его отчетлив и внятен читателю. Необычные начертания немногих букв⁶ легко запоминаются и быстро перестают быть затруднительными для чтения. Как бы ни утороплялся почерк автора, в его рукописях ни одно слово не остается недописанным и крайне редки пропуски слов или описки. Строка текста не утесняется к краю листа, не загибается на поля — автор переносит конец слова на следующую строку с некоторым «запасом» (так что слегка обветшавший край листа рукописи не грозит обычно порчей и утратой текста). Обширные приписки на полях в его рукописях почти не встречаются — все более или менее пространные дополнения или перемены текста вынесены на особый чистый лист, оставленный на границе между отдельными главами или сценами, или во вторую половину тетради (с отсылкой в тексте к номеру нужной страницы).

Сами приемы работы писателя с материалом облегчают исследование рукописей Булгакова. Делая выписки, Булгаков кратко указывал, чаще всего в скобках, на источник (фамилию автора или начальные буквы заголовка издания и номера страниц). Неизменно точно датированы в рукописях начало и завершение определенного этапа работы, иногда в автографах проставлены отдельные даты и в середине текста. Эта хронология — не только опорные пункты для творческой истории отдельных произведений, но и важный источник для биографии писателя. Итак, рукописи Булгакова — хорошо организованный, упорядоченный мир, почти не дающий материала для той обширной области гипотез, которая неразрывно связана с черновыми рукописями многих писателей.

Рукописи М. А. Булгакова, как едва ли не всякие впервые вводимые в научный оборот рукописи большого писателя, сталкивают, однако, их исследователя с совершенно новыми проблемами⁷. Постановка этих проблем диктуется состоянием архива, обусловленным глубоко индивидуальными особенностями творческой работы Булгакова и его литературной судьбы. Потому именно, рассматривая свою работу как вспомогательную⁸, ориентированную главным образом на то, чтобы предоставить по возможности доброкачественный материал будущим исследователям, мы высказываем далее и соображения более общего характера (использующие уже саму историю текста в качестве материала).

Характерной чертой архива Булгакова является то, что в большинстве случаев рукописи каждого из его произведений сохранились либо в полном своем составе, либо не уцелели вовсе. Так, история текста пьесы «Кабала святош» может быть воссоздана от подготовительных материалов и первых набросков до окончательного текста. С другой стороны, неизвестны и вряд ли сохранились все рукописи ранних повестей и романа

⁶ Они отмечены самим автором — в неоконченной повести 1929 г. («букву „а“ я пишу как „о“...», ф. 562, 5.2, л. 28) и «Театральном романе» («у меня скверный почерк, буква „о“ выходит как простая палочка...» — Избр. проза, с. 519).

⁷ Так встала, например, проблема реконструкции первых редакций романа «Мастер и Маргарита» (подробнее об этом — дальше), текст которых в значительной своей части был уничтожен автором и без реконструкции не давал материала для суждений о первоначальном замысле романа.

⁸ Вслед за Б. В. Томашевским мы не считаем творческую историю произведения, или, в его терминологии, историю текста во всей совокупности относящихся сюда задач самостоятельной областью филологии (в современной науке известна и противоположная точка зрения).

«Белая гвардия». В отношении этих произведений можно говорить не об истории текста, а только об истории печатания—разумеется, немаловажной для филологического изучения и проливающей свет на предшествующие этапы.

Другая особенность архива, связанная уже с внутренними свойствами работы писателя, — неполнота зафиксированных в нем этапов творческой истории его произведений. Рукописи Булгакова неизменно начинаются с целенаправленного отбора материала к замыслу уже сложившемуся. Никаких набросков, запечатлевших хотя бы слабым пунктиром движение неустоявшегося еще замысла, в этих рукописях нет. По-видимому, манера беспорядочных набросков была чужда писателю, — все формировалось и уточнялось «в голове», и процесс этот остается неизвестным. Добавим, что Булгаков не имел привычки делиться с кем-либо планами неосуществленной вещи, и потому мы не можем здесь возлагать больших надежд на письма⁹, дневники и мемуары-современников.

Напомним, однако, что нам известны рукописи в основном начинающая с 1929 г., т. е. с середины его литературного пути; перед нами — особенности работы, как они сложились к этому именно времени, и некорректным было бы умозаключать отсюда о характере ее на протяжении всей жизни Булгакова.

Характер этот, несомненно, изменялся. Ранние рукописи имели, возможно, иной вид, чем поздние, — более черновой и обрывочный. В первые годы своей литературной деятельности, нередко не имея необходимых для систематического труда условий, Булгаков большую часть творческой работы, как можно представить себе по воспоминаниям современников, прodelьвал вне письменного стола, иногда так и не имея возможности соединить черновые обрывочные записи в единую рукопись. Соединение это, равно как и значительная часть необходимой отделки, происходило уже в процессе диктовки рукописи машинистке, когда и возникали, по-видимому, наиболее благоприятные для творческого сосредоточения условия. Понятно поэтому, что на черновые свои рукописи Булгаков смотрел в эти годы без пиетета и обычно без промедления уничтожал их после перепечатки. Таковую столь пагубную для судеб историко-литературного изучения привычку Булгаков в силу разнообразных причин в какой-то мере сохранял; со странным родом горького удовлетворения писал он своему другу П. С. Попову 24 апр. 1932 г.: «Печка давно уже сделалась моей излюбленной редакцией. Мне нравится она за то, что она, ничего не бракуя, одинаково охотно поглощает и квитанции из прачечной и начала писем и даже, о позор, позор, стихи!» (ф. 218, 1269. 4, л. 14).

Вполне вероятно, что именно в ранние годы создалась у Булгакова привычка досконального обдумывания каждого замысла — прежде чем обратиться к перу и бумаге. Привычка эта с годами все более укоренялась и отражалась уже на всех этапах работы. В 30-е гг. Булгаков нередко диктует свои пьесы жене — и этот с голоса рожденный первый текст (многие страницы которого останутся почти неизменными до последних, окончательных редакций) еще, несомненно, не раз будет поражать воображение исследователей, побуждать их к поискам первоначальных, черновых текстов, которых, скорее всего, никогда не существовало! Так, автору этих строк никак не удавалось заставить себя смириться с тем фактом, что рукопись «Театрального романа» существует в единственном экземпляре. Не переставала волновать судьба других его

⁹ Некоторое исключение составляют письма к родным начала 1920-х гг., с большой степенью откровенности засвидетельствовавшие многие факты биографии и творческой работы.

редакций — до тех пор, пока Е. С. Булгакова не заверила нас, что черновики этого романа не погибли — их никогда не существовало¹⁰. Роман был написан сразу набело, в четырех общих тетрадах одна за другой с фантастически малым числом помарок¹¹. (Эти особенности работы Булгакова, конечно, не могут быть исчерпаны объяснениями сугубо биографического свойства.)

Планы — неперемнная часть работы Булгакова над пьесами и романами¹². Рукописи свидетельствуют, что планы не только составлялись, но и подновлялись, менялись, неоднократно переписывались. Однако первые варианты плана всегда появляются позже черновых набросков и нередко — после целиком написанных начальных глав или сцен; они фиксируют членение уже сложившегося целого — чаще в форме оглавления.

Черновые наброски у Булгакова уместаются чаще всего на немногих страницах, а то и отсутствуют вовсе¹³. Текст пьесы, в котором пропущены некоторые сцены (обычно наиболее ясные автору), может быть назван уже не набросками, а черновым вариантом первой редакции, а следующий за ним текст, в котором присутствуют так или иначе все или основные звенья сюжета, — первой связной (полной) редакцией.

Понятие черновой и белой редакции (современной текстологией справедливо оспоренное) в применении к рукописям Булгакова мало плодотворно — как из-за внешнего их вида (рукописи его нередко выглядят беловиками, будучи черновиками и по происхождению, и по назначению)¹⁴, так и по причине нередко довольно тесной близости текста «черновой» редакции (да и черновых набросков!) к последующим и даже к окончательной. «Беловика» же как текста, пишущегося «для других», и потому с заботой о внешности¹⁵, в рукописном наследии Булгакова практически нет. Его заменила первая машинописная перепечатка. Отметим, что, перепечатывая, Булгаков неизменно диктовал — поэтому ни один из его автографов не имеет прямого назначения беловика¹⁶. В процессе диктовки Булгаков делал множество перемен текста, в результате чего чаще всего являлась новая (по сравнению с автографом) редакция. Таким образом, сама манера работы писателя диктует классификацию и способ описания его рукописей.

В машинописных редакциях следует различать: а) правку, совершавшуюся по ходу перепечатки или сразу вслед за ней и являющуюся органической частью этой редакции, и б) правку, вносимую позже, обычно после каких-либо замечаний, — вторым слоем (или первым, если во время перепечатки существенных поправок не вносилось). Каждая машино-

¹⁰ Как первоначальный его набросок может быть рассмотрена только неоконченная рукопись 1929 г. на 30 листах, соответствующая по содержанию лишь начальным главам романа (5.2).

¹¹ Любопытно, что совсем иначе — со множеством вариантов, вычеркиваний, возвращений к отброшенному было слову и т. п. — идет работа Булгакова над немногими встречающимися в его рукописях стихотворными текстами — «балладой» и куплетами в «Кабале святош», песенками в либретто и т. п. Отметим попутно, что способы работы над «малым» и «средним» жанрами прозы остаются неизвестными: не сохранилось ни одного автографа его рассказов, фельетонов (кроме одной белой рукописи) и повестей.

¹² Если же план отсутствует — это означает, что он был слишком ясен. Так было с «Театральным романом» — весь роман сложился в голове (и даже пересказывался близким), прежде чем стал ложиться на бумагу.

¹³ Эта стадия работы не дает, таким образом, большого материала для истории его произведений — исключая, разумеется, те случаи, когда из-за утраты значительнейшей части текста каждая строка приобретает особую важность (как будет видно далее из истории первых редакций «Мастера и Маргариты»).

¹⁴ Ср.: Основы текстологии. Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1962, с. 228—229.

¹⁵ См.: Бонди С. Черновики Пушкина. Статьи 1920—1970 гг. М., 1971, с. 148—149.

¹⁶ Единственное исключение — белая рукопись фельетона «Торговый ренессанс» (1922).

писная редакция позволяет говорить, таким образом, о двух, а то и о трех ее чтениях. При описании рукописи мы не расслаиваем, однако же, один машинописный текст на несколько редакций; фиксированной новой редакцией мы считаем только иной машинописный текст¹⁷.

Оговоримся еще раз — мы не знаем, например, каким образом шла работа Булгакова над его пьесами 1920—1921 гг., а также 1925—1928 гг. От последних до нас дошли только машинописные их тексты, от первых, за одним исключением, не сохранилось вообще ничего, кроме нескольких театральных программ. Открывая рукописи Булгакова, мы имеем дело с работой 38-летнего писателя, давно сложившегося прозаика и опытного драматурга.

Поостережемся поэтому давать вышеизложенным выводам слишком широкое применение.

Что касается тех произведений Булгакова, рукописи которых не сохранились, — понятно, что здесь осложнена проблема основного (или, по старой терминологии, канонического) их текста. Мы не можем судить о характере изменений, вносившихся в текст на последних этапах работы¹⁸, не можем отделить собственно авторские поправки от поправок и сокращений, сделанных по предложениям редакционно-издательских работников. Известно, что «Белая гвардия» имела не менее четырех перепечаток, но неизвестны цели и границы произведенных при этом перемен текста. Между тем текстологические исследования последних лет с убедительностью показали, что нередко авторы «ухудшают свой текст при изданиях его и особенно переизданиях»¹⁹. Правда, такая важная и обычная часть творческой истории произведения, как история печатного его текста, зачастую отсутствует в материалах архива Булгакова и в самой проблематике его изучения. В тех случаях, когда публикация осуществлялась, она нередко была неполной или незаконченной («Записки на манжетах», «Белая гвардия»). Прижизненных переизданий текстов писателя мы почти не имеем. Та «медленная порча» текста, которая, как указывают текстологи, неминуема при последовательных переизданиях, булгаковских текстов поэтому не коснулась. Работа над посмертными их изданиями шла под непосредственным наблюдением Е. С. Булгаковой, прекрасно читавшей почерк писателя. Это не снимает, однако, необходимости при последующих переизданиях проверить текст по рукописям и исправить ошибки, естественные при первопубликациях текстов без надзора автора (так, в обоих изданиях «Театрального романа» имеются мелкие разночтения с автографом). Тем более важно будет учесть опыт булгаковской текстологии при печатании произведений и вариантов, до сей поры не публиковавшихся.

Завершая наши предварительные замечания о рукописном наследии Булгакова, напомним, что текстолог и историк литературы, обратившийся к этим рукописям, видит перед собой сложившегося писателя. В них не отыщется следов таких замыслов, появление которых несколькими годами раньше было бы невозможно, как привыкли мы видеть это у писателей и поэтов, творчество которых знакомо нам начиная с их юношеских «лицейских» опытов. Исследователь застает художественное разви-

¹⁷ На многих прижизненных машинописных текстах — следы позднейшей работы Е. С. Булгаковой (их необходимо отличать от правки, производившейся ею под диктовку автора или одновременно с его правкой одной из копий), выправлявшей машинопись по тексту, который она полагала передающим доподлинную волю автора. В архиве — много перепечаток, сделанных Е. С. Булгаковой уже после смерти писателя в надежде заинтересовать его произведениями издательства и театры.

¹⁸ Между тем степень редакторского вмешательства — важный вопрос текстологии современных авторов (Текстология произведений советской литературы, 1967, вып. 4, с. 8—9).

¹⁹ Там же, особенно с. 258—277.

тие писателя в момент его полноты и самодостаточности, когда выполненные уже замыслы продолжают давать импульсы для последующих произведений (см. далее о связи мотивов первого и последнего романов Булгакова), одновременно зарождаются во множестве новые, однако по разным причинам работа над ними отодвигается в неопределенное будущее. Двигаясь во времени, мотивы и замыслы, разумеется, менялись, но изменения эти не должны быть поняты в банальном смысле — как «улучшение», «совершенствование» и, словом, приближение к некоему мыслимому идеалу, который обычно целиком порождается сознанием исследователя (хотя нередко это нужная для работы абстракция²⁰). Задача изучения творческой работы Булгакова иная — и именно к ней ведет сам материал. Идя от рукописи к рукописи, исследователь должен не терять из виду целое, уметь видеть всюду проявления одного и того же авторского сознания — цельного, монистичного, одержимого не множественными, не менявшимися резко и неузнаваемо художественными идеями, но, напротив, исповедуемыми с большим интеллектуальным и эмоциональным постоянством. Характерное для современной науки понимание творчества писателя как некоего единого текста, управляемого на всем пространстве одними общими законами, с особенной очевидностью обнаруживает свою объяснительную силу при обращении к творческому наследию Булгакова. Этап, пройденный в нем, не перечеркивается последующим, а сохраняет обычно свое значение. Это особенно важно помнить при работе с рукописями писателя.

В нашей работе мы преследуем цели не только текстологические и археографические, но также биографические и историко-литературные. Подокументное описание состава архива Булгакова было бы естественным, если бы мы располагали хотя бы кратчайшей летописью жизни и творчества писателя, на которую могли бы опираться; отсутствие ее потребовало восстановления биографической канвы, без которой невозможно ориентироваться в материалах архива. Потому дальнейшее наше изложение может строиться только как хронологическое, и разные редакции одного произведения иногда разойдутся по разным разделам.

2. НАЧАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОПЫТЫ (КИЕВ, ВЛАДИКАВКАЗ). ПЕРВЫЕ МОСКОВСКИЕ ГОДЫ. РОМАН «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

Михаил Афанасьевич Булгаков родился 3 (15) мая 1891 г. в семье профессора кафедры истории и разбора западных исповеданий Киевской духовной академии доктора богословия Афанасия Ивановича Булгакова (1859—1907) и Варвары Михайловны Булгаковой (1869—1922; урожд. Покровская, во втором браке Воскресенская). Отметим здесь, что девичья фамилия Анфисы Ивановны Покровской, бабушки и крестной матери М. А. Булгакова — Турбина). Отец умер, когда Михаилу, стар-

²⁰ См. об этом: Эйхенбаум Б. Текстологические работы Б. В. Томашевского. — В кн.: Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2-е. М., 1959, с. 10. Ср. также у С. М. Бонди о невозможности в большинстве случаев понять «мотивы всех изменений текста», о том, что мы «лишь в некоторых случаях можем, со всей осторожностью, догадываться, что именно побудило поэта из нескольких прекрасных возможностей выбрать одну» (Бонди С. М. Указ. соч., с. 16). Эта осторожность, к которой призывает один из самых тонких текстологов, обладающий блестящей интуицией, — во всяком случае, важнее неоправданно смелых суждений. Вопрос «почему» («почему писатель внес такие-то изменения?») на современном этапе наших знаний о творческом процессе практически почти неприменим — хотя имеет широкое хождение — и должен быть вытеснен более строгими вопросами «что» и «как»: что именно было изменено и как отразилось это на строе и смысле отрывка или целого.



Фотография семьи Булгаковых (М. А. Булгаков на заднем плане). 1907. Ф. 562, 63.21.

шему сыну в многодетной семье²¹, было 16 лет. Окончив Александровскую гимназию, Булгаков поступил на медицинский факультет Киевского университета. От ранних лет остались многочисленные семейные фотографии, живо воссоздающие черты бытовой обстановки дома Булгаковых, печатная программа спектакля «На рельсах» с участием Булгакова, поставленного 11 июля 1910 г. в Буче (там с 1902 г. у Булгаковых был небольшой дом с участком, куда семья каждое лето выезжала на дачу; 28.13); два письма М. А. Булгакова в Москву сестре Наде — от 3 апр. 1914 г. и 10 марта 1915 г. (19.21).

²¹ У него было четыре сестры и два брата — Вера, Надежда, Варвара, Елена, Николай, Иван.

Доктор
 М. А. Булгаковъ
 19³/₈ 17
 Вазьма.

Дорогая Надя,
 вчера только изг. письма деду
 я узнала, что ты в Москве,
 готовишься к экзаменам.
 Я была уверена, что ты в Царск^{ой}
 Сели и все хотела тебе пи-
 сать, да не знала твоего ад-
 реса. Какими, куда у тебя
 соседства?

Вообще обратишь к тебе с
 просьбой пиши если только
 у тебя есть время на это,
 покаже мне. Для меня все
 же близки в это время
 представилось большое утеш-
 ение. Пожалуйста, напи-
 ши мне твое же адрес Вазь.

Письмо М. А. Булгакова к Н. А. Земской. 3 окт. 1917 г. Ф. 562, 19.21.

Сохранилась также семейная переписка второй пол. 1910-х -- 1920-х гг., в основном письма писателя к сестре Н. А. Земской, почти полвека сберегавшей эти ценнейшие материалы, служащие сейчас глав-
 ным источником для изучения этого периода в жизни писателя.

С 29 сент. 1916 г. по 18 сент. 1917 г. Булгаков, окончивший университет и получивший «звание лекаря с отличием», живет в с. Никольском Сычевского уезда Смоленской губернии, где состоит в должности врача, заведующего Никольской земской больницей, а с конца сентября 1917 г. до февраля 1918 г. служит врачом в Вяземской городской земской больнице и возвращается в Киев, где находится, возможно, до конца 1919 г. Впечатления полутора революционных лет, проведенных в Киеве, оказали огромное формирующее влияние на творческое сознание писателя и преломились так или иначе во всех решительно его произведениях — вплоть до последних редакций последнего романа.

Материалы архива показывают, что к осени 1919 г. уже существовали «Наброски земского врача», набросок «Недуг» (возможно, связанный с будущей «Белой гвардией») и «Первый цвет» (о содержании этой вещи ничего неизвестно), а также рассказ «Зеленый змей» (именно о нем идет, видимо, речь в письме Н. А. Земской к Е. С. Булгаковой от 18—25 апр. [1964 г.]: «Я помню, что очень давно (в 1912—13 г.), когда Миша был еще студентом, а я — первокурсницей-курсисткой, он дал мне прочитать свой рассказ „Огненный змей“ — об алкоголике, допившемся до белой горячки и погибшем во время ее приступа: его задушил (или сжег) вползший к нему в комнату змей (галлюцинация). <...> Рассказ этот сохранился в киевской квартире до 1921 г., был разыскан мною по просьбе Миши и в Москве (Булгаков приехал в Москву в конце сентября 1921 г — М. Ч.) отдан мною Мише. Потом Миша его сжег» (35.4).

В начале 1920 г. Булгаков приехал во Владикавказ, где оставался до лета 1921 г. и написал пьесы «Самооборона», «Братья Турбины», «Глиняные женихи», «Парижские коммунары» и «Сыновья муллы». Все они (за исключением, по-видимому, пьесы «Глиняные женихи») были поставлены на местной сцене. Рукописи всех пьес также были уничтожены автором по приезду в Москву в 1923 г. — как потерявшие для него значение²². (В 1960 г. найден суфлерский экземпляр пьесы «Сыновья муллы», 11.2.) От начала 20-х гг. уцелел автограф фельетона «Торговый ренессанс» (13—14 янв. 1922, 1.2) — лишь потому, что отослан был Н. А. Земской в Киев.

Одним из самых первых произведений, писавшихся в Москве, были «Записки на манжетах». Они сохранились в машинописных копиях без авторской правки (1.3—4); в ИРЛИ хранится вырезка из журнала «Россия» (1923, № 5) с текстом второй части «Записок», авторская правка на котором запечатлела, по-видимому, момент подготовки отдельного издания «Записок»: отрезана 1-я глава и пронумерованы рукою автора следующие (нумерация несколько раз переправлялась — 5-я глава была то 7-й, то 9-й и т. п.); были какие-то карандашные записи на полях, небрежно отрезанные. Работу эту мы датируем февралем — мартом 1923 г.: сохранилось письмо директора-распорядителя акционерного общества «Накануне» П. А. Садыкера М. А. Булгакову от 21 февр. 1923 г. с предложением срочно выслать рукопись и обещанием издать ее отдельной книжкой «быстро и красиво» (ИРЛИ), а также написанный рукою П. А. Садыкера проект договора от 19 апр. 1923 г., где указан размер «сочинения» — 4½ печ. листа, названа мизерная сумма гонорара и оговорено, что Булгаков «не будет возражать» против сокращений книги, которые могут потребоваться (ИРЛИ), на что Булгаков ответил письмом Садыкеру от 20 апреля, в котором принимал договор в целом, но требо-

²² См. автобиографию писателя в кн.: Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. Под ред. Вл. Лидина. М., 1926, с. 55 (далее — Писатели). Биографический комментарий, а также повествовательно-стилевые параллели к «Запискам на манжетах» могут быть извлечены также из корреспонденции Ю. Слезкина «Литература в провинции (письмо из Владикавказа)» («Вестник литературы», 1921, № 1).

вал переработки пункта о безоговорочных сокращениях (ГБЛ, коллекция Э. Циппельсона, ф. 416). 31 авг. 1923 г. Булгаков писал Ю. Слезкину: «Печатание наших книг вызывает во мне раздражение: до сих пор их нет. Наконец Потехин сообщил, что на днях их ждет. По слухам, они уже готовы (первыми выйдут твоя и моя). Интересно, выпустят ли их. За свою я весьма и весьма беспокоюсь. Корректуры они мне, конечно, и не подумали прислать» (ЦГАЛИ, ф. 1384, оп. 1. ед. хр. 93). Издание так и не было осуществлено. История эта нашла отражение в единственной печатной автобиографии писателя: «Не при свете свечки, а при тусклой электрической лампе сочинил книгу „Записки на манжетах“. Эту книгу у меня купило берлинское издательство „Накануне“, обещав выпустить в мае 1923 г. И не выпустило вовсе. Вначале меня это очень волновало, а потом я стал равнодушен»²³.

Эта книга вместе с рассказами «Необыкновенные приключения доктора» («Рупор», 1922, № 2) и «Богема» («Красная Нива», 1925, № 1), возможно, составлявшими на первоначальном этапе работы над «Записками на манжетах» их часть, несомненно, должна быть осознана как источник для биографии писателя с декабря 1918 по декабрь 1921 г.

Важной частью литературной работы первых московских лет стали фельетоны-хроники московского быта, которые печатались в газете «Накануне» и «Литературном приложении» к ней и сохранились в архиве только в виде вырезок из них. В 1922 г. Булгаков печатается также в газетах «Рабочий» и «Рабочая газета». Значение архивных материалов, служащих источником для воссоздания творческой биографии Булгакова 1916—1923 гг., подробней выясняется нами в отдельной работе²⁴.

С начала 1923 г. Булгаков активно сотрудничает в газете «Гудок» — сначала служит там «обработчиком», а затем штатным фельетонистом. С декабря 1923 г. его фельетоны появляются в «Гудке» уже регулярно — 4—5 раз в месяц; за 1923—1926 гг. — около сотни фельетонов под разными псевдонимами²⁵ и под собственным именем; далеко не все из них еще выявлены, собрание и изучение их только начинается²⁶. В архиве хранится несколько фельетонов, вырезанных из газеты автором, с его пометками, а также позднейшие машинописные копии, сделанные Е. С. Булгаковой (1.6—7,9, 13—14). Исследователю данной части творческой работы Булгакова особенно важно помнить, на какой ступени литературного опыта писателя застала его эта работа. Из фельетонистов «Гудка» и «родственных» газет Булгаков был самый старший (на 8 лет старше Олеси, на 6 лет — И. Ильфа и В. Катаева). К фельетону он подошел, уже имея за плечами большой литературный опыт в прошлом и серьезнейшие замыслы в настоящем. Те фельетоны, которые печатались в 1923—1924 гг.²⁷ в «Гудке» и в которых так заманчиво увидеть пробы пера, проблески становящейся литературной манеры²⁸, писались тогда, когда одни из его крупных вещей были уже написаны («Записки на ман-

²³ Писатели, с. 55—56.

²⁴ Чудакова М. К творческой биографии М. А. Булгакова. 1916—1923. (По материалам архива писателя). — «Вопр. лит.», 1973, № 7, с. 231—255.

²⁵ Перечень их см.: Избр. проза, с. 8; упомянем еще Ф. Скитайкин.

²⁶ См.: Кустина Т. Из заметок о М. А. Булгакове-фельетонисте. — В кн.: Русская филология. Сборник студенч. науч. работ ТГУ. Тарту, 1967, с. 225—229; верные наблюдения содержит статья: Кройчик Л. Е. М. Булгаков — фельетонист «Гудка». — В кн.: Вопросы журналистики. Воронеж, 1969, вып. 1, с. 110—123. См. также публикацию Л. Яновской «Михаил Булгаков — фельетонист» («Юность», 1974, № 7, с. 109—111).

²⁷ Упомянем еще журналы «Бузотер», «Заноза», «Красный перец».

²⁸ Ср., например: «Художественная проза Булгакова незаметно росла из репортерской заметки, очерка городской жизни, газетного фельетона» (Лакшин В. Я. Предисловие к «Избр. прозе», с. 10), «в овладении всей сложностью исторических событий ему помогла работа газетчика» (Чеботарева В. А. К истории создания «Белой

жетах», явно завершённые к концу 1922 г.; цикл фельетонов о Москве для «Накануне», написанных тогда же), а работа над другими была в разгаре: к осени 1924 г. (т. е. за два с половиной года московской жизни — и это при постоянно упоминаемом в его письмах тех лет «каторжном труде» для ежедневного заработка) были созданы повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и роман «Белая гвардия».

Примитивно было бы думать, что в 20-е гг. для писателя был единственный путь в литературу — через газетный фельетон. То, что могло стать и становилось хорошей литературной школой для начинающих, имело совсем иное значение для такого литератора, каким был в начале 20-х гг. Булгаков. Если рассмотреть всю его работу этих лет в целом, легко увидеть, что в многочисленных фельетонах «Гудка» — не лаборатория его больших вещей, не предуготовление к крупным замыслам, а, скорее, наоборот, — «отходы» от них, легкая эксплуатация уже найденного, уже с законченностью воплощенного в «московском» фельетоне-хронике²⁹, в повестях и в романе.

1923—1924 гг. — годы интенсивной работы Булгакова над прозой — дали довольно большую печатную его продукцию, но оставили мало следов в архиве. Повесть «Дьяволиада» (которую автор определил в подзаголовке как «рассказ») представлена в архиве отриском из 4-й книжки альманаха «Недра» с дарственной надписью автора И. С. Раабен, сделанной 11 марта 1924 г. и помогающей установить существенную веху в творческой истории повести — время ее выхода в свет (ф. 562, 1.10). История замысла повести остается неизвестной. Начало работы над ней проясняет в какой-то степени письмо Ю. Л. Слезкина Булгакову от 27 авг. 1923 г., где задается вопрос: «Кончил ли „Дьяволиаду?“» (ИРЛИ, ф. 369), позволяющий думать, что Слезкин знал в это время не только о замысле повести, но и о том, что работа над нею уже начата более или менее задолго до письма. Окончание работы зафиксировано в ответном письме Булгакова от 31 авг. 1923 г.: «„Дьяволиаду“ я кончил, но вряд ли она где-нибудь пройдет. Лежнев отказался ее взять» (цит. по статье: Чеботарева В. А. К истории создания «Белой гвардии». — «Рус. лит.», 1974, № 4, с. 152). Отвергнутая И. Лежневым повесть вскоре была принята к печати Н. С. Ангарским.

С печатания «Дьяволиады» началась история отношений Булгакова с альманахом «Недра» и его ответственным редактором (1922—1931 гг.) Н. С. Ангарским. С ноября 1922 по октябрь 1923 г. Ангарский жил в Берлине и оттуда руководил изданием сборников; его письма к секретарю редакции П. Н. Зайцеву показывают, что Ангарский прочитывал решительно все материалы, поступавшие в редакцию, и не только подробно высказывал свое мнение относительно их печатания, но и следил за тем, как учитывают авторы его замечания, давал указания Зайцеву о том, с какими именно писателями необходимо завязывать отношения и т. п. (ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 13). 6 авг. 1923 г. Ангарский пишет Зайцеву: «Выпускайте скорее 3-й (сборник. — М. Ч.), а 4-й пойдет в Мосполиграфе» (в это время в Берлине Ангарский договорился с председателем треста «Мосполиграф» о том, чтобы этот трест взял на себя издание альманахов). К началу октября 1923 г. 3-я книжка альманаха уже собрана. Среди множества имен приемлемых и не приемлемых для «Недр» писателей, которые названы в хорошо сохранившихся письмах Ангарско-

гвардии». — «Рус. лит.», 1974, № 4, с. 151) и, с другой стороны, замечание Л. Е. Кройчика: «Не следует преувеличивать значение фельетонов М. Булгакова для дальнейшей эволюции творчества писателя» (указ. соч., с. 112).

²⁹ Л. Е. Кройчиком отмечена близость «гудковского» фельетона Булгакова к «традиционному» бездрагесному фельетону, примером которого могут служить фельетоны старого «сатириконовца» О. Л. Дора».

го за этот год, Булгаков не упомянут ни разу. Это, несомненно, означает, что вплоть до конца сентября 1923 г. Булгаков в «Недра» не обращался — иначе П. Н. Зайцев непременно сообщил бы об этом Ангарскому, а тот так или иначе отозвался бы. Можно с уверенностью предположить, что знакомство Булгакова с Ангарским произошло не раньше середины октября 1923 г. (в одном из писем Ангарский сообщал Зайцеву: «Выеду из Берлина в Москву 11—13/X»; 2 октября он еще в Берлине). Судя по тому, сколько времени собиралась 3-я книжка альманаха, не меньше времени должно было пойти и на 4-ю (а в сентябре 1923 г. вопрос о ее составе еще не обсуждается). Рукопись «Дьяволиады» могла попасть в редакцию, таким образом, не ранее середины октября 1923 и не позже января 1924 г. (так как к 11 марта автор уже получил оттиск).

Сохранилась записка М. А. Булгакова Н. А. Земской с прямым сообщением о завершении работы над рукописью: «Я продал в „Недра“ рассказ „Дьяволиада“...» (19.24), но, к сожалению, записка эта не может быть пока датирована более определенно, чем осенью 1923 г.

Итак, архивные документы дают две крайние даты истории этой повести: она была начата не позже августа 1923 г. и вышла в свет не позже 11 марта 1924 г. История ее печатания была началом короткого, но важного периода в творческой биографии писателя. Знакомство Булгакова с Н. С. Ангарским, быстро перешедшее в тесные и длительные дружеские отношения, и сближение его с альманахом «Недра» — характерный и многозначительный историко-литературный факт. К сожалению, роль и место Ангарского в литературной жизни и издательской политике 1920-х гг. почти не изучены³⁰, между тем эта роль была немаловажна. Литературная ориентация редактора «Недр», всегда остававшаяся твердой и недвусмысленно выраженной, была вместе с тем достаточно широкой и не прямолинейной; потому она не столько может быть определена одной-двумя фразами, сколько уясняется из совокупности разнообразных его оценок, помогающих лучше понять литературные обстоятельства сближения Булгакова с «Недрами» в 1923 г. Н. С. Ангарский резко отзывался, например, о рукописи романа Эренбурга «Гибель Европы» (действие которого, «конечно», «происходит во всем мире») и решительно отклоняет ее (письмо П. Н. Зайцеву, видимо, начала февраля 1923 г.); заведомо отвергал Пришвина (20 марта 1923 г.), Грина: «Я против Грина, это не писатель. В[икентий] В[икентьевич] слишком добр», — пишет он 3 июля 1923 г., но, однако же, в письме от 12 сент. соглашается, — видимо, по настоянию Вересаева, — прочесть его: «Если прилош, — издадим, но не в дешевой библиотеке»; при этом Ангарский прилагал немало усилий к тому, чтобы напечатать рассказ С. Сергеева-Ценского «Линия убийцы», одновременно побуждая автора к необходимым, с точки зрения редактора, исправлениям: «Категорически настаиваю на моих исправлениях на листе 12 <...> Мои <...> поправки не меняют сути дела и, не нарушая ритма, обезвреживают это место со стороны политической. Здесь автор не выдержал и стал уже политиком» (3 июля 1923 г.).

Неодобрение слишком явной «политической» заостренности художественной прозы, какую бы окраску эта заостренность ни принимала, неизменно присутствует в критических оценках Ангарского-редактора³¹.

³⁰ Материалы деятельности Ангарского в «Книгоиздательстве писателей в Москве» с 1912 по 1919 г. и в издательстве «Недра», директором-распорядителем которого он был с 1922 по 1932 г., см.: ГБЛ, ф. 9 (обзор этого фонда см.: «Зап. отд. рукописей», 1966, вып. 28, с. 4—32).

³¹ Характерно в этом смысле его суждение о Подъячеве: «Талантливый писатель, меткий, сочный, подлинный язык, наблюдательность редкая, но все это пустил на служение „заданиям“ и пишет на разные темы даже с приписками и призывами. Чудак не понимает, что нам это, т. е. в такой мере, не надо» (письмо к П. Н. Зайцеву от 9 мая 1923 г.).

Показательно его отношение к журналу «На посту» (начал выходить в июне 1923 г.), сама программа которого сразу же вызвала резко отрицательные суждения Ангарского (особенно в той ее части, где выражена была убежденность деятелей МАПП в прямой и однозначной зависимости художественных достоинств произведения от уровня «сознательности» его автора)³². Для Ангарского, в противовес крайним пролеткультовским взглядам напостовцев, традиция русской классической литературы была живой и способной питать современную прозу³³.

Эта широкая ориентация редактируемых им альманахов стала заметна с выходом первых же книжек (см., напр., письмо И. А. Груздева, подбирившего материал для «Недр» в Петрограде, П. Н. Зайцеву: «Вообще я понимаю „Недра“ так: нужно или старореалистическую манеру, или отражение революции, или уже крупное имя. Не правда ли? Я этим и руководствуюсь»; 1923 г., ИМЛИ, ф. П. Н. Зайцева, 15, 240, л. 6). Для уяснения ситуации «встречи» повестей Булгакова с альманахами «Недра» важно иметь еще в виду, что Ангарский обладал повышенной восприимчивостью в отношении читательского спроса, к которому оставались безразличны многие критики и издатели тех лет. Так, летом 1923 г., полный издательской энергии, он остро почувствовал необходимость замены выпускаемой им серии «Библиотека современников» какой-то другой, приближенной к запросам реального, а не сконструированного критикой читателя: «Ясно, что сейчас это не пойдет. Нет читателя. Надо быстро перестроиться и начать дешевую библиотеку русских и иностранных авторов [...]. Твердо знаю одно: старый быт изображать не надо — кому он нужен? А нового быта нет еще в литературе, а если есть, то мало и жалко сделано» (письмо П. Н. Зайцеву от 12 июля 1923 г.: ЦГАЛИ, ф. 1610). 6 авг. он просит секретаря редакции узнать, «что больше всего идет сейчас в киосках», и формулирует свои требования к книгам для предлагаемой серии: «Эстетика не нужна, требуется фабула, движение, демократизм и т. д. Ничего интеллигентского, ничего „тонкого“ и „сложного“»; в письме от 20 сент. уточняется еще раз адрес задумываемой серии: «для широкого нового читателя, но не для отсталых низов: рабфаковец, передовик-рабочий, служащий — новая интеллигенция».

Итак, осенью 1923 г. Н. С. Ангарский, обдумывая планы новой серии (и даже нового издательства), испытывает острую заинтересованность в отечественных авторах, произведения которых отвечали бы его взгляду на потребности современного литературного развития (изображали бы «новый быт», а не старый и т. п.) и в то же время удовлетворили бы спрос «широкого нового читателя», выдерживая в отношении фабулы и занимательности соперничество с переводной прозой, в 1923 г. заполняв-

³² «Афишу „На посту“ получил, — писал он Зайцеву 3 июля 1923 г. — Лелевича я не знаю, от Волина и Родова ничего кроме засорения литературы пустой фразой и подыгрывания под стихи (поэзия рабочих профессий) (см.: Поэзия рабочих профессий. Сборник рабочих стихов, собранных и редактированных Бор. Волиным. М., «Новая Москва», 1924. — М. 4.) не жду... Я думаю, что можно было бы подождать писать о пролетарской литературе, о ее генезисе и прогнозе до тех пор, пока она не появится; о том же, что появилось за 6 лет, и так много написано.

Литературы нет, а манифест о литературе есть. Ляшко и диалектика!! Марксистское исследование о том, как должны писать и чувствовать пролетарские писатели.

Раз так хорошо сказано и так правильно обосновано с точки зрения диалектического материализма — теперь Ляшко не может уже писать плохо, а уж Филипченко и подавно» (ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 13).

³³ Ср., например: «Мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки застыли перед гранитным монументом старой буржуазно-дворянской литературы» («На посту», 1923, № 1, с. 8) — и оценку Ангарским одного из рассказов Никандрова, где «классические» предпочтения редактора «Недр» выступают с очевидностью: «Иногда у него прямо по-классически выступает быт, густой, подлинный и так схваченный, как дай бог писателю-бытовнику схватить» (письмо к П. Н. Зайцеву от 14 февр. [1923]).

шей литературный рынок³⁴. Первая повесть тогда еще мало кому известного, печатавшегося главным образом в «Накануне» Михаила Булгакова, с которой Ангарский познакомился, видимо, вернувшись из Берлина в Москву осенью 1923 г.³⁵, отвечала, надо полагать, его редакторским и издательским требованиям. Об этом недвусмысленно свидетельствует тот факт, что повесть «Дьяволиада» сразу была принята к печати и включена в ближайший же, 4-й сборник «Недр». Острая фабула, гротеск, фантазмагорические «превращения» персонажей (на фоне в высшей степени современного быта) резко отличили повесть от преобладающих беллетристических тенденций, общим для которых был преимущественный интерес к слову, столь существенный для судеб дальнейшего литературного развития, но уже заметно раздражавший читателя, наскучившего бесконечными «стилистическими разведками» (Н. Асеев) молодых прозаиков тех лет³⁶. Повести Булгакова явились в литературу 20-х гг. в виде прозы вполне «готовой», без всякого следа языковых колебаний (которые ощутимы в писавшемся одновременно с повестями романе «Белая гвардия» — гораздо более сложном по своим задачам!), не ищущей, а нашедшей необходимые слова и синтаксис, двигающейся в строгом русле литературного языка, будто не замечавшей того языкового разброда, той пестрой смеси речений и диалектов, которые так характерны были для литературной работы многих его современников.

Выход первой повести Булгакова не получил в тогдашней критике сколько-нибудь широкого резонанса, появление нового прозаика не сразу было замечено. В немногих отзывах, однако, зафиксирована литературная новизна повести — в особенности на фоне преобладавшей в «Недрах» беллетристической традиции. Не без яда обыгрывая само название сборников («Название обещает, что черноземный слой теперь вскопан

³⁴ Только в одном этом году вышли в русских переводах две книги Г. Мейринка, четыре романа П. Бенуа, «Страдания толстяка» А. Бери, роман О'Генри «Короли и капуста» и книги многих других писателей, разные по качеству, но равно привлекавшие читателей главным образом острою фабулу. Жалобы на улагод «сюжетности», «занимательности» в русской литературе первой половины 20-х гг. отмечены как характерная черта литературной обстановки тех лет в одном из первых семинариев по советской литературе (Белецкий А. И., Бродский Н. Л., Гроссман Л. П. и др. Новейшая русская литература. Иваново-Вознесенск, 1927, с. 95); «У мирской публики, которая зачитывается сытинскими романами и наполняет кинематографы, есть своя прелесть, — писал А. Слонимский. — Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. В связанном течении событий, в их стройном сплетении есть особое обаяние, которое всякий чувствует, но не всякий сознает» (В поисках сюжета. — «Книга и революция», 1923, № 2, с. 4). «Нашему литературному рынку угрожает опасность колонизации, — предостерегал Н. Асеев. — Переводная литература кладет туземную на обе лопатки... Объясняется это, думается нам, утерей нашими прозаиками чувства сюжетности... Читатель требует сюжета» (Ключ сюжета. — «Печать и революция», 1925, кн. 7, с. 67—70; подчеркнуто нами: — М. Ч.). Эта особенная ситуация отмечена была и Б. Эйхенбаумом (О Шатобриане, о червонцах и русской литературе. — «Жизнь искусства», 1924, № 1, с. 3—4), подтвердившим свое впечатление и позже; «...в эпоху „промежутка“ (по выражению Тынянова)... все кинулись читать переводную литературу... Имена Лео Перуца, О'Генри, Конрада, Стефана Цвейга и пр. стали почти русскими, а из русских писателей пользовались некоторым успехом только те, кто в каком-нибудь отношении был похож на западных» (статья 1940 г. «Творчество Тынянова». — В кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 392).

³⁵ Встреча Булгакова с Ангарским могла произойти и поздней осенью — 4-й сборник еще не был составлен в середине ноября; только 17 ноября 1923 г. Серафимович передал Ангарскому рукопись «Железного потока», за которую тот, по словам писателя, «буквально ухватился» и опубликовал в том же сборнике, где напечатана была повесть Булгакова (Текстология произведений советской литературы, с. 115). Обстоятельства знакомства Булгакова с Ангарским см. также далее.

³⁶ Ср. в статье Э. Миндлина «Литературная Москва»: «Устали от нахлынувшего фольклора и фонетики. Не удовлетворяют обновляемые „слова“ и „словечки“ и явственно определяется новое требование к литературе: недостаточно метода изложения. Не хотим только „как“. Подавай — „что“» («Лит. прил.» к газ. «Накануне», 1922, 26 ноября, № 28).

глубоко и из недр земных добыты сокровища, лежавшие там многие годы...»), критика писала: «Единственное современное ископаемое в „Недрах“ — „Дьяволиада“ Булгакова. У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: *фантастика, корнями вырастающая в быт*, быстрая, как в кино, смена картин — одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера — 19-й, 20-й год. Термин „кино“ приложим к этой вещи тем более, что вся повесть плоскостная, двухмерная, все — на поверхности, и никакой, даже вершковской, глубины сцены — нет. С Булгаковым „Недра“, кажется, впервые теряют свою классическую (и ложноклассическую) невинность, и, как это часто бывает, — обольстителем уездной старой девы становится первый же бойкий столичный молодой человек. Абсолютная ценность этой вещи Булгакова — уже очень какой-то бездумной — невелика, но от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ» («Рус. современник», 1924, кн. 2, с. 264, 266. Подчеркнуто нами. — М. Ч.).

«Фантастика, корнями вырастающая в быт», увиденная критикой как новое для современной литературы художественное качество³⁷ продолжала вместе с тем давнюю и плодотворную литературную традицию, идущую от Гоголя, Одоевского, Вельтмана³⁸. Возрождая эту традицию на новом и актуальном материале, повесть Булгакова закрепляла ее в современности и сама оказалась в свою очередь влиятельной — как в главных своих сюжетно-тематических опорах, так и в частности. Переключку с булгаковской темой магии делопроизводства можно увидеть в рассказе Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киже»³⁹. Герой Тынянова поручик Синюхаев, которого, «как умершего горячкою», приказом было велено «считать по службе вышедшим»⁴⁰, — и он уже сомневается, жив ли он, — явственно близок к герою «Дьяволиады», Короткову, который, по-

³⁷ Отметим только несомненную, как кажется, связь с рассказом Л. Лунца «Исходящая № 37» («Россия», 1922, № 1, с. 21—23), где разворачивается фантастическая ситуация превращения заведующего канцелярией в канцелярскую бумагу — ср. в «Дьяволиаде»: «Кальсонер выскочил из часов, превратился в белого петушка с надписью „исходящий“ и юркнул в дверь», а также секретаря, вылезавшего, по зову начальства, из ящика письменного стола: «Коротков отшатнулся, протянул руку и жалобно сказал мне:»

— Смотрите, смотрите, он вылез из стола. Что же это такое?..

— Естественно, вылез, — ответил синий. — Не лежать же ему весь день. Пора. Время. Хронометраж» (ф. 562, л. 10, л. 16; «Недра», кн. 4, 1924, с. 253 и 249; подчеркнуто нами. — М. Ч.). В рассказе Лунца были остро намечены фабульные возможности темы: канцелярское делопроизводство как некая особая сфера жизни, магическим образомдвигающая в себя и подчиняющая призрачным, но неумолимым законам своего движения частную жизнь вполне реальных людей. В повести Булгакова эта же тема развернулась в разветвленном изощренно-фантастическом сюжете. В статье В. Черниковой, где прослеживается «путь» Булгакова-прозаика от сборника «Дьяволиада» до философского романа-трагедии «Мастер и Маргарита» и особенно подробно анализируется повесть «Дьяволиада», отмечается, что «в „Дьяволиаде“ Булгаков, обращаясь к теме бюрократизма, рисует трагедию бессмысленны — зарождение жизни реально существующим, но не имеющим смысла» (Сатирический гротеск в ранней прозе М. Булгакова. — «Analele Universității din Timișoara», București, 1972, vol. X, с. 71).

³⁸ На эту традицию первым указал В. Каверин: «Кто не знает знаменитой формулы Достоевского: „Все мы вышли из гоголевской „Шинели““. Теперь, в середине XX века, следовало бы добавить: „И из гоголевского „Носа““. Намечая в общих чертах эту традицию, Каверин пишет: «Наиболее полное выражение она находит в роковой неизбежности канцелярских манекенов Сухово-Кобылина, вырастающих до понятия судьбы. Из наших современников к ней принадлежит, без сомнения, Булгаков, начавший „Дьяволиадой“, а кончивший „Мастером и Маргаритой“...» (Каверин В. Заметки о драматургии Булгакова. — В кн.: Драммы и комедии, с. 6—7).

³⁹ «Он привык внимать словам приказов, как особым словам, не похожим на человеческую речь. Они имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть. Дело было не в том, исполнен приказ или не исполнен. Приказ как-то изменял полки, улицы и людей, если даже его и не исполняли» (Тынянов Ю. Подпоручик Киже. [Л.] [1930], с. 23).

⁴⁰ Там же, с. 20.

сле того как у него украли все документы и уволили со службы, начинает утрачивать свою реальность в глазах окружающих и в собственных⁴¹.

След дальнейших отношений Булгакова с «Недрами», после выхода «Дьяволиады» в начале марта 1924 г. (одно из первых упоминаний — в газете «Накануне» от 30 марта 1924 г.), — в записке его П. Н. Зайцеву от 26 мая 1924 г., из которой видно, что Булгаков предполагает напечатать у Ангарского «Записки на манжетах» (ИМЛИ, ф. 15, 2.26). Однако план этот не осуществился⁴²; тогда-то и встал, по-видимому, вопрос о какой-то иной, новой повести для «Недр»; 28 мая П. Н. Зайцев рекомендует Булгакова на должность секретаря редакционно-издательского отдела — видимо, в «Мосполиграф»⁴³, куда перешло с начала года издание сборников «Недра» (ИРЛИ), но 31 мая Булгаков вынужден был отказаться от места, так как слег «с припадком аппендицита» (ИМЛИ, ф. 15, 2.26).

На печатном тексте повести «Роковые яйца» (1.12; рукописи и корректура не сохранились) имеется авторская датировка: «Москва 1924 г., октябрь». Это — дата окончания работы над повестью. Сохранилось письмо П. Н. Зайцева Булгакову от 4 сент. 1924 г., где тот от имени Ангарского торопит автора со сдачей повести (по-видимому, речь идет о «Роковых яйцах»): «Итак, ждем завтра-послезавтра рукопись!» (ИРЛИ).

Выход 6-й книжки «Недр» следует отнести приблизительно к февралю 1925 г. («Спасибо за VI книгу „Недр“ и за ваши издания <...>, — писал М. Волошин Ангарскому 25 марта 1925 г. — Я их получил уже больше месяца назад <...>»; копия, 27.2). В письме М. Л. Слонимскому (в ответ на его неопубликованное письмо от 28 апр. 1925 г. с высокой оценкой повести) А. М. Горький писал 8 мая 1925 г.: «Булгаков очень понравился мне, очень, но он сделал конец рассказа плохо. Поход пресмыкающихся на Москву не использован, а подумайте, какая это чудовищно интерес-

⁴¹ «Меня нельзя арестовать, — ответил Коротков и засмеялся сатанинским смехом, — потому что я неизвестно кто. Конечно. Ни арестовать, ни женить меня нельзя» («Недра», 1924, кн. 4, с. 251).

Влияние «Дьяволиады» испытал, несомненно, В. А. Каверин в одном из лучших своих рассказов 20-х гг. «Ревизор», где описаны приключения душевнобольного, сбегавшего из больницы. Здесь тоже происходит преследование; в главном герое можно увидеть черты Короткова — признаки душевной болезни с «бюрократическим» бредом, само его одиночество и отчаяние, а в окружении его — ту же стихию канцелярской фразеологии времени и даже некую делопроизводительскую философию: «Да знаете ли вы, гражданин, что такое документ? Документ есть удостоверение личности, а личность к этому документу прилагается, гражданин!» (Каверин В. Воробьиная ночь. [М.], 1927, с. 81—82). Ср. в «Мастере и Маргарите»: «Нет документа, нет и человека, — удовлетворенно говорил Корovieв» (Булгаков М., с. 705).

⁴² Правда, окончательно рукопись возвращена была автору только 21 мая 1925 г.: «Посылаю Вам „Записки на манжетах“ <...> — Делайте с ними, что хотите», — писал ему сотрудник редакции «Недр» Б. Леонтьев (20.10). Для характеристики отношений Булгакова с «Недрами» весной 1924 г. отметим еще, что, заключая 10 апр. того же года договор с журналом «Россия» на издание «Белой гвардии», писатель оставляет за собой право предоставить редакции «Недр» отрывки из романа.

⁴³ См. в связи с этим имя одного из персонажей Булгакова — Полиграф Полиграфович. См. также игру с реальными именами, столь любимую писателем: «буржуй Саблина», получивший или фамилию представителя «Недр», с которым Булгаков заключает договора, или девичью фамилию матери Л. Е. Белозерской — Саблина; Мориз — знакомый друга Булгакова Н. Н. Лямина и проч. См. также в «Роковых яйцах» прозрачную зашифровку реальных имен: Эрендорф (Эренбург), «куплеты, сочиненные поэтами Ардо и Аргуевым» («Недра», 1924, кн. 6, с. 109; Арго и Адуев — известные куплетисты тех лет), и даже целый диалог, дразняще рассчитанный на узкий круг тех, кто легко должен был узнать в тексте себя самого или своих знакомых: «— Валентин Петрович исправляет. — Кто это такой Валентин Петрович? — Заведующий литературной частью» (Там же, с. 106) — читатель, близкий к редакции «Гудка», незамедлительно отсылался здесь, по-видимому, к В. П. Катаеву.

ная картина!»⁴⁴ (отзыв этот остался Булгакову неизвестен). Одновременно готовился к печати сборник его рассказов. Еще 27 ноября 1924 г. Булгаков заключил с «Недрами» договор на сборник в 8—10 печ. листов (ИРЛИ). 20 янв. 1925 г. «Мосполиграф» посылает ему приглашение зайти «относительно Вашей книги „Час жизни“» (ИРЛИ). Название указано явно ошибочно — книга должна была, видимо, называться «Чаша жизни», по одному из включавшихся в нее рассказов. Позже название изменилось. 2 мая 1925 г. Б. Л. Леонтьев сообщает Булгакову о выходе сборника в этом месяце (20.10, л. 3). 18 июля Булгаков уже дарит экземпляры сборников своим друзьям — Н. А. Ушаковой и Н. Н. Лямину⁴⁵.

Повесть «Роковые яйца» привлекла живейший интерес читателей и издателей. По-видимому, сразу же после ее прочтения И. А. Груздев, член редколлегии ленинградского альманаха «Ковш»⁴⁶ (тесно связанный, как уже было сказано, с «Недрами»), пишет П. Н. Зайцеву: «Передайте М. Булгакову от редакции „Ковша“ искреннейший привет и горячее желание иметь его в числе своих сотрудников-прозаиков. В частности, нет ли у него чего для третьего „Ковша“ или не предвидится ли что в течение 1—2 месяцев? Можно ли его поставить тогда в предполагаемое содержание третьей книги? Это последнее обстоятельство нам нужно знать срочно в течение примерно 1—2 недель» (ИМЛИ, ф. 15, 2.40, л. 11 об.). Письмо не датировано; пишется оно, как видно по содержанию, в те дни, когда готовится к выходу в свет вторая книжка «Ковша», где на последних страницах объявлялось предполагаемое содержание третьей. Во втором «Ковше» среди новых книг, вышедших в Ленгизе, назван сборник рассказов В. Катаева «Бездельник Эдуард» — и авторская дарственная надпись М. А. Булгакову на экземпляре, сохранившемся в архиве, сделанная 2 мая 1925 г., помогает приблизительно датировать письмо И. А. Груздева второй половиной апреля — началом мая, т. е. вскоре по выходе повести «Роковые яйца»⁴⁷. Хотя к этому времени появилось уже начало «Белой гвардии» в 4-м номере «России», само обращение Груздева к Зайцеву говорит, нам кажется, о том, что ленинградская редакция заинтересовалась именно повестями Булгакова, помещенными в «Недрах». Неизвестно, узнал ли Булгаков об этом предложении «Ковша»; он не объявлен, во всяком случае, ни во второй, ни в последующих книжках альманаха.

Современному читателю повестей Булгакова следует напомнить, что в научно-популярных и даже специальных изданиях 20-х гг. был принят весьма непринужденный стиль обсуждения разнообразных научных экспериментов, и невозмутимая бойкость репортерского тона нередко обливала изложение этих экспериментов поистине фантастическим светом, представляя как нечто давно решенное и для всех приемлемое то, что, несомненно, требовало еще всестороннего научного и этического обоснования. Так, на страницах журнала «Медицинский работник» появлялась

⁴⁴ «Лит. наследство», т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963, с. 389. Ср. в связи с этим воспоминания В. Левшина о слышанном им первом «сухом» варианте повести, в котором «повесть заканчивалась картиной эвакуации Москвы, к которой подступают полчища гигантских удавов. В напечатанной редакции удавы, не дойдя до столицы, погибают от внезапных морозов...» («Театр», 1971, № 11, с. 114). Здесь же упоминается об авторской читке повести «в доме Нирензее», к сожалению, не датированной мемуаристом даже приблизительно.

⁴⁵ Экземпляры эти хранятся в семейном архиве Н. А. Ушаковой, любезно предоставившей автору этой статьи возможность ознакомиться с дарственными надписями; о выходе сборника см. также: «Вопр. лит.», 1973, № 7, с. 254. Кроме обеих повестей в сборник вошли три рассказа: «№ 13. Дом Эльпит — Рабкоммуна», «Похождения Чичикова» и «Китайская история».

⁴⁶ Альманах начал выходить в 1925 г. с периодичностью раз в 3 месяца.

⁴⁷ 10 мая извлечения из повести начала печатать «Красная панорама» (№ 19—22, 24; со ссылкой на «Недра», но до № 22 под названием «Луч жизни»).

вдруг заметка под оглушающим названием: «Опыт скрещивания антропидных обезьян с человеком (Беседа с директором московского зоопарка проф. М. М. Завадоким)»⁴⁸: «Проф. Завадский сообщил следующее: Как известно, Академия наук организовала экспедицию в Южную Африку, во французское Конго, во главе с известным проф. И. И. Ивановым, с целью скрещивания антропидных (человекообразных) обезьян с человеком. Экспедиции отпущено десять тысяч долларов... Отъезд экспедиции назначен приблизительно в ноябре текущего года. ...Техническая сторона процесса такого скрещивания будет, несомненно, происходить посредством искусственного оплодотворения...». Текст заметки давал представление не столько о существе проблемы и целях экспедиции, сколько о способах работы репортера: не сумев, по-видимому, добиться аудиенции у проф. Иванова, он обращается к директору зоопарка, дает своей заметке заглавие, не соответствующее ее сути, поскольку никакого «опыта скрещивания» еще нет. Таким образом, ситуация, возникшая в повести «Роковые яйца» между профессором Персиковым и репортерами, была тесно связана с журналистской практикой, а фабула перекликалась с сообщениями о научных открытиях в заметках и очерках, рассчитанными на неосведомленного читателя⁴⁹. Что касается той повести, которую пишет Булгаков в начале 1925 г. — повести, в которой действует профессор Филипп Филиппович, производящий на дому операции по омоложению, а затем ставящий рискованный эксперимент — пересадку гипофиза человека собаке, — то многие звенья ее фабулы едва ли не целиком заимствованы из печати тех лет. В 1924 г. вышел 2-й сборник статей «Омоложение», почти все журналы стали печатать популярные статьи на эти темы, где рассказывали уже не только об опытах венского профессора Штейнаха, о которых известно было с 1921 г., но и об отечественных, причем автор одной из статей сообщал, что «оперировать стали даже маленькие небогатые города. Метод Штейнаха проверяется, помимо столиц, в Харькове и Твери, в Батуме и Вологде, в Иркутске и Кременчуге, в далеком Ташкенте и в маленькой Вотской области. Даже скромные участковые врачи умножают ее клиническую проверку»⁵⁰.

Печать тех лет помогает понять, какую казалась повесть Булгакова тогдашнему читательскому сознанию — и того круга людей, которые собирались у Н. С. Ангарского на авторское чтение, и предполагаемого широкого читателя. Тогда, в начале 1925 г., это был, кроме прочего, живой отклик писателя на популярные лекции и статьи, отражавшие (и, в свою очередь, формировавшие) обиходное бытование «проблемы омоложения»⁵¹, на фоне которого воспринималось главное событие повести. Частная практика дяди Булгакова, известного московского гинеколога

⁴⁸ «Мед. работник», 1925, 2 ноября, № 42, с. 14.

⁴⁹ П. Н. Зайцев в своих воспоминаниях, любезно предоставленных нам для ознакомления его внуком В. П. Абрамовым, указывает на заметку в «Известиях» от 12 дек. 1923 г. «Яйца древностью 10 миллионов лет»: «Не эта ли заметка, — пишет он, — толкнула М. Булгакова на мысль „Роковых яиц“?». Мемуарист приводит также отзыв С. Н. Сергеева-Ценского: «„Роковые яйца“ — единственное произведение в наших „Недрах“, которое не скучно читать».

⁵⁰ В а с и л е в с к и й Л. М. Новое об операции омоложения. — «Звезда», 1924, № 5, с. 195. О сенсации, вызванной докладом Штейнаха на съезде естествоиспытателей в Науегейме, см. также: Браудо Е. М. Новые течения немецкой мысли (1918—1922). Пб., 1922, с. 16. Ср. еще: «Говорят, омоложение из плоскости научной проблемы перешло в практику» («Жизнь искусства», 1924, № 1, с. 10).

⁵¹ Текущая печать утверждала, например, что «никаких осложнений или опасностей в связи с операцией, не наблюдается» (В а с и л е в с к и й Л. М. Указ. соч., с. 197); операция объявлялась всем доступным (если есть «целесообразность») благом — это вполне соответствует тому, что в повести операции, производимые Филиппом Филипповичем, изображены как дело вполне обыденное (то, что сейчас выглядит особенно неправдоподобным). В печати указан был даже социальный состав оперированных в Ленинграде: «преобладают рабочие, далее идут советские служащие и, наконец, студенты;

Н. М. Покровского, послужившего прототипом героя, дала необходимые детали антуража; даже произведенный им опыт должен был выглядеть гораздо менее головокружительным, чем сейчас, поскольку в тогдашней обстановке всеобщего увлечения столь многообещающим, казалось, открытием, такого опыта почти ожидали, и некоторые описания пересадки желез животным звучали едва ли не как страницы из повести Булгакова⁵², которая, будучи фантастической по фабуле, как и предшествовавшие ей произведения, сюжетной разработкой этой фабулы оказалась тесно связанной с конкретнейшими чертами современного ей общественного быта, подтвердив определение критики: «фантастика, корнями вырастающая в быт».

Точные даты начала и конца работы писателя над третьей его повестью неизвестны; в рукописи указано: «январь — март 1925 г.». Первая редакция была закончена, вернее всего, к 15 февр. 1925 г., поскольку на этот день Булгаков был приглашен к Ангарскому для чтения повести (20.10, л. 1). Сохранившийся комплекс писем Б. Леонтьева к Булгакову помогает воссоздать историю завершения окончательного текста повести, которое мы относим ко второй половине февраля 1925 г., и попыток ее опубликования. 20 февр. 1925 г. Б. Леонтьев торопит автора со сдачей рукописи в редакцию, следуя, судя по всему, желанию Н. С. Ангарского поместить ее в ближайшую, 7-ю книжку «Недр» (и даже подготовить в виде отдельного издания) до отъезда его за границу: «Торопитесь, спешите изо всех сил представить нам Вашу повесть [...] Если не хотите сгубить до осени произведение — торопитесь, торопитесь» (20.10, л. 2).

Надо полагать, что рукопись была сдана вскоре после этого: 2 мая Б. Леонтьев уже объяснял, что напечатать ее весной нельзя, и говорил о намерениях редакции включить повесть только в 8-ю книжку «Недр» (20.10, л. 3). 21 мая рукопись была возвращена автору. Однако летом Н. С. Ангарский, уехавший 2 мая за границу, не оставляет мысли напечатать повесть. По его поручению Б. Леонтьев пишет Булгакову письмо (без даты), где предлагает ему направить «выпразленный» экземпляр повести в высшие издательские инстанции: «Нужно при этом послать сопроводительное письмо — авторское, слезное, с объяснением всех мытарств и пр., и пр. Сделать это нужно через нас» (20.10, л. 5). Письмо, по-видимому, сильно задело Булгакова. Слово «авторское» жирно подчеркнуто двумя, а «слезное» — четырьмя цветными штрихами и сопровождается двумя восклицательными знаками.

После письма Б. Леонтьева Булгакову от 11 сент. 1925 г., в котором сообщалось о результатах действий Ангарского (20.10), история с изданием повести затихает на многие месяцы, а 7 мая 1926 г. приходит к концу (27.9—10, 13). Отметим, что 2 марта 1926 г. МХАТ заключил с автором договор на пьесу по повести, 19 апр. 1927 г. расторгнутый, 27.7)⁵³.

Начало 1926 г. — это момент завершения почти пятилетнего (с 1921 г.) периода работы Булгакова как прозаика и его отношений в этом качестве с «Накануне» (1922—1924), с журналом «Россия» и издатель-

был даже один 63-летний старик, бывший царский министр» (Василевский Л. М. Указ. соч., с. 197); и этот перечень служит как бы реальным комментарием к той фантастически разношерстной веренице людей, которая домогается операции в повести. В Москве, кстати сказать, опыты производились и в хирургической клинике проф. Мартынова — там, где работал друг Булгакова Н. Л. Гладыревский, где самому Булгакову позже, летом 1925 г., делали операцию по поводу аппендицита.

⁵² «...У животного окрепли силы, стала свежее и блестящее шерсть, походка отчасти приобрела прежнюю эластичность, во рту даже появились новые белые зубы...» (Василевский Л. М. Указ. соч., с. 198).

⁵³ Сохранилось свидетельство о том, что спустя несколько лет, в 1930 г., Булгаков читал свою повесть на одном из «Никитинских субботников» (Кукрыниксы на «Субботниках». — «Смена», 1963, № 23, с. 26).

ством «Недра» (4 янв. 1926 г. издательство отказывается от печатания его повести «Роковые яйца» отдельной книжкой; ИРЛИ). В это время упрочились его отношения с МХАТом, завязывается связь с театром им. Вахтангова, намеревающимся ставить пьесу «Зойкина квартира», и драматургические замыслы решительно вымещают из его ближайших планов прозу. Об осознанности и ясной мотивированности этих изменений литературного пути Булгакова можно судить по последней уцелевшей записке Б. Леонтьева (1926 г.—не позже 7 мая): в этот день он и Н. С. Ангарский поочередно заходили к Булгакову, но не заставляли его; они приезжали просить у него рукопись теперь уже «не для печати и не для опубликования», а просто «во временное пользование», просить как об «очень-очень большом одолжении», призывая при этом вспомнить, что «не так уж плохи были наши к вам отношения, не только одни неприятности мы вам причиняли» (20.10). Далее — важные для понимания этого периода биографии Булгакова слова: «Не давайте отказа в момент прекращения Ваших дел с печатью и перехода Вашего в театр: расстанемся дружелюбно». Обстоятельства последнего года не помешали Булгакову расстаться дружественно с тем изданием, которому в первой половине 1920-х гг. он, несомненно, был обязан более, чем какому другому: по устным воспоминаниям Л. Е. Белозерской и Е. С. Булгаковой, Булгаков навсегда сохранил уважение и признательность к Н. С. Ангарскому⁵⁴, как к человеку, искренне преданному литературе и умевшему с редким упорством и твердостью отстаивать интересы того автора, в талант которого он поверил однажды, и своего взгляда на него уже не переменял.

К этому времени повести Булгакова, изданные «Недрами», — «Дьяволиада» и «Роковые яйца» — уже неизгладимо вписались в литературный процесс первой половины 20-х гг., уже оказали свое влияние на прозу, развивавшуюся рядом. Всего заметнее, быть может, это влияние в работе младших современников писателя — И. Ильфа и Е. Петрова. В силу сложившейся историко-литературной традиции еще не осознан должным образом тот факт, что повести Булгакова (а также и «московские» его фельетоны) были не только написаны (и прочитаны автором в достаточно широком кругу московских литераторов), но даже и напечатаны не менее чем за два года до того, как молодые соавторы начали писать свой первый роман. Влияние старшего современника сказывается, например, в сюжетном мотиве преследования по длинным коридорам и лестницам многоэтажного здания, ведущем к «Дьяволиаде», где сначала Коротков долго преследует Кальсонера, а потом гоняются за ним самим⁵⁵. Известно, правда, что и Булгаков, и соавторы описывали одно и то же здание — Дворец труда, где помещалась редакция газеты «Гудок» и многие другие редакции и учреждения. Однако это не отменяет, конечно, факта литературного влияния — точно так же, как видимое совпадение «реального» объекта в описании всем памятных «пеналов» в «Двенадцати стульях» и гораздо менее известных «картонок для шляп» в «Трактате о жилище» Булгакова не отменяет литературного приоритета последнего⁵⁶. Известный эпизод из «Двенадцати стульев», где Коля Калачов бьет Воробьянинова, представляется перифразом гротескной ситуации в по-

⁵⁴ В 1938 г. Булгаков встречался с Н. С. Ангарским и даже читал ему первые главы романа «Мастер и Маргарита» (запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 3 мая 1938 г.).

⁵⁵ Ср. особенно: «Дьяволиада». — «Недра», 1924, кн. 4, с. 231 и «Двенадцать стульев». — Ильф И., Петров Е. Собр. соч., т. 1. М., 1961, с. 263, а также с. 230 «Дьяволиады» и с. 263—264 «Двенадцати стульев».

⁵⁶ «Куда я вошел? Черт меня знает? Было что-то темное, как шахта, разделенное фанерными перегородками на пять отделений, представляющих собой большие продолговатые картонки для шляп. В средней сидел приятель на кровати, рядом с приятелем».

вести Булгакова⁵⁷. В. Катаев, влияние которого на роман Ильфа и Петрова не раз отмечалось (и справедливо), начав печатать рассказы в «Накануне» в 1922 г. одновременно с Булгаковым, вскоре сам испытал влияние его вполне сложившейся к началу 1920-х гг. художественной манеры (что хорошо заметно при сопоставлении рассказов Катаева 1921—1922 гг. и его же рассказов 1923 г. и позднейших) и в известном смысле явился проводником этого влияния по отношению к молодым соавторам. Проблема литературных взаимосвязей Булгакова с современниками не исчерпывается, разумеется, выяснением одностороннего влияния: было и обратное влияние (см. далее о пьесе «Бег» и одном из рассказов Катаева), и многочисленные совпадения, диктуемые тем обстоятельством, что в определенный короткий отрезок времени перед несколькими писателями оказался один и тот же литературный объект (московский быт начала 1920-х гг.), рамки одного и того же жанра, обладавшего достаточно ясной традицией (бытовой фелетон), и, кроме того, один адресат — читатель «Накануне». (В рассказах Булгакова и Катаева этих лет использована даже одна и та же пространственная точка обзора⁵⁸, как бы «сама по себе» вызывавшая близкие зрительные впечатления и порождавшая сходные способы их описания.) Работа М. Булгакова и В. Катаева с наибольшей наглядностью показывает, как в 1922—1923 гг. рождалась новая проза, с незнакомыми предшественникам способами изобразительности и с особенным вниманием к этой именно стороне литературного дела⁵⁹.



Параллельно работе над материалом современности шла гораздо более важная для писателя, начатая еще в 1919—1920 гг. работа над материалом, становящимся уже историческим.

Автографов первого романа Булгакова в его архиве не сохранилось. Письма и печатные источники позволяют делать предположения о раннем периоде работы над романом, типографские экземпляры с правкой автора дают возможность восстановить частично печатную его историю (2. 5—8). «Серединный» период, когда создавались связанные редакции (которых было несколько), пока неизвестен почти совсем.

Замысел романа о гражданской войне на Украине, зародившийся в самых общих очертаниях, видимо, в киевский еще период жизни Булгакова (о возможной связи неизвестного наброска «Недуг» с будущим ро-

лем — его жена, а рядом с женой — брат приятеля... Шепот, звук упавшей на пол спички был слышен через все картонки и ихняя была средняя.

— Маня (из крайней картонки).

— Ну? (из противоположной крайней).

— У тебя есть сахар? (из крайней)... и т. п. (Булгаков М. Трактат о жилище. Л., 1926). Описание жилища Коли и Лизы у Ильфа и Петрова предварено здесь вплоть до диалогов.

⁵⁷ «Недра», 1924, кн. 4, с. 252—253.

⁵⁸ «Крыша дома Нирензее» (Катаев В. Страшный перелет г-на Матацала. — «Красная нива», 1923, № 40), или «самая высшая точка в центре Москвы», где помещалась московская редакция «Накануне», в фелетоне Булгакова «Сорок сороков».

⁵⁹ Подробнее о языке этой «новой» прозы (породившей «универсальный художественный язык») см.: Чудакова М. Заметки о языке современной прозы. — «Новый мир», 1972, № 1, с. 213—217. Сопоставительный материал приведен также в кн.: Чудакова М. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, гл. 5. «Канонизация мастерства», с. 41—57 и др.; Е е ж е: Эффенди Капиев. М., 1970. (Жизнь замечат. людей). Удачные замечания о «разноплановой фразе» Ильфа и Петрова, о их способности «сближать разные потоки впечатлений» сделаны в кн.: Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М., 1963, с. 115 (см. также 2-е изд.), где эти черты их прозы осознаны, правда, как сугубо индивидуальные (см. об этом: Чудакова М. Точность авторской позиции. — «Вопр. лит.», 1965, № 8, с. 204).

маном см.: «Вопр. лит.», 1973, № 7, с. 242—245), претерпел в течение нескольких лет (до 1925 г.) существеннейшие изменения. Сам писатель относил формирование замысла «Белой гвардии» к 1922 г., но сведения об этом дошли до нас не из дневников или писем, а из единственного источника — записи, которую сделал по памяти П. С. Попов, изложивший ответы на вопросы, заданные им Булгакову. Записи ответов отрывочны, непоследовательны (они скреплены позднейшей припиской Е. С. Булгаковой на машинописной копии этой записи, хранившейся у нее; приписка свидетельствует о достоверности записи, но отмечает, что «только язык не булгаковский»): «Мать умерла в 1921 г. (записано ошибочно: В. М. Булгакова умерла 1 февр. 1922 г. — М. Ч.). Это был неизгладимый толчок. Задумал роман в 1922 г. Писал в 1923—24 гг. приблизительно год, в Москве; порывисто...». Булгаков колебался относительно определения времени работы над романом: в автобиографии, написанной для сборника под ред. В. Г. Лидина (см. примеч. 22), он написал сначала: «Полтора года писал роман...», но тут же исправил: «Год писал...» (ГБЛ, ф. 178, № 9585^а.7).

Конец зимы и весна 1922 г., когда голод, безработица, топливный кризис крайне осложняли внутреннее положение всей страны, были тяжелейшим временем и для Булгакова⁶⁰. В этот же год произошло несколько важных событий личной его жизни, оказавшихся в прямой связи с развитием замысла романа. 16 янв. 1922 г. его брат Н. А. Булгаков, с судьбе которого семья несколько лет не имела известий, пишет первое письмо матери из Загреба (62.14); вскоре это становится известно старшему брату, а в марте выясняется и судьба третьего, младшего брата, И. А. Булгакова. М. А. Булгаков узнает это из письма от родных: «Милая Надя, получил от Коли Г[ладыревского] твое и Варино письмо. Не могу выразить, насколько меня обрадовало известие о здоровье Вани», — пишет он Н. А. Земской 24 марта 1922 г. (19.23). Итак, в течение трех первых месяцев 1922 г. пришли известия от братьев и весть о скоростижной смерти матери от сыпного тифа (телеграмма Н. А. Земской от 2 февр. 1922 г. хранится в ИРЛИ, ф. 369), глубоко потрясшая Булгакова.

Известия эти, видимо, бросили новый свет на никогда не покидавшие его, все время искавшие воплощения (рассказ 1920 г. «Дань восхищения», рассказ «Красная корона» — см. далее) впечатления страшных киевских лет. Нельзя не видеть связи между биографическим событием и важной для всей структуры романа фабульной ситуацией осиротевшей семьи. Есть, таким образом, определенные основания считать, что замысел «Белой гвардии» сложился в общих своих очертаниях не ранее февраля 1922 г. Это было время напряженной духовной работы, время завязывания важнейших узлов художественного мироощущения и, может быть, формирования самого его ядра, той завязи, из которой вышли впоследствии самые разные замыслы.

Прежде всего, следует назвать рассказ «Красная корона», напечатанный 22 окт. 1922 г. в «Литературном приложении» к «Накануне» (1.5). Герой рассказа — человек, попавший в клинику для душевнобольных после пережитых им во время войны потрясений. На его глазах вешали на фонаре «рабочего в Бердянске, со щекой, вымазанной сажей». Мать послала его вернуть домой девятнадцатилетнего брата, ушедшего со своим полком («Верни Колю. Верни. Ты старший»). Но ему не удалось вер-

⁶⁰ См. записи в его дневнике: «[я] до сих пор еще без места. Пишемся [с] женой плохо. От этого и писать [не] хочется». (25 янв. 1922 г.); «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем <...> Обегал всю Москву -- нет места. Валенки рассыпались» (9 февр. 1922 г.); в квадратные скобки помещена часть текста, восстановленная по частично срезанной строке; об уцелевших страницах дневника см.: «Вопр. лит.», 1973, № 7, с. 247—251, 255.

нуть младшего брата, тот уходит в бой, его убивают, и с тех пор он каждую ночь является старшему во сне. Он, старший, должен был удержать младшего от бессмысленной борьбы, но не сумел, как не сумел спасти рабочего, которого вешали на его глазах, и навязчивое сознание своей неискупимой вины помutilo рассудок героя рассказа.

Имя младшего брата сохранено в рассказе не случайно; оно должно, нам кажется, указать на биографическую основу рассказа. Много раз мысленно пережитая Булгаковым предполагаемая гибель младшего его брата в боях под Киевом не могла, насколько можно себе представить по тому, что известно нам о личности писателя, лечь на бумагу, стать материалом для рассказа прежде, нежели были получены достоверные сведения либо о гибели, либо о спасении брата в те дни, и только после них нашли себе выход впечатления киевского времени. Только после этого, т. е. не ранее весны 1922 г., и был, нам кажется, написан — несомненно, по каким-то ранним наброскам — рассказ «Красная корона». Параллельно с писанием фельетнов и рассказов о сегодняшней «мирной» современности шла наиболее напряженная работа над темой недавнего прошлого.

Через полтора месяца после напечатания этого рассказа был опубликован отрывок «В ночь на 3-е число» с подзаголовком «Из романа „Алый мах“» («Литературное приложение» к «Накануне», 1922, 10 дек., № 30). Это — первое указание на роман. Перед нами — отрывок из неизвестной редакции романа, существенно отличной от окончательного его текста. Главный герой здесь — доктор Михаил Бакалейников, насильственно мобилизованный петлюровцами, отрезанный от города и с ужасом наблюдающий их расправу над жителями Слободки. Не выдержав крика истязуемого, доктор кричит, не помня себя: «Что же это такое?.. За что вы его бьете?» — и спасает его только суматоха. В городе, в собственной квартире доктора, его ожидает жена Варвара Афанасьевна (имя сестры Булгакова, послужившей прототипом Елены Тальберг-Турбиной), младший брат Колька и друг дома Юрий Леонидович (дополненное имя человека, который, как сообщил нам его брат, Н. Л. Гладыревский, послужил прототипом Шервинского), «обладатель феноменального баритона».

Убежав от покидающих Слободку и город петлюровцев, Бакалейников возвращается около трех часов ночи домой. «В полночь у входа на проклятый мост» он впервые в жизни видит убийство. Домашние убеждаются, что в эту ночь он поседел.

Что это за «ночь на 3-е число»? Это та самая «ночь со второго на третье февраля», когда в «Белой гвардии» гайдамацкая дивизия покидала город под натиском красных, когда на Цепном мосту было совершено то самое убийство, которое наблюдал в ранней редакции доктор Бакалейников и которое в окончательной редакции наблюдает только автор.

Неизвестно, была ли эта редакция — с несколько иным кругом героев, с резко расширенными по сравнению с «Белой гвардией» сценами действия петлюровцев и т. п. — дописана до конца. Перед нами, во всяком случае, не чернозой, «сырой» материал к тому роману, который мы знаем, а ясные очертания романа во многом иного. Остались ли еще какие-либо следы редакции 1922 г.? Мы полагаем, что остались. В 1926 г. в журнале «Медицинский работник» (№ 44, 45) печатался рассказ «Я убил»⁶¹. Герой рассказа доктор Яшвин рассказывает своим коллегам, как вечером 1 февраля (за день до времени действия отрывка, опубликованного в «Накануне») он был мобилизован петлюровцами, находился в штабе полковника Лещенко (в котором легко узнается полковник Машенко отрывка 1922 г.), перевязывал петлюровцев и, наконец, пристрелил полковника, не выдержав зрелища его зверств, сумел спа-

⁶¹ Перепечатан в «Неделе», 1972, № 14.

стись и вернуться в Киев в момент, когда туда вошли уже красные. Мы полагаем, что в рассказе этом прямо использован материал редакции 1922 г., переначенный главным образом композиционно — обрамление, первое лицо вместо третьего (не исключено, впрочем, что в какой-то момент редакция 1922 г. пробовалась в формах первого лица — подобно рассказу «Красная корона»). В рассказах «Красная корона» и «Я убил» и в отрывке «В ночь на 3-е число» перед нами, можно полагать, — осколки редакции 1922 г., в которой трагически-кровавый колорит изображаемых событий был интенсивней, чем во всех последующих произведениях Булгакова. Острота страдания героя за муки себе подобного дошла здесь едва ли не до самой высокой отметки на шкале творчества Булгакова. В том обнаженном виде, в каком выступила эта тема в работе 1922 г., она ушла из творчества писателя навсегда, переоформившись в иные художественные проявления (Иешуа на Голгофе), опосредствованные по отношению к биографическому опыту. Мы можем только жалеть о неизвестном нам, в сущности, романе 1922 г.; но неиспользованные его мотивы не исчезли вовсе — они протянулись дальше, трансформируясь во все последующее творчество писателя⁶².

В 1923 г. работа над романом продолжалась. Отзвуки ее — и в письмах, и в литературных произведениях Булгакова этого года. Так, письмо к сестре Вере от 23 янв. 1923 г. окрашено если не прямыми реминисценциями из романа, то, во всяком случае, ясным отсветом представлений о «норме» человеческой жизни; утверждаемых в «Белой гвардии», верой ее автора в созидательное семейное начало: «Моя мечта, чтобы наши все осели бы, наконец, на прочных гнездах в Москве и в Киеве. Я думаю, что ты и Леля (Елена, самая младшая сестра. — М. Ч.), вместе и дружно, могли бы наладить жизнь в том угле, где мама налаживала ее» (19.3). «Моя большая просьба к тебе: *живите дружно в память мамы*» (19.3) (ср. подчеркнутые нами слова с текстом романа — «все это мать в самое трудное время оставила детям и, уже задыхаясь и слабея, цепляясь за руку Елены плачущей, молвила:

— Дружно... живите». — Булгаков М., с. 15).

В мае Булгаков был в Киеве. 8 мая в доме у своего гимназического товарища А. Гдешинского, на письменном столе, он оставил надпись: «За неимением манжет писал на столе, М. Б., май 1923». Поездка, безусловно, была связана с работой над романом. Прямым результатом ее был очерк-фельетон «Киев-город», 6 июля уже напечатанный в «Накануне» (№ 377).

31 авг. 1923 г. Булгаков писал Ю. Слезкину в ответ на его вопрос («Что твой роман? Я на него очень надеюсь»): «Роман я кончил, но он еще не переписан, лежит грудой, над которой я много думаю. Кой-что поправляю»⁶³. Некоторые детали дальнейшей истории романа приоткрывают уже упоминавшиеся воспоминания секретаря «Недр» П. Н. Зайцева, нуждающиеся, впрочем, в критической проверке из-за множества неточностей. Если верить памяти мемуариста в данном эпизоде, то летом 1924 г. Булгаков принес в редакцию «большую рукопись в 500 страниц „ремингтона“ (40 печатных листов!). Это была рукопись романа „Белая

⁶² В уже упоминавшейся работе В. А. Чеботаревой «К истории создания „Белой гвардии“», содержащей полезные наблюдения и интересные материалы (ценность сообщения снижают, к сожалению, утверждения, ведущие к поспешным и тривиальным оценкам эволюции писателя), отмечена близость к материалу «Белой гвардии» рассказов «Необыкновенные приключения доктора» и «Красная корона» и высказана догадка о биографической их основе. Но отрывок из романа «Алый мах» вряд ли правомерно воспринят «как эпизод „Белой гвардии“, не вошедший в окончательную редакцию романа» («Рус. лит.», 1974, № 4, с. 151), а не как естественная часть первоначального, в целом иного, замысла.

⁶³ Цит. по статье: Чеботарева В. А. Указ. соч., с. 152.

гвардия», которую он предложил „Недрам“». По словам мемуариста, Булгаков в это время уже «запродал» рукопись И. Г. Лежневу для журнала «Россия» (см. далее), далее Зайцев пишет: «...возникла мысль перекупить роман у Лежнева, о чем я сказал Булгакову. Он обещал поговорить об этом с Исая Григорьевичем, ибо условия на роман были кабальные, а в наших „Недрах“ Булгаков мог бы получить несравненно больше.

В Москве из редколлегии „Недр“ в это время находилось двое: В. В. Вересаев и я (Н. С. Ангарский был в Берлине в нашем торгпредстве по Моовнешторгу). Я быстро прочитал роман и переправил рукопись Вересаеву в Шубинский переулок.

Роман произвел на нас большое впечатление. Я не задумываясь высказался за его печатание в „Недрах“, но Вересаев был опытнее и трезвее меня. В обоснованном письменном отзыве В. В. Вересаев отметил достоинства романа, мастерство, объективность и честность автора в показе событий и действующих лиц, белых офицеров, но писал, что роман совершенно неприемлем для „Недр“...». Далее рассказано о встрече Зайцева с Ангарским (в Коктебеле), согласившимся, после некоторых колебаний, с мнением Вересаева, о последующей (в сентябре) встрече Зайцева с Булгаковым (который «по-прежнему перебивался случайными заработками от журнальчиков Дворца Труда и сильно нуждался»), когда, сообщив Булгакову решение редакции, Зайцев предложил ему дать «Недрам» «что-нибудь другое готовое» и тут же выдал аванс. (В архиве П. Н. Зайцева сохранился листок с рисунками и записями Булгакова с позднейшей пояснительной записью Зайцева на обороте: «М. А. Булгаков, дожидаясь меня и гонора в редакции „Недр“ в 1924 г., изливал свою грусть в рисунках и афоризмах» (ИМЛИ, ф. 15, 2.26). Записи эти — «Телефон Вересаева? Но телефон мне не поможет... Завтра, может быть, дадут денег...» — можно думать, сделаны в день, описанный мемуаристом — когда Булгаков «что-то чертил машинально на случайно подвернувшемся листке бумаги».) «Через неделю он принес в редакцию рукопись своей новой повести „Роковые яйца“... Прочитав повесть, я передал рукопись В. В. Вересаеву (Ангарский по делам вылетел в Берлин). Вересаев пришел в полный восторг от прочитанного. В отступление от правил договоренности с Н. Ангарским, за которым оставалось последнее слово, Вересаев принял повесть для очередного альманаха, и мы с ним условились сразу сдать ее в набор [...] Приехав в Москву и прочитав гранки, Ангарский пожурил нас за самоуправство, но в душе остался доволен». Важная дата истории романа, фиксирующая момент, когда объем его превышал более чем в два раза тот, что известен нам по печатной редакции, остается, к сожалению, не вполне достоверной; ряд неувязок в фактах (мемуарист забывает «Дьяволиаду», открывшую историю отношений Булгакова с «Недрами»), позволяет предположить ошибку не менее чем на год (1923). Факт чтения «Белой гвардии» Ангарским подтвержден письмом к нему М. Волошина (см. далее).

Остается неизвестным, сколько редакций имел роман, и многое другое, что могли бы открыть историку литературы навсегда, по-видимому, утраченные рукописи самого любимого автором произведения этих лет. И. С. Раабен рассказывала нам о том, как она печатала роман на машинке; рассказ этот слегка приоткрывает плотную завесу, опущенную над всей творческой историей «Белой гвардии». Роман перепечатывался не менее четырех раз с начала и до конца; многие страницы его она помнит перечеркнутыми крест-накрест красным карандашом — при перепечатке из 20 оставалось иногда три-четыре. «Работа была очень большая... Я уехала с этой квартиры весной 1924 г. — в апреле или мае. У меня осталось впечатление, что мы не кончили романа — он кончил его

позднее. В первой редакции Алексей погибал — в гимназии. Погибал и Николка — не помню, в первой или во второй редакции. Алексей был военным, а не врачом, а потом это исчезло. Булгаков не был удовлетворен романом. Помимо сокращений, которые предлагал ему редактор, он сам хотел перерабатывать роман... Он ходил по комнате, иногда переставал диктовать, умолкал, обдумывал... Роман назывался „Белый крест“, это я помню хорошо. Я помню, как ему предложили изменить заголовок, но названия „Белая гвардия“ при мне не было, я впервые увидела его, когда роман уже был напечатан.

Почти не открывая первых этапов творческой истории романа, архивные материалы проливают свет на историю его завершения и печатания.

10 апр. 1924 г. Булгаков заключает с редактором журнала «Россия» И. Лежневым договор на печатание в его журнале романа «Белая гвардия» — «10—15 печатных листов (21 глава)», по 80 руб. за лист. Автор оставлял за собою право предоставить отрывки из романа («а) редакции сборников „Недра“, размером свыше полулиста и для напечатания в сборнике не ранее № 6 и б) редакции газет — берлинской „Накануне“ и петроградской понедельничной „Последние новости“, размером каждый не свыше одной трети листа и с обязательным упоминанием, что роман в целом печатается в журнале „Россия“...» К моменту подписания договора автор получал 150 руб., дальнейшие платежи должны были производиться в три срока — 15 мая, 1 июля и 15 авг. текущего года. Приблизительность указанного в договоре объема говорит о том, что роман еще не закончен. 9 марта 1924 г. Ю. Л. Слезкин сообщает в «Накануне»: «Роман „Белая гвардия“ является первой частью трилогии и прочитан был автором в течение четырех вечеров в литературном кружке „Зеленая лампа“; 30 марта та же газета уведомляет о том, что Булгаков закончил первую часть трилогии «Белая гвардия» — роман «Полночный крест» (ср. воспоминания И. С. Раабен, а также записку к Н. А. Земской, датируемую 1923 г.: «Я к вам не показываюсь потому, что срочно дописываю 1-ю часть романа; называется она „Желтый прапор“ <...>»)⁶⁴.

В какой момент начались отношения Булгакова с журналом «Россия»? История этого журнала такова. В марте 1922 г. в Петрограде, в издательстве Л. Д. Френкеля, Лежнев начал издавать журнал под названием «Новая Россия». После первых двух номеров он был прекращен, а с августа 1922 г. стал выходить журнал «Россия» (на титуле которого стояло уже «Москва — Петроград») — «общественно-литературный журнал группы литераторов и ученых, продолжающих работу, начатую в петроградском ежемесечнике «Новая Россия».

Журнал этот должен был выходить уже два раза в месяц: на обложке его в числе ближайших сотрудников были объявлены Мих. Зощенко, Вс. Иванов, Вл. Лидин, Л. Лунц, Н. Никитин, Б. Пильняк, М. Пришвин, К. Федин, а из поэтов — О. Мандельштам, М. Кузмин, Б. Пастернак.

В 1922 г. вышло только 4 номера журнала. В 4-й, декабрьской книжке, в анонсе на 4-й с. обложки впервые упоминается имя Булгакова. В начале 1923 г., в 5-м номере, напечатана 2-я часть «Записок на манжетах». Это было первое выступление Булгакова в «России». А в 7-й, мар-

⁶⁴ Отметим в связи с этим, что П. Н. Зайцев, вспоминая о своей попытке организовать кружок «фантастических» писателей, указывает, что туда вошли Булгаков, С. С. Зайицкий, М. Я. Козырев, Л. М. Леонов и В. Мозалевский. По устным воспоминаниям Б. В. Горнунга, состав кружка «Зеленая лампа» был несколько иным (он называет еще А. Н. Толстого, Ю. Н. Потехина, читавшего на двух заседаниях цикл рассказов «Московские ночи»); Б. В. Горнунг вспоминает также о чтении Булгаковым своего романа, происходившем несколько раз — и до января 1924 г.: «Слушателям известно было, во всяком случае, что „Полночный крест“ — первая часть трилогии, что действие второй части должно происходить на Дону, а в третьей части Мышлаевский окажется в рядах Красной Армии».

товской книжке журнала (1923 г.) в «Литературной хронике» помещено новое сообщение о Булгакове: он назван в кругу весьма известных писателей, за работой которых следит журнал, и помещен в этом строго иерархическом (а не алфавитном) ряду на 11-м месте, между Л. Никулиным и М. Шкапской: «Мих. Булгаков заканчивает роман „Белая гвардия“, охватывающий эпоху борьбы с белыми на юге (1919—1920 гг.). Другая книга — „Записки на манжетах“, изображающая в форме гротеска приключения литератора в революционные годы, частью была напечатана в журнале „Россия“, частью будет печататься во 2-м номере альманаха „Возрождение“».

В июне 1923 г., на 9-м номере, журнал снова прервался. Для 10-й его книжки Булгаков, возможно, готовил какой-то очерк: 5 июня 1923 г. И. Лежнев спрашивает его в письме: «Готов ли Ваш очерк для „России“? 9-й номер уже верстался, а 10-й заканчивается укомплектованием материала» (ИРЛИ). 10-й номер не вышел, и что это был за очерк — неизвестно. Возобновился журнал только в февралье 1924 г. — уже в виде «толстого» ежемесячника. На титуле было указано — «третий год издания», хотя за предшествующие два года удалось выпустить всего 9 журнальных книжек. И. Лежнев следил за солидностью издания, за непрерывностью традиции. Изменив формат, он почти целиком сохранил, например, прежнее оформление обложки. В 4-й и 5-й книжках журнала, появившихся только в 1925 г., и печатался роман «Белая гвардия». Можно попытаться реконструировать литературную или, более узко, — журнальную ситуацию, заставившую редактора «России» принять к печати роман мало известного писателя. В 7-й книжке (1923 г.) появилась статья И. Лежнева «О романе и о Всеобуче», довольно определенно выразившая литературные вкусы редактора журнала, его неудовлетворенность современной прозой, пришедшей «к построению нарочитого и стилизованного художественного беспорядка, к мастерству в одно и то же время растрепанному и вычурному, к манере письма разухабистой, но изнутри тщательно пропиликанной и прилизанной, к идейной бессодержательности, прикрытой резонерством, музыкальными созвучиями и попой романтика, — к художественному репортажу в его самой неприглядной и претенциозной форме» (с. 10). Видно раздражение автора против некоторых направлений современного искусства (за этими характеристиками, справедливыми или несправедливыми, угадывается в первую очередь проза Белого и тех, кто испытал ее влияние); четко выражена точка зрения потребителя литературы — не критика и не историка литературы, а читателя, которому важны не искания, а результаты, не пробы в разных направлениях, а «хорошие произведения». Ср. с этим позицию Ю. Тынянова в статье, печатавшейся летом 1924 г.: «В период промежутка нам ценны вовсе не „удачи“ и не „готовые вещи“. Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками. Нам нужен выход. „Вещи“ же могут быть „неудачны“, важно, что они приближают возможность „удач“»⁶⁵. И. Лежнев был редактором журнала, он знал, что «делать с хорошими вещами». Обилие «неудач» вызывало его раздражение, сквозившее во всех статьях, искать за ними более широкого историко-литературного смысла он не хотел и, видимо, не умел. Роман Булгакова должен был быть оценен им как «удача», как проза, далекая от «растрепанности» и «вычурности», от лубых форм «художественного репортажа».

Об угасании романной формы в те годы писали, впрочем, так много, что роман Булгакова должен был послужить ответом одновременно критикам разной литературной ориентации. Еще в 1922 г. в статье «Конец

⁶⁵ Тынянов Ю. Промежуток. — В кн.: Тынянов Ю. Арханглы и новаторы. [Л.], «Прибой», 1929, с. 580.

романа» О. Мандельштам писал, что «композиционная мера романа — человеческая биография, а ныне люди выброшены из своих биографий как шары из бильярдных луз...», предполагая, что дальнейшая судьба романа станет историей «распыления биографии как формы личного существования»...⁶⁶ (Слова эти могли бы послужить эпиграфом к первому большому произведению Булгакова — «Записки на манжетах», где биография «распылялась» почти физически ощутимо, оседая на стенах чужой комнаты, в городе «у подножья гор» и на «обточенных соленой водой гольшах»). «Современный роман, — писал поэт, — сразу лишился и фабулы, т. е. действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»⁶⁷. Роман Булгакова, который пишется в то время, прямым образом отзывается на этот, разумеется, порожденный лишь кратким моментом литературного развития, диагноз.

И. Лежнев призывал писателей отразить «поучительную драму, пережитую интеллигенцией»⁶⁸. Это не могло не привлечь внимания Булгакова. Очерчивался круг героев, близких к героям его романа, заранее обосновывалась необходимость терпимого к ним отношения. Ожидания редактора и критика связаны были с тем — по возрасту и по опыту — поколением, к которому принадлежал Булгаков: «люди зрелые, переболевшие, испытавшие, с внутренне-углубленным душевнодуховным опытом, вяжущие исторически преемственную и национально едино-сущую нить нашей величайшей в мире литературы»⁶⁹. К этим словам молодой писатель должен был прислушиваться не без интереса⁷⁰. Итак, были сформулированы ожидания, построены прогнозы, воссоздана даже личность и биография грядущего писателя, входящего в литературу с романом новым, но вяжущим «исторически-преемственную нить», не отказавшимся от психологии, но нашедшим иные ее формы. Само заглавие статьи Лежнева, печатавшейся в феврале 1924 г., зывало — «Где же новая литература?», и можно представить себе, что Булгакову, который в напряжении всех сил близился в это время к завершению первого своего романа, не терпелось воскликнуть подобно тому, как кричит в запальчивости будущий его герой-драматург: «Я новый... я новый! Я неизбежный, я пришел!»⁷¹

В архиве сохранились гранки 1-й части романа, печатавшейся в № 4 «России», с корректорской датой 29 сент. 1924 г. (2.5). Значит, летом, по крайней мере, «первая» часть (нужно помнить что речь идет не об авторском членении романа, а об условном его разделении, принятом

⁶⁶ «Паруса», 1922, № 1, с. 30—31. См. также: «большинство прозаиков уже совершенно отказались от романа, и, не боясь упреков в газетности и злободневности, бессознательно пишут хроняку (Пильняк, серапионовцы и др.)» (с. 32).

⁶⁷ Там же, с. 32.

⁶⁸ «Россия», 1923, № 7, с. 24.

⁶⁹ «Россия», 1924, № 1, с. 202. И. Лежнев пытался представить своему читателю биографию и психологический портрет тех, на кого возлагал он свои надежды: «...люди, претворившие революцию в себе, оказались способны претворить ее и в искусстве. У них не было и не могло быть прямолинейного принятия революции как бытового факта, как наблюдаемого во вне обстоятельства. Принятие осложнилось отталкиванием; настоящее вступало в конфликт с прошлым, с памятью. Из столкновения и противоборства возникал путь наибольшего сопротивления, вырастала внутренняя трагедия. Но трагедия эта нагнетала живую силу, избывающуюся ныне в искусстве» (Там же, с. 183).

⁷⁰ Весьма важными для понимания отношения Булгакова к издательской деятельности Лежнева представляются следующие слова в его уже упоминавшемся письме к Ю. Слезкину: «Лежнев начинает толстый ежемесячник „Россия“ при участии наших и зарубежных. Сейчас он в Берлине, вербует. По-видимому, Лежневу предстоит громадная издательско-редакторская будущность» («Рус. лит.», 1974, № 4, с. 152).

⁷¹ Избр. проза, с. 66. Речь идет, разумеется, о самоощущении писателя (которое иногда может быть в какой-то степени реконструировано по материалу его творчества), а не о историко-литературной (внешней по отношению к нему) оценке.

при публикации) была закончена и сдана в набор. К октябрю был, по-видимому, завершен весь роман; об этом говорит не только уже цитировавшаяся автобиография (окт. 1924 г.), но и то, что 5 ноября 1924 г. Булгаков заключает договор (впоследствии расторгнутый «без взаимных претензий») на издание романа с издательством М. и С. Сабашниковых, причем, несомненно, вручает издателям текст романа (письмо М. Сабашникова от 19 ноября 1924 г., ИРЛИ).

6 янв. 1925 г. был перезаключен договор Булгакова с «Россией» — на этот раз не с редактором, а с издателем журнала З. С. Каганским (19.37). К этому времени уже вышла 4-я книжка «России» с «первой» частью романа. 4 янв. Булгаков дарит номер журнала своему родственнику А. М. Земскому. Один из первых откликов на публикацию — в письме М. Волошина Ангарскому от 25 марта 1925 г.: «Я очень пожалел, что Вы все-таки не решились напечатать „Белую гвардию“, особенно после того, как прочел отрывок из нее в „России“. В печати видишь вещи яснее, чем в рукописи... И во вторичном чтении эта вещь представилась мне очень крупной и оригинальной; как дебют начинающего писателя ее можно сравнить только с дебютами Достоевского и Толстого»⁷². 23—28 марта идут корректурные листы 5-й книжки «России» (2.6). 6-й номер «России», для которого Булгаков передал Лежневу 7 июня 1925 г. заключительную часть романа (ИРЛИ, расписка И. Лежнева от 17 авг. 1925 г.), не вышел вовсе. Корректурa этой части, хранящаяся в архиве Булгакова, — важнейший источник для изучения творческой истории романа, развернувшейся главным образом в 1923—1924 гг. и оставленной нами за пределами данной работы как предмет особого исследования.

Выправленный автором текст последней трети вышел в 1929 г. отдельной книгой в парижском издательстве «Sopcorde» (в архиве сохранился экземпляр издания с дарственной надписью Е. С. Булгаковой) и остается в настоящее время единственным источником для издания этой части романа; по устному свидетельству Е. С. Булгаковой, Булгаков сказал ей однажды: «Если придется когда-нибудь издавать „Белую гвардию“ — вот по этому тексту». Во исполнение его воли — при отсутствии иных источников для выбора текста — первое полное отечественное издание романа было выполнено по вышеупомянутому — с небольшими сокращениями. (Письмо к Н. А. Булгакову от 10 авг. 1929 г. показывает, что автор осуществлял контроль за изданием 1929 г., 19.11.)

Работа над романом шла долго и неровно, печатанье его растянулось на годы. Автор считал роман «неудавшимся» (запись П. С. Попова, ГБЛ, ф. 218, 1269.6, л. 1; см. также неоконченную повесть 1929 г., в которой очевидны мемуарные черты: «В течение месяцев двух я не встретил ни одной живой души, которая бы читала мой роман. Сам я зато перечитал напечатанное раз пятнадцать и пришел к выводу, что Рудольф ночью уволок у меня из комнаты черновика. Если бы над этими черновиками я просидел еще несколько месяцев, действительно, можно было бы сделать приличный роман»; 5.2, л. 37), хотя и любил его больше других своих вещей (см. уже цитировавшуюся автобиографию).

3. «ТЕАТРАЛЬНЫЙ» ПЕРИОД. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОЗЕ: ПЕРВЫЕ РЕДАКЦИИ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Есть многие косвенные свидетельства того, что в 1925 г., в момент печатания первого своего романа, Булгаков был озабочен мыслями о втором романе и переживал в известном смысле кризисную ситуацию. От-

⁷² «Рус. лит.», 1974, № 4, с. 152 (ср. в надписи на акварели М. Волошина, подаренной Булгакову 5 июля 1925 г. и хранившейся у Е. С. Булгаковой: «Первому, кто запечатлел душу русской усобицы»).

звуки этого можно усмотреть в «Театральном романе»: «Ну что же, сиди и сочиняй второй роман, раз ты взялся за это дело <...> в том-то вся и соль, что я решительно не знал, об чем этот второй роман должен был быть? Что поведать человечеству? Вот в чем вся беда» (Булгаков М., с. 305). Эти «об чем» и «что» нельзя понимать механически — как нехватку тем и материала. Вопрос стоит более сложно — как подойти к романной форме, т. е. к эпическому, внеличному повествованию о современности. Недавнее прошлое, занимавшее его интересы не меньше, а может быть, больше, чем настоящее, уже было им воплощено. Он стоял теперь лицом к лицу с реальностью сегодняшнего дня, остро и болезненно им переживаемой, многократно обдуманной и отраженной в разнообразных литературных мелочах, а также в «среднем» жанре, и оглядывался вокруг в надежде найти какой-то толчок, стимул или, наконец, и сам ключ к литературному воплощению ее в большой форме. Сама же эта форма вставала перед ним, в высшей степени сознательно относившимся к писательской своей судьбе, желавшим быть современным писателем и в то же время ощущавшим за спиной эпический опыт классиков, — с неминуемостью.

Герой «Театрального романа» так рассказывает о своих сомнениях и поисках: «Прежде всего я отправился в книжные магазины и купил произведения современников. Мне хотелось узнать, о чем они пишут, как они пишут, в чем волшебный секрет этого ремесла (Там же; подчеркнуто нами. — М. Ч.). Читая эти произведения (за авторами которых угадываются их прототипы⁷³) и добросовестно стремясь приноровиться к литературной современности, найти нечто родственное в ее материале и формах, герой делает неожиданное признание: «Что-то неладное творилось у меня в голове — я перестал или еще не умел понимать серьезные вещи» (Там же, с. 306) — признание вполне значащее, где каждому слову может быть приписан и существенный биографический смысл: «серьезные вещи» — т. е. «серьезное», не гротескное, не сатирическое и т. п. повествование о современности, «перестал» — после «серьезного» собственного романа — или «еще не умел» — все то же кризисное ощущение невозможности подойти ко второму роману как «серьезному» повествованию о современности. Итак, чтение современной литературы породило в герое сознание, что он «ничего не извлек из книжек самых наилучших писателей, путей, так сказать, не обнаружил, огней впереди не увидел, и все мне опостылело» (Там же, с. 306—307). Допуская аналогию между ощущениями героя «Театрального романа» и творческим настроением Булгакова примерно весной 1925 г., попытаемся представить себе, исходя из «наличного» биографического и литературного материала, природу затруднений, которые испытывает писатель.

«Клянусь всем, что у меня есть святого, каждый раз, как я сажусь писать о Москве, проклятый образ Василия Ивановича стоит передо мной в углу. Кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках заслонил

⁷³ Прототипы эти раскрыты в записи, сделанной Е. Е. Шиловским (61.10). Прототипом Егора Агапёнова там назван Б. Пильняк. Отношение к нему автора «Театрального романа» существенно для понимания собственной художественной позиции Булгакова. Важной представляется в этой связи запись в дневнике Э. Ф. Циппельсона от 29 авг. 1930 г.: «Между прочим окончательно выяснил, что М. А. не любит Пильняка, не считает его, как я, большим художником. Как едко и зло он заметил, что в „Повести о непогашенной луне“ во время операции врачи моют руки сулемой, чего на самом деле никогда не бывает (Булгаков по образованию врач). На мое замечание, что это мелочь и что такие ошибки встречаются даже у классиков, М. А. с несвойственным ему оживлением и многоречием в общественном месте (обыкновенно он упорно молчит) зло и долго говорил о Пильняке, называя его, Пильняка, косноязычным, не русским писателем: „Он не рассказывает, а дергает (такая бывает игрушка с веревочкой)“. — ставя его гораздо ниже Вс. Иванова, которого, очевидно, М. А. очень ценит» (ГБЛ, ф. 416); влияние Пильняка видно, однако, на некоторых страницах «Белой гвардии».

мне солнце. Я упираюсь лбом в каменную стену, и Василий Иванович надо мной, как крышка гроба» («Трактат о жилище»; Василий Иванович — собирательный образ жильца коммунальной квартиры, неизменно-го героя «московских» фельетонов и рассказов Булгакова). Становясь в не совсем обычную для историка литературы позицию, мы считаем возможным «поверить» этой клятве, приравняв ее к вполне чистосердечному — как бывает в дневнике или в письме к близкому человеку — признанию писателя. Приняв это допущение, посмотрим, что из него следует.

«Писать о Москве» для Булгакова в эти годы значило писать о современности, о сегодняшнем дне. Это важное отождествление. Действительно, в 1921—1923 гг. в своих фельетонах и рассказах он пишет только о Москве и, как мы можем теперь сказать на основе архивных источников, не выходя не только «за городскую черту», но и за границы биографического опыта — причем именно недавнего или текущего («квартиры № 50» и т. п.). Иных подходов к современной теме, иной формы ее воплощения в его работе тех лет нет. Тема гражданской войны почти не отражается в рассказах и очерках — она имела отношение только к роману (сначала — к «Недугу», а затем — к «Белой гвардии»). Между тем рассказ был в начале 1920-х гг. такой жанровой формой, которая охотно использовалась теми, кто обращался к материалу минувшей войны.

Тема «сегодняшнего дня» (или — «Москвы») — не подлежала для Булгакова воспроизведению в большом жанре. Это обстоятельство особенно существенно. По-видимому, в эти годы изображать современность вне конкретных аспектов и персонажей для Булгакова немислимо. «Проклятый образ Василия Ивановича» не только прикреплен к малому жанру, но и определенным образом обуславливает строение рассказа: об этой «фигуре» невозможно оказывается повествовать отчужденно, не сталкиваясь с нею лицом к лицу, не «упираясь» в нее в узком пространстве рассказа так же, как в «коммунальной» реальности, — но тут уже по сознательному литературному расчету, а не волею судеб. И те признания автора, которые мы цитировали ранее, объясняют, кажется, существеннейшие особенности его художественной манеры: энергия личного тона, проникающая его рассказы и фельетоны 1922—1923 гг., связывается не столько с желанием наиболее полного самораскрытия, сколько с фактом существования «фигуры», заслоняющей солнце. Именно она отрезает для автора возможность писать о современности, не беря ее в расчет, писать «о другом». Однако писать об этой «фигуре» (она же — «стена», «крышка гроба», «кошмар», враждебная сила людей и обстоятельств) Булгаков мог, лишь вступив в литературное пространство рассказа как бы в «собственном» обличье. выразив свое отношение к ней настолько открыто и пылко, насколько позволяют непублицистические жанры.

Оставляя пока в стороне те пути литературного преодоления «сегодняшней» реальности, которые наметились в «среднем» жанре — в повестях Булгакова 1923—1925 гг., — укажем только, что повествование от первого лица, обращенное к материалу современности, явно остается для него в эти годы признаком малого жанра, но не романа, который после «Белой гвардии» мыслился Булгаковым, по-видимому, только в формах величественных. Темы гражданской войны и «московской» современности стали разрабатываться писателем параллельно, не пересекаясь, каждая — в собственном, строго определенном композиционно-повествовательном ключе. Эта строгая закреплённость современного материала и личного тона за малым жанром, сложившаяся в 1923—1924 гг., затруднила писателю путь ко второму роману, очертания которого прояснились, как увидим, лишь через несколько лет; проблема «второго романа» оказалась для Булгакова крайне сложной — что может сильно удивить сегодняшнего его читателя, уже достаточно осведомленного о том, как пере-

полняли писателя разнообразными замыслами и с какой быстротой они чаще всего осуществлялись.

В начале 1925 г., когда печатался первый роман и писалась третья повесть, писатель начинает — задолго до предложений театра, по сугубо внутреннему импульсу, — не «второй роман», а пьесу, — видимо, впервые после пятилетнего почти перерыва со времени владикавказских драматургических опытов. Этот факт знаменателен — и тем, что, не нащупав «новых путей» в прозе, он обращается к драме, и тем, что он остается при этом в тематическом кругу первого романа.

Начало работы над пьесой, получившей впоследствии название «Дни Турбиных», датированное 19 янв. 1926 г. (ИРЛИ), на несколько лет определило судьбу писателя, прочно связав его с театром.

Самым ранним архивным документом, зафиксировавшим встречу Булгакова с МХАТом, является, по-видимому, записка режиссера Б. И. Вершилова, в которой он писал, что хочет «переговорить о ряде дел, интересующих меня и, может быть, могущих быть любопытными и Вам» (ИРЛИ). Сохранилась еще одна записка Вершилова — от 26 мая 1925 г.: «Как обстоят наши дела с пьесой, с „Белой гвардией“? Я до сих пор нахожусь под обаянием Вашего романа. Жажду работать Ваши вещи. По моим расчетам, первый акт „нашей“ пьесы уже закончен» (ИРЛИ). Обе записки вклеены Булгаковым в составленный им альбом, освещающий театральную историю «Дней Турбиных», и сопровождаются его надписью: «Режиссер МХАТа Б. И. Вершилов обратил внимание на роман».

По-видимому, работа над пьесой особенно интенсивно шла в течение лета. 31 авг. режиссер МХАТа И. Я. Судаков посылает Булгакову записку о том, что читка пьесы в театре в присутствии Станиславского назначена на 1 сент. (ИРЛИ).

Первоначальная редакция пьесы состояла из 16 картин и составила 266 с. машинописного текста (ИРЛИ; здесь, а также в архиве Музея МХАТа сосредоточены основные источники для истории постановок пьесы). Сопоставление ее с материалом романа «Белая гвардия» и с окончательной редакцией, убедительно проделанное текстологами⁷⁴, в дальнейшем должно быть дополнено: мы предполагаем, что пьеса отходила от печатного текста романа едва ли не главным образом в сторону ранних его редакций, т. е. возвращалась к истокам темы.

Пьеса имела, по воспоминаниям современников, три редакции. Автографов их не сохранилось. Источниками для изучения творческой истории пьесы могут служить машинописные копии первой редакции и одного из промежуточных вариантов (напечатано по старой орфографии), а также записи П. С. Попова (ф. 218, 1269.3, 6).

Третья редакция была закончена в начале 1926 г. и прочитана в театре 29 янв., после чего начались репетиции (протоколы репетиций — в архиве Музея МХАТа). 18 сент. состоялось обсуждение пьесы со всеми участниками (там же, л. 73); 22 сент. все участники пьесы сфотографировались на сцене в гриме и костюмах — вместе с автором (фотография сохранилась в архиве писателя, 63.34). Судьба пьесы была еще неясна. 27 сент. — полная генеральная репетиция с публикой; в журнале репетиций запись: «На сегодняшнем спектакле решается, идет пьеса, или нет» (архив Музея МХАТа, протоколы репетиций, л. 76). Решение оказалось положительным, и 5 окт. состоялась премьера спектакля, который после этого пошел с неизменным успехом⁷⁵.

⁷⁴ Лурье Я., Серман И. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных». — «Рус. лит.», 1965, № 2, с. 194—203.

⁷⁵ Опубликованные недавно документы восстанавливают историю перемены названия пьесы. Булгаков предложил варианты: «Белый декабрь», «1918», «Взятие города», «Белый буран»; по поводу названия, предложенного Репертуарно-художественной

В том же 1925 г. пишется вторая пьеса — «Зойкина квартира». Каких-либо следов работы этого года над прозой (кроме повести, законченной весной, и корректур «Белой гвардии») среди рукописей Булгакова нет. В архиве нет точных указаний на время начала работы Булгакова над пьесой; зато дата завершения работы более или менее известна: на 14 дек. 1925 г. намечалась читка пьесы, по каким-то причинам не состоявшаяся (ИРЛИ). 1 янв. 1926 г. Булгаков заключает договор с театром им. Вахтангова на пьесу, а 11 янв. читает ее в театре (ИРЛИ).

Итак, вся работа над первой редакцией пьесы уложилась в пределах 1925 г. Поскольку известно, что пьеса «Белая гвардия» и третья повесть писались в первой половине года, естественно предположить, что работа над «Зойкиной квартирой» шла позже — осенью и ранней зимой 1925 г.

Автографов пьесы, относящихся к 1925 г., в архиве не сохранилось; по-видимому, они разделили участь всех рукописей Булгакова этих лет. Первый по времени машинописный текст пьесы, датированный 1926 г. — возможно, тот самый, который читан был в театре и который в таком случае может быть датирован более точно — январем 1926 г. Этот текст отпечатан на разных машинках, но на бумаге одинакового формата, с отдельной в каждом случае пагинацией, что заставляет думать, что рукописный текст пьесы печатали одновременно две разные машинистки в одном и том же месте — возможно, в театре. Автор торопился, желая успеть к сдаче пьесы или к ее читке. Экземпляр, сохранившийся в архиве, был, однако же, составлен, скорее всего, позже — из разных копий одного и того же машинописного текста: обширная авторская правка сосредоточена только во второй части текста, в первой — лишь небольшие корректурские исправления (11.5).

Второй по времени машинописный текст пьесы, хранящийся в архиве (обозначенный Е. С. Булгаковой на обложке как «2-й вариант»), отпечатан уже с учетом авторской правки — на маленьких листках, с двух сторон. На титульном листе авторская надпись синим карандашом: «Некорректировано, экземпляр полон грубейших ошибок. М. Булгаков» (слово «грубейших» выделено красным карандашом). Надпись повторена на машинке — на дубликате титульного листа; на обложке — аккуратная наклейка с надписью «„Зойкина квартира“». Дефектный экземпляр». На всем экземпляре — небольшая правка рукою Е. С. Булгаковой, сделанная в соответствии с более поздней редакцией, но непоследовательно (11.6)⁷⁶. Корректированного автором экземпляра редакции 1926 г. архив, таким образом, не имеет.

коллегией МХАТа, К. С. Станиславский писал 13 мая 1926 г.: «Не могу сказать, чтобы название „Перед концом“ мне нравилось... Но лучшего я не знаю для того, чтоб пьеса не была запрещена. Со всеми четырьмя предложенными (Булгаковым. — М. Ч.) названиями пьеса, несомненно, будет запрещена. Слово „белый“ я бы избегал. Его примут только в каком-нибудь соединении, например, „Конец белых“. Но такое название недопустимо. Не находя лучшего, советую назвать „Перед концом“. Думаю, что это заставит иначе смотреть на пьесу, с первого же акта» (Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. М., ВТО, 1973, с. 538—539). 4 июня 1926 г. Булгаков в письме в Совет и дирекцию МХАТа выразил решительное несогласие «на то, чтобы при перемене заглавия пьеса была названа „Перед концом“» и готовность «совместно с Советом театра обсудить иное заглавие» (Архив Музея МХАТа). 16 сент. пьеса получила окончательное название (Указ. соч., с. 563), однако еще несколько раз именовалась в печати «Семья Турбиных» («Наша газета», 25 сент. 1926 г., «Веч. Москва», 27 сент. 1926 г.).

⁷⁶ В 1935 г., почти через десять лет, Булгаков вернулся к тексту пьесы. Сохранились две рукописи — результат работы этого периода. Первая из них — тетрадь с началом рукописного текста пьесы, в картонной обложке с тщательно стертой надписью чернилами — «Зойкина квартира» (11.7). Этими же чернилами проставлена цифра «1»; по-видимому, автор собирался переписать всю пьесу от руки в нескольких тетрадях. На титульном листе — название пьесы с существенным уточнением ее жанра: «Трагический фарс в 3-х действиях» и надпись: «Окончательно отработанный текст»; внизу дата — «1935 г.». На обороте — начало списка действующих лиц. На 7-й странице

Материалы постановки в нашем архиве отсутствуют, история ее почти не разработана ⁷⁷.

28 окт. состоялась премьера «Зойкиной квартиры» в театре им. Евг. Вахтангова. Она была снята с репертуара в 1928 г.

По-видимому, еще в 1926 г. Булгаков начинает обдумывать «Бег» ⁷⁸. Творческая история этой пьесы почти неизвестна. Первые сведения о ней — в договоре, который в апреле 1927 г. Булгаков заключил с МХАТом на пьесу «Рыцарь Серафимы» («Изгон»), обещая сдать ее в театр «не позднее 20 авг. 1927 г.» (ИРЛИ). В апреле известны уже два по крайней мере персонажа пьесы, как явствует из заглавия (Серафима, и, видимо, Голубков), — замысел ее, несомненно, сложился и, быть может, вчерне был осуществлен. Несколько месяцев спустя в письме МОДПИКа Булгакову от 14 июня 1927 г. его просят сообщить о «написанной им „по слухам“ пьесе „Перекол“» (ИРЛИ); видимо, пьеса в это время еще не имеет последнего своего названия.

1 марта 1928 г. Булгаков заключает с МХАТом договор уже на пьесу «Бег» (ИРЛИ). 3 марта он пишет записку сестре: «Обещаю читать „Бег“ (скоро)» (19.25). Пьеса, видимо, еще дописывается. 16 марта автор передает в театр 2 экземпляра пьесы (расписка хранится в ИРЛИ). 9 мая пьеса была исключена из репертуара театра (ИРЛИ). Спустя полгода, 9 окт. 1928 г., происходит обсуждение «Бега» с участием Горького, высказавшего, как известно, пьесе свое полное одобрение и уверенность в «анафемском» ее успехе «на сцене Художественного театра» ⁷⁹.

В «Беге» ожили некоторые важнейшие для Булгакова мотивы, связанные с темой гражданской войны, намеченные еще в 1922 г. и не нашедшие применения в романе «Белая гвардия». «Я ушел, чтобы не видеть, как человека вешают, но страх ушел вместе со мной в трясущихся ногах» («Красная корона»). И почти буквально теми же словами описано поведение доктора Бакалейникова, увидевшего «первое убийство в своей жизни»: «Странно, словно каркнув, Бакалейников всхлипнул, пошел, пьяно шатаясь, вперед и в сторону от моста к белому зданию» ⁸⁰. Описание убийства еврея на мосту почти дословно воспроизведено в «Белой гвардии». Но там оно происходит уже вне поля зрения героев рома-

авторской пагинации начат был первый акт, но уже на 10-й (пагинация кончается) работа была оставлена автором. Булгаков стал диктовать пьесу прямо на машинку. 28 или 29 апр. 1935 г. он уже читает своим гостям 1-й ее акт; работа над 2-м и 3-м актами (в окончательной редакции пьеса состояла уже из 3-х, а не 4-х актов) точно датирована дневниковой записью Е. С. Булгаковой от 13 мая — со 2—3 мая по 10 мая (она происходила «в течение недели» и закончена была 10-го). Вторая из сохранившихся рукописей этой редакции — машинописный экземпляр с надписью рукою Е. С. Булгаковой «Окончательный вариант», по-видимому, позднейшая копия, сделанная в 1940 г., в первые месяцы после смерти писателя, когда Е. С. Булгакова, приводя в порядок его архив, перепечатывала с помощью О. С. Бокшанской, в надежде на опубликование, тексты многих его произведений (11.8).

В архиве хранится также рукописная копия пьесы, снятая И. А. и Н. А. Булгаковыми с текста редакции 1926 г., а затем выправленная Н. А. Булгаковым (с большими неточностями) по тексту редакции 1935 г. На титуле рукописи, точно воспроизводящем титульный лист редакции 1935 г., надпись рукою Н. А. Булгакова: «Прибыл из Москвы 14 мая 1935 г.», относящаяся, несомненно, к авторскому экземпляру, по которому правились рукопись; этот экземпляр не сохранился; послан он был, видимо, не по почте, а с оказией — как только закончена была 10 мая 1935 г. перепечатка (11.9).

⁷⁷ О постановках пьесы, а также о генезисе одного из главных ее героев — Аметистова — см. в статье Д. С. Лихачева «Литературный дед Остапа Бендера». — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 245—248. Ценный источник — переписка М. А. Булгакова с режиссером А. Д. Писовым (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 269, ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 465).

⁷⁸ В машинописном экземпляре 1928 г. поставлены даты «1926—1928».

⁷⁹ Драммы и комедии, с. 585—586. Еще дважды — в 1933 и 1937 гг. — Булгаков возвращался к этой пьесе (см. далее), но при жизни его она поставлена не была.

⁸⁰ «В ночь на 3-е число». — «Лит. приложение» к «Накануне», 1922, 10 дек., № 30, с. 5.

на — и тем самым вне сферы их личной ответственности. Таким же образом отнесен этот мотив в сценической редакции пьесы «Дни Турбиных»: там картина допроса Дезертира и Человека с корзинной обособлена от картин с участием Турбиных (к тому же эпизод этот не завершается трагически), тогда как в первой редакции пьесы допрос Дезертира и убийство еврея разворачиваются непосредственно перед глазами Алексея — во сне. Этот сон (как можно думать, повторяющийся) и крик проснувшегося — «Скорей! Скорей! Надо помочь. Вот он, может быть, еще жив...» — обусловлены, несомненно, весьма важным для Булгакова мотивом — стремлением героя заново пережить события прошлого и изменить их ход. Этим стремлением так или иначе наделены все те герои, которые, в сущности, являются вариантами одного героя, преимущественно интересующего Булгакова в годы работы над романом о гражданской войне. Только однажды это противопоставление прошедшего и настоящего снимается и воссоздается ситуация реального вмешательства героя в ход событий: в рассказе «Я убил» доктор Яшвин стреляет в убийцу-полковника и убивает его.

В «Беге» этот мотив выражается в близкой ситуации, однако не так прямолинейно.

«Тогда, конечно, я не мог ничего поделывать, но теперь я смело бы сказал:

— Господин генерал, вы — зверь. Не смеее вешать людей». Слова, которые в «Красной короне» повторяет несчастный больной *теперь*, в своем полузабытии, в пьесе оказываются сказанными *тогда* и наяву (не забудем, правда, что картины пьесы поименованы снами!). Их произнесут даже дважды — больная, плохо помнящая себя Серафима Корзухина («...сидит на табуретке, а кругом висят мешки. Мешки да мешки!.. Зверюга! Шакал!») (Драмы и комедии, с. 151) и вслед ей — зестовой Крапилиной, «заносясь в гибельные выси», которых убоялся в свое время герой «Красной короны»: «Храбер ты только женщин вешать да слесарей!» (Там же, с. 154). Две важные ремарки должны обратить на себя внимание: в перечне действующих лиц о Крапилине сказано: «человек, *погибший из-за своего красноречия*»⁸¹ и в конце красноречивого его монолога: «(вдруг очнулся, вздрогнул, опустил на колени, тосорит жалобно). Ваше высокопревосходительство, смилуйтесь над Крапилиным! *Я был в забытьи!*» (Там же, с. 154; подчеркнуто нами. — М. Ч.). Далее Корзухину Хлудов сдает контрразведке, Крапилина приказывает повесить. Так внимательнейшим образом обследована (даже в двух вариантах) та психологическая ситуация, неразрешимость которой привела к помарачению рассудка героя «Красной короны», — возможности и последствия прямого столкновения с гибельной силой; явлена тема, много лет тревожившая воображение автора. Хлудов уже был предсказан в том «господине генерале», который лишь контуром намечен в рассказе

⁸¹ Комментарием к этой ремарке могут служить некоторые характеристики в романе Слезкина «Девушка с гор»: «Нет, Алексей Васильевич больше всего не терпел болтливости... как много глупых людей, готовых вам рассказать о себе все, изложить вам всю свою глупую биографию и все свои idiotские убеждения — это, по-моему, так — а это — вот как — и потом еще обижаются, когда вы в свой черед не разденетесь перед ними или скажете им тоже вполне чистосердечно, что они дураки», а далее — воспоминания Алексея Васильевича о человеке, «высказавшемся с полной искренностью, от чистого сердца... с тех пор его уже никто не видел. Аминь» (М., 1925, с. 92—93). В свете возможного биографически-мемуарного истолкования отдельных страниц романа (см. об этом: Чудаков А. М. К творческой биографии М. А. Булгакова, с. 243—245) можно увидеть здесь отзвуки более ранних, чем в «Беге», осмыслений важных для Булгакова форм исторически-социального и «житейского» поведения.

(Укажем попутно, что единственная известная нам литературно-критическая статья М. Булгакова посвящена Ю. Слезкину: Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт). — «Сполохи», 1922, № 12, с. 49—54).

1922 г. Больной герой мысленно рассказывает генералу, как убитый брат приходит к нему по ночам: «Господин генерал, он помолчал и ушел. Тогда я ожесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам и руку к короне приложил. Уверю вас: вы были бы кончены так же, как и я. В два счета. Впрочем, может быть, вы тоже не одиноки в часы ночи? Кто знает, не ходит ли к вам тот грязный, в саже, с фонаря в Бердянске? Если так, по справедливости мы терпим. Помогать вам повесить я послал Колю, вешали же вы. По слозесному приказу без номера». И в «Беге» к Хлудову в постоянных его кошмарах приходят повешенные им; очевидна связь центрального для всего этого образа мотива помешательства с «*historia morbi*» героя «Красной короны» и с едва намеченной болезненностью полковника Лещенко из рассказа «Я убил».

В отрывке, оставшемся от редакции 1922 г., зафиксированы два наиболее острых аспекта темы, два ее центра — личная утрата дома, мира, покоя («Боже мой! О мир! О благодный покой!» — восклицает автор вместе с Бакалейниковым, насильно уведенным из дома петлюровцами) и личная вина («— Бандиты!.. Но я... я... интеллигентская мразь!» — восклицает Бакалейников, ушедший в сторону от совершившегося на его глазах убийства). В «Белой гвардии» из них выбран в конце концов один — первый; герои романа — лица в точном смысле страдательные; только однажды, в молитве о даровании жизни брату, обмолвится Елена: «Все мы в крови повинны, но ты не карай» (Булгаков М., с. 253). «Заплатит ли кто-нибудь за кровь?» — вопрошает автор в конце романа и отвечает: «Нет. Никто» (Там же, с. 264). Герой рассказа «Красная корона», не менее близкий автору, чем Турбины, готов ответить лично («Я был преступен не менее вас, я страшно отвечаю за человека, выпачканного сажей») и отвечает — своим безумием. Этот второй аспект темы с полнотою явится потом в Хлудове — в драматургическом, т. е. отделенном от автора виде.

Итак, еще раньше, чем в печати высказаны были резкие обвинения автору пьесы «Дни Турбиных» и романа «Белая гвардия» за слишком сочувственное изображение героев⁸², сам писатель уже обдумывал пьесу, где должен был звучать второй, не менее важный для него мотив — «по справедливости мы терпим»⁸³. «Бег» — это не продолжение «Дней Турбиных», а вторая, оборотная сторона тех же проблем, не исчерпанных и этой пьесой и сохранивших свою остроту в позднейшем творчестве Булгакова.

Пьеса не только возрождает и развивала мотивы, уже заданные ранее, — обнаружилось и то, что в ней самой осталось неразвитым, но получит развитие в последующих замыслах.

Бессмертье — тихий, светлый брег;
Наш путь — к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!..

Этот эпиграф к пьесе «Бег», выбранный из Жуковского («Певец во стане русских воинов») еще в 1927—1928 гг., — программа будущей линии Мастера, тогда как сколько-нибудь оформленного замысла этого персонажа, судя по сохранившимся рукописям романа (см. далее), еще не существовало.

Оставляя в стороне связи пьесы с предшествующей и современной

⁸² См. особенно «Новый зритель», 1926, 19 окт., и письмо А. Бёзыменского в «Комсомольской правде», 1926, 14 окт.

⁸³ О взаимосвязи «Дней Турбиных» и «Бега» см.: Альтшулер А. М. «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова в истории советского театра 20-х годов. М., 1972. (Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук).

литературой, укажем лишь на очевидную зависимость «баллады о долларе» в «Беге» от монолога одного из героев рассказа В. Катаева «Медь, которая торжествовала»⁸⁴, написанного зимой 1923 г. и вошедшего в сборник «Бездельник Эдуард». Экземпляр этой книги хранился в личной библиотеке Булгакова (21.4).

В 1927 г. в драматургию Булгакова вновь прорывается тема современности: как бы «на плечах» других его пьес, на материале отношений автора с театрами и Реперткомом, появляется пьеса «Багровый остров»⁸⁵. 14 марта 1927 г. Камерный театр выдает автору расписку в получении двух экземпляров этой пьесы (ИРЛИ). В письме Булгакова Е. И. Замятину от 27 сент. 1927 г. (написанном в ответ на письмо, полученное 15 сентября) есть недоумевающие и не совсем ясные строки («Написан „Бег“. Представлен. А разрешен „Багровый остров“». ИМЛИ, ф. 27, з. 46, л. 2).

Осенью этого года пьеса репетируется Камерным театром. 11 дек. 1928 г. состоялась премьера, и сразу вслед за этим Художественный совет театра высказывается за снятие пьесы (пьеса шла до весны 1929 г., а затем была снята)⁸⁶.

В этот же самый год — возможно, что именно осенью, — возникает замысел второго романа, ознаменовавший новое обращение к прозе после того, как 1925—1928 гг. почти исключительно были отданы драматургии.

* * *

В архиве Булгакова сохранились две толстые тетради в твердых картонных переплетах. Большая часть листов в них вырвана — причем ни один лист не вырван целиком, а оторван вдоль. Уцелела где треть, а где половина текста; несколько десятков листов сохранилось целиком. Тетради эти носят очевидно черновой (редкий для рукописей Булгакова!) характер⁸⁷. Сохранившиеся части текста позволяют с уверенностью говорить, что перед нами — самая ранняя из известных (по-видимому, первоначальная) незаконченная редакция романа «Мастер и Маргарита» и начало второй редакции (6.1—2).

Воспоминания современников говорят о романе под названием «Консультант с копытом», который Булгаков писал в 1928—1929 гг. и тогда

⁸⁴ «Тогда он раздражается великолепным фельетоном о долларе. Это его коронный номер. — Молодой человек, молодой человек... Ах, молодой человек. Знаете ли вы, что такое доллар?» и далее (Катаев В. Бездельник Эдуард. М., 1925, с. 76—77). По воспоминаниям М. М. Яншина на вечере памяти М. А. Булгакова во МХАТе. 1 июня 1971 г., в 1-й редакции «Бега», не дошедшей до нас, была еще и «Баллада о маузере».

⁸⁵ Пьеса связана с пародийной короткой повестью Булгакова «Багровый остров», написанной в 1924 г. («Накануне», 20 апр. 1924 г.) и повлиявшей на этот, широко распространенный в те годы жанр (см. «Остров Эрендорф» В. Катаева, 1925 г.; «Красавица с острова Люлю» С. Заяцкого, 1925 г. и др.). В архиве писателя хранится только позднейшая машинописная копия пьесы (11.10).

⁸⁶ Из творческой биографии Булгакова того времени отметим еще работу его над статьей, до нас не дошедшей. Имеющиеся сведения таковы. В 1928 г. (видимо, в начале) Булгаков обещает написать для какого-то альманаха, предпринимаемого А. Кугелем и Е. Замятиным, статью «Драматург и критик» и сдать ее не позднее 5 апр. (ИРЛИ): сохранилась недатированная записка редакторов с напоминанием об обещании (ИРЛИ). 8 авг. и 15 сент. Замятин в письмах напоминает Булгакову о намеченной статье «Премьера» (ИРЛИ) — такое название получила теперь эта статья, уже, несомненно, начатая автором. 27 сент. Булгаков отвечает на второе письмо, объясняя двухнедельную задержку тем, что за это время к семи страницам «Премьеры», лежащим без движения в столе (т. е. написанным, видимо, давно), приписал еще 20, после чего 26 сент. спалил их в печке. В письме Булгаков давал оценку своего положения. (ИМЛИ, ф. 47, з. 46).

⁸⁷ Часть текста написана рукой Л. Е. Белозерской, с авторскими поправками.

же читал его друзьям. Когда же именно был начат роман? Материалы архива не позволяют ответить на этот вопрос с уверенностью. В 1931 г., уже в третий раз подступая к роману, Булгаков ставит на титульном листе даты: «1929—1931 гг.»; именно эта начальная дата сохранена в последней редакции; но указание на 1928 г. дважды встречается в «серединых» редакциях романа (1937 г.). Эти колебания отражают, быть может, промежуток между временем зарождения замысла и временем начала работы. Самой ранней из точно зафиксированных дат работы над ранними редакциями остается пока 8 мая 1929 г. — день, когда Булгаков сдал под расписку в редакцию сборников «Недра» (ИРЛИ) 4-ю законченную главу из второй редакции романа (последнюю в этой редакции, подробнее о которой дальше). Можно предполагать, таким образом, что вся работа над первой редакцией проходила до мая 1929 г., а работа над четырьмя главами второй вряд ли вышла за пределы 8 мая.

Но был ли это уже тогда роман или произведение не выходило для самого автора из общего ряда его недавних сатирических повестей? В послесловии к посмертной журнальной публикации «Мастера и Маргариты» говорится, что в первых редакциях — это еще не роман, а сатирическая повесть, и даже «повесть-обозрение», которая только в 1934 г. становится наконец романом⁸⁸. Материалы архива говорят о другом. Уже в подготовительных материалах к роману обозначились центральные его фигуры — Христос и Дьявол. На 1-м листе первой редакции под вариантами заглавий — непременно для булгаковских рукописей определение жанра: «Ром[ан]». В мае 1929 г. Булгаков называет пригрозленную для отдельной публикации главу «главой из романа». В 1931 г. он пишет на обложке одной из тетрадей: «Черновики романа», и в 1932 г., в четвертый раз подступивши к замыслу (и на этот раз впервые разработав весь сюжет до конца — для того, чтобы сразу же начать переписывать весь роман заново), по-прежнему колеблясь в выборе названия, Булгаков немало не колеблется в определении жанра и пишет поверх разнообразных вариантов заглавия — «Фантастический роман».

Нам ничего не известно о зарождении замысла второго романа, о том времени, когда писателю стало наконец ясно, «об чем этот второй роман должен был быть? Что поведать человечеству?» В подробных письмах к брату Николаю 1929 г., в несколько более поздних письмах к П. С. Попову, где так много фактов духовной жизни писателя, нет ни слова ни о задумываемом, ни о начатом романе. И только «Материал» к роману, сосредоточенный автором, как обычно, в конце первой тетради (страницы эти, по счастью, уцелели), дает представление о том, в каком направлении обдумывался в момент, когда началась работа над первой редакцией романа, уже сложившийся его замысел. Но прежде — о самом тексте двух первых редакций и возможностях его чтения.

На первый взгляд, возможности эти чрезвычайно бедны. Автор вырывал листы пучками и не уничтожил тетрадей целиком лишь затем, как объяснила нам Е. С. Булгакова, свидетельница уничтожения первых редакций романа⁸⁹, чтобы оставить следы самого существования романа. Использовать эти обрывки листов он не предполагал и, видимо, никогда более не обращался к ним как к материалу, пригодному для работы.

При внимательном изучении двух этих тетрадей выявились, однако, некоторые перспективы реконструкции текста, в значительной части по-

⁸⁸ «Москва», 1966, № 11, с. 128.

⁸⁹ Факт уничтожения и примерное его время документально зафиксирован дважды: в письме Булгакова правительству от 28 марта 1930 г.: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...» (19.30) и в письме к В. В. Вересаеву от 2 авг. 1933 г. (копия, ИРЛИ), где автор упоминает «тот свой уничтоженный три года назад роман» (подчеркнуто нами. — М. Ч.).

гибшего. Была сделана попытка восстановить гипотетическое продолжение (или начало — если это оборотная сторона листа) оборванных строк. Цель реконструкции — дать возможность прочитать сохранившиеся части авторского текста и «узнать» таким образом содержание написанных глав первой и второй редакций романа. Ограничиться же воспроизведением кусков пусть бессвязного, но доподлинно авторского текста — вместо того чтобы восстанавливать искусственно его связность, — означало оставить текст непрочитанным, оставить уцелевшие обрывки тем, чем они и были до сих пор, — материальными свидетельствами когда-то существовавшего, но безвозвратно погибшего текста.

Выполнить эту работу оказалось возможным благодаря стечению нескольких благоприятствующих обстоятельств.

Во-первых, вторая тетрадь представляет собой последующую редакцию четырех первых глав из тех, что содержатся в первой тетради. При этом главы не были коренным образом переработаны, они главным образом отделялись, и потому уцелевшие части текста второй редакции нередко частично продолжают сохранившийся текст первой. Несколько десятков листов второй редакции уцелело полностью; так явилась возможность некой контаминации и в результате — построения гипотетического текста первых четырех глав, соединяющего в себе элементы первой и второй редакции⁹⁰.

Мало того — при реконструкции пятой и дальнейших глав, не имеющих близкой по времени последующей редакции, мы пользовались материалом редакций более поздних — разумеется, не для механического «дописывания» оборванного текста по позднему, — чего мы избегали и при работе с материалом второй редакции, — а для догадок о возможном состоянии раннего текста.

Во-вторых, изучение художественной манеры писателя убедило нас в том, что в арсенале речевых его средств особое место принадлежит избленным словам и оборотам речи. Для описания близких по типу ситуаций у него неизменно привлекаются повторяющиеся слова, сходные выражения. Другими словами, можно говорить о довольно большой предсказуемости булгаковского текста.

В-третьих, работе способствовали некоторые общие особенности рукописного наследия Булгакова (см. разд. I). Сравнительно малое количество текста на строке — из-за довольно крупного почерка и непрерывных полей, весьма редкие вписывания на полях и почти полное отсутствие недописанных слов и т. п. — все это облегчало задачу реконструкции. Нередко она сводилась к «дописыванию» начатого слова или слова, перенесенного на другую строку (иногда это было дописывание почти наверняка) и «угадывания» не более как одного-двух полностью неизвестных слов, расположенных между известными и полуизвестными; часть этих слов опять-таки поддавалась разгадке — из-за прозрачности синтаксических связей, очевидной включенности отсутствующих слов в устойчивые словосочетания и т. п.⁹¹ Отметим здесь, что при реконструкции каждой строчки всегда учитывалось возможное число букв на строке, связанное с особенностями почерка. Наконец, во многих случаях

⁹⁰ Ср.: Бонди С. М. Указ. соч., с. 103 и др.

⁹¹ См. несколько наудачу взятых примеров: «по ишмы[ганным лестницам? слу]шок ужонком [прополз за...] столик» (б.1, л. 67 об.) «— Ловите его, [а то поздно бу]дет! Граждане! — вос[кликнул Ивануш]ка...»; «спросил сам у себя [Иванушка, му]чительно потирая л[об и уставясь? сума]сшедшими глазами...» (л. 71). Пример реконструкции текста, по содержанию своему не имеющему аналогов в последующих редакциях и восстанавливаемого лишь по контексту или иным связям: «В половину [пятого пришла] вечерняя газета и Цупилиоти [и Нютон (будущие Римский и Варенуха. — М. Ч.) прочи]тали в ней много интересностей. [Они узнали (или — общалось?), чт]о на Москверке работают [водолазы — ишут] тело покойного Владимира Мироновича, и[о что

(особенно в реконструкции 2-й главы) сами евангелические и апокрифические тексты, использованные Булгаковым, помогли нашим догадкам.

В обоснование правомерности нашего опыта мы апеллируем не столько к прецедентам, сколько к самим принципам нашей текстологической науки⁹². В критике текста необходимо «руководствоваться принципом разыскания наиболее вероятного, а не абсолютно достоверного»⁹³, и в этом смысле восстановленный нами текст представляет собою сочетание элементов, которые приписаны нами автору с разной степенью уверенности⁹⁴. Частотный словарь Булгакова, который рано или поздно будет составлен, существенно скорректирует эту работу и даст более точное количественное выражение вероятности появления данного слова в данном контексте. Сегодняшнее же состояние текстологии оставляет нас в принципах субъективности — как в способах самой реконструкции, так и в способах критики полученного таким путем текста⁹⁵.

Для пользования нашей реконструкцией⁹⁶ необходимо четко определить ее границы; разумеется, нельзя рассматривать ее как материал для изучения работы Булгакова над словом. Однако из нее можно понять фабулу первоначальной редакции, состав ее героев, некоторые отличия в их разработке от последующих редакций, — можно увидеть работу автора над текстом в более или менее крупных композиционных его единицах (так, вторая редакция первых четырех глав, которая во многих случаях «склеена» нашей реконструкцией с первой, позволяет тем не менее видеть процесс исчезновения некоторых кусков текста первой редакции и появление новых). Впрочем, само дальнейшее описание редакции (по необходимости очень краткое) покажет эти возможности и одновременно, будем надеяться, послужит в какой-то степени свидетельством полезности самой реконструкции.

Итак, каков же был роман в первой его редакции?

Было написано 15 глав⁹⁷, составивших 160 листов в 1-й тетради. Роман начинался вступлением от повествователя — человека непрофессионального, взявшегося за перо с единственной целью — запечатлеть поразившие его события. «Клянусь честью, [...] пронизывает [меня, лишь только берусь я] за перо, чтобы [описать чудовищные] происшествия [беспокоит меня лишь] то, что не будучи... писателем] я не сумею [...эти происшествия] сколько-ни[будь... передать...]. Бог с ними [впрочем, со словесными тон]костями... за эфемерно[ю славой писателя я не гонюсь, а] меня мучает...» Вступление, служившее началом первой главы, имело пять вариантов. Первая глава после нескольких проб получила

пока] что поиски успехом [не увенчались и] ни трупа Берлиоза, ни трупа [лошади найти еще (обнаружить?)] не удалось. Узнав это, по[мощники Гараси (будущий Степа Лиходеев. — М. Ч.)] перешли к дальнейшему [чтению, прич]ем узнали, что поэт Ива[нушка Бездомны]й водворен вновь в психиат[рическую лечебни]цу. Тут же были опи[саны чрезвычай]но жуткие подробности...» и т. п. (л. 113 об.). В квадратных скобках заключен предположительно восстанавливаемый текст (в наиболее сомнительных для нас случаях — с вопросительным знаком); многоточиями в квадратных скобках отмечены места, не поддающиеся реконструкции. Обычные конъектуры (купюры в цитатах, восстановление зачеркнутых автором слов и т. п.) даются в угловых скобках.

⁹² См. особенно возражения Б. В. Томашевского против «неумеренного применения» в гуманитарных науках закона исключенного третьего (Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 164).

⁹³ Там же, с. 164—165.

⁹⁴ Ср. также у С. М. Бонди. Указ. соч., с. 103.

⁹⁵ Ср. слова Бонди, предвещающие его сооственную реконструкцию предполагаемого послания Пушкина к «Зеленой лампе»: «Полученный текст сам своими качествами должен показать, правильно ли воспроизведен пушкинский замысел, или сделана критическая и текстологическая бестактность...» (Бонди С. М. Указ. соч., с. 103).

⁹⁶ Она готовится нами для издания в «Литературных памятниках».

⁹⁷ Если не существовало еще какой-либо ныне утраченной тетради, относящейся к этой редакции.

название «Шестое доказательство», но и оно было зачеркнуто (л. 6); в первой разметке глав (л. 45) она названа «Прологом». Здесь рассказывалось о появлении странного иностранца на Патриарших Прудах и о том, как он вступал в разговор Владимира Мироновича Берлиоза⁹⁸ и Антоши Безродного (ставшего «Иванушкой Поповым», а потом — «Иванушкой Безродным»), — история, в самых общих чертах совпадающая с известной по печатной редакции романа. Глава кончалась тем, что иностранец просил Берлиоза и Иванушку, в доказательство их неверия, наступить на изображение Христа, нарисованное Иванушкой на песке.

Глава 2-я, сначала называвшаяся «Евангелие от Воланда», а затем «Евангелие от дьявола», начиналась рассказом иностранца об Иисусе⁹⁹. Разговор Иешуа с прокуратором, приговор и казнь, занимавшие в окончательной редакции четыре главы, здесь уместились в одной — второй — главе, на 17 листах тетради. В нее вошли при этом несколько евангельских эпизодов, а также эпизодов, заимствованных из апокрифических сказаний о Христе, в поздних редакциях исчезнувших (история Вероники, утершей Христу платком кровавый пот со лба во время восшествия на Голгофу, описанного здесь гораздо подробнее, чем впоследствии; сапожник, помогающий изнемогшему Христу нести крест).

Важная особенность первоначальной редакции, имеющая отношение к изменениям структуры романа, — отсутствие той резкой отделенности новозаветного материала от современного, которая свойственна последней редакции, где Воланд произносит только начальные и конечные фразы, а вся история Иешуа и Пилата выделена в особую главу, построенную в форме внеличного повествования, без всяких следов чьего-либо устного рассказа. Здесь Воланд все время сохраняет позицию рассказчика, причем слушатели — Берлиоз и Иванушка — перебивают его рассказ своими репликами. Воланд выступает как живой очевидец событий, неоднократно напоминая об этом¹⁰⁰.

Следующая далее история гибели Берлиоза сначала включена была во 2-ю главу и только позже выделена в особую, 3-ю главу, название и номер которой вписаны между строк сплошного текста (л. 42 об.; см. разметку первых четырех глав на л. 45, где эта глава еще не учтена). Глава называлась «Доказательство инженера». В ней Воланд сумел добиться того, что Иванушка, взбешенный его издевками ([Я — интеллигент?] — прохрипел он, — [я — интеллигент? — заво]пил он с таким [видом, словно Вола]нд назвал его [по меньшей мере суки]ным сыном...», л. 45 об.), стирает свой рисунок «сорокоходовским сапогом». После этого разворачивается картина гибели Берлиоза, описанная здесь с гораздо большим количеством страшных подробностей катастрофы, чем в дальнейшем (л. 47 об. — 50 об.). Глава кончалась тем, что Иванушка, не сумев задержать Воланда, мгновенно оказывался вдруг, сам не зная как, у храма Василия Блаженного, на паперти. Последние строки главы приводим, пользуясь также и страницами второй редакции, в которой этот эпизод расширен: «И сидел Иванушка, погромыхивая веригами, а из храма выходил царь.

⁹⁸ Примечательно, что эта фамилия, претерпев в последующих редакциях несколько изменений, сохранилась в последней редакции романа.

⁹⁹ Отметим колебания автора в передаче имени Христа — «Иисус» (л. 32 об.), «Е[шуа]» (л. 35), «Иешуа» (л. 39 об.).

¹⁰⁰ «Впервые в жиз[ни в тот... день я видел как надме[нный прокуратор] Пилат не сумел сд[ержать] себя. <Я слов[но сейчас вижу, как] он> резко двинул рукой, [... и опроки]нул чашу с орд[инарным вином. Вино] при этом расхлопа[лось по полу, чаша разбилась] вдрсбезги, и руки [Пилата обагрились?] — Ага-а... про[тянул значительно] Берлиоз, с велича[йшим...] интересом слуша[вший этот] рассказ» (л. 33).

В трясущейся руке держал посох, острым концом его раздирал плиты.

— Студные дела твои, царь, — сурово сказал Иванушка, — ну, а дай денежку мне, царь Иванушка, — ...помолюсь уж за тебя.

— На тебе денежку, Иванушка — верижник» (л. 53 об.)¹⁰¹.

Работа над 4-й¹⁰² главой была начата в соответствии с первой разметкой — там эта глава называлась, по нашему предположению, «Интермедия в [Хижине Грибоедова]» и должна была, как увидим далее, содержать материал той главы окончательного текста, которая получила название «Дело было в Грибоедове»¹⁰³. Но работа над главой ограничилась тем, что было написано ее название, после чего оно зачеркнуто и написано новое — «На вед[ьминой квартире]» (л. 55; оно тоже зачеркнуто, но другим не заменено, если только новый его вариант не остался на оборванной части листа); во изменение первоначального плана автор решил ввести еще одну главу прежде «Интермедии». Глава рассказывала о «знаменитой поэтессе» Степаниде Афанасьевне, которая «проживала [в большой? благоустроенной квартире [вдвоем с мужем невроп]атологом... Страдая какими [-то болями в] левой лодыжке, [Степанида Афанасьевна] делила свое [время между ло]жем и телефоном» (л. 55 об.). Она и разнесла по Москве весть о гибели Берлиоза со своими версиями о ее причине и обстоятельствах. В конце главы в рассказ вступал повествователь¹⁰⁴ и подвергал эти версии критике. По-видимому, Степаниде Афанасьевне в этот момент работы готовилась какая-то роль в дальнейшем развитии сюжета — о чем говорит следующая фраза повествователя: «Если б моя воля, в[зял бы я Степаниду да] помелом по морде... Но, увы, нет в этом [надобности — Степа]нида неизвестно [где и вероятнее всего] ее убили» (л. 59); можно предположить, что именно в Степанидиной «ведьминой» квартире рассчитывал автор в момент работы над 4-й главой поселить Воланда — поскольку в первых двух главах Воланд не объявлял Берлиозу (как в позднейших редакциях), что будет жить в его квартире, и оказывался он в Берлиозовой квартире только в 9-й главе. В последующих главах героиня эта больше не появлялась.

Глава 5-я получила сначала «свое» название «Интермедия в [Шалаше¹⁰⁵ Грибоедова]», затем оно было зачеркнуто, но новое название, если оно было, осталось неизвестным (см. далее о 4-й главе второй редакции). Здесь изображалось появление Иванушки в ресторане дома Грибоедова и последующая сцена в психиатрической лечебнице — близко в основных чертах к окончательной редакции. Зато конец этой главы ни в каких редакциях романа более не встречается: ночью два дежурных санитаров психиатрической больницы видят в больничном саду огромного («в шесть аршин») черного пуделя; одному из санитаров кажется, что пудель этот прыгнул из больничного окна. Пудель воеет в саду; затем он устремил морду «к окнам больниц[ы...], обвел их глазами, [полными боли], как будто его му[чили в этих стенах], и покатил [перегоняя свою] тень...» (л. 84). Как выяснится впоследствии, в 9-й главе, в эту

¹⁰¹ Появление царя Ивана Грозного перед Иванушкой, возможно, связано с замыслом будущей пьесы «Блаженство» (1933—1934), возникновение которого сам автор относил к 1929 г. К этому эпизоду на двух страницах тетради (л. 52 об. и л. 53) подбирались из разных источников материал (так, слово «студные» выписано из словаря Даля).

¹⁰² Порядковые номера некоторых последующих глав в тексте оторваны, они восстанавливаются по сохранившейся нумерации других глав (9-й и 12-й — 15-й).

¹⁰³ Писательский дом назван в первой редакции сначала «Хижинной» (л. 58 об.), а затем «Шалашом Грибоедова» (л. 61), а «Дом Грибоедова» фигурирует как официальное его название (л. 61 об.).

¹⁰⁴ Подробнее о повествовательных особенностях первой редакции — далее.

¹⁰⁵ Так как в этой главе, напомним, «Хижина» уже переименована в «Шалаш», то название, по-видимому, было тоже скорректировано.

ночь из лечебницы бежал Иванушка Бездомный — по-видимому, в облике этого черного пуделя, явственно связанного с «Фаустом»¹⁰⁶.

Глава 6-я «Марш Фюнебров» — дает неизвестный по другим редакциям вариант похорон Берлиоза: гроб везут на колеснице, бежавший из лечебницы Иванушка «отбивает» гроб с телом друга у похоронной процессии, вскакивает вместо кучера, бешено настегивает лошадь, за ним гонится милиция и наконец на Крымском мосту колесница вместе с гробом обрушивается в Москву-реку¹⁰⁷. Иванушка успевает свалиться с козел прежде, остается жив, и в главе 9-й газеты сообщают, что он возвращен в лечебницу.

Глава 7-я рассказывает историю председателя жилищного товарищества дома № 210 по Садовой улице Никодима Гаврилыча Поротого, который утром обнаруживает в своем бумажнике большую сумму денег и, перебирая в уме подробности вчерашнего вечера, лихорадочно размышляет, не обворовал ли он кого накануне. Глава оставлена недописанной — возможно, потому (как это нередко можно видеть в рукописях Булгакова), что была вполне ясна автору и могла быть отложена.

В главе 8-й излагается утренний разговор директора Варьете Гараси Педулаева с Воландом, явившимся к нему на квартиру и демонстрирующим по ходу дела несколько трюков; в начале разговора Воланд говорит, что он «по квартирному вопросу», поскольку «[признай]тесь сами, алмазнейший товарищ Педулаев, что сидеть в гостинице во время гастролей неудобно» (л. 105). Воланд уходит, а Гарася, вышедший вскоре, оказывается вдруг над крышей своего дома и после кратковременного полета видит «громоздя[щуюся высоко в небе] тяжелую [гору с плоской как] стол вершиной» (л. 111). Далее следует описание Владикавказа — более подробное, чем впоследствии (пока еще он не был заменен Ялтой), и разговор с лилипутом, объяснившим потрясенному Гарасе его местонахождение.

Глава 9-я (без названия) описывает контору Варьете перед вечером Воланда, впечатление, произведенное на помощников Гараси Педулаева — Цупилиоти и Ньютона — его телеграммами из Владикавказа («Христом-Богом-Г[осподом прошу спасти] погибаю Педулаев», л. 114), и разговор их по телефону с Воландом. Конец главы остается неясным («приехал извозчик [и привез? высадил?..] в белой рубашке[...] и истерзанного чел[овека]»; л. 117).

Глава 10-я (без названия) — вечер в Варьете; ведет его конференсье Осип Григорьевич (вариант — Петр Алексеевич) Благовест («[лицо у него] было бабье [...без] бороды»; появление его «[было встречено угрюмым и недов[ерчивым молчанием] всего зала», л. 118). Именно ему во время сеанса (по ходу которого разоблачалось неприглядное прошлое Ньютона, никому до этого неизвестное) Воланд собственноручно (в отличие от более поздних редакций Воланд выступает здесь один) «повернул голову» и выдернул ее «[как] пробку из б[утылки...]» (л. 126). Цупилиоти и Ньютон между тем продолжают принимать телеграммы из Владикавказа от Педулаева («Комнате обыщите пол, найдите оск[олки] рюмки капусту», л. 121 об. — 122) и шлют ответные, теряя голову («Осколков нету», л. 122).

Наиболее сложную задачу представляла реконструкция 11-й главы.

¹⁰⁶ В печатной редакции романа этот литературно-знаменитый пудель остался только в виде украшения на трости Воланда (Булгаков М., с. 426) и на цепи, повешенной на грудь Маргарите (Там же, с. 677).

¹⁰⁷ Ср. разговор «инженера» с Берлиозом во второй редакции — Берлиоз резонно предполагает, что его после смерти сожгут в крематории, а «инженер» возражает: «Как раз наоборот, вы будете в воде. — Утону? — спросил Берлиоз. — Нет, — сказал инженер» (6.2, л. 66).

Глава эта посвящена биографии героя, не встречающегося ни в других главах этой редакции, ни в последующих редакциях, поэтому материал для догадок об утраченных частях ее текста очень скуден и степень их достоверности ниже, чем предположений, изложенных до сих пор. Глава называлась, по нашему предположению, «Что такое эрудиция» и рассказывала о детстве Феси, о том, как ему взяли немку, а позднее — несколько преподавателей, которые три года занимались с ним параллельно гимназическому курсу, после чего, четырнадцати лет, он уехал с матерью (?), гувернером и экономкой в Италию, где прожил 2 года, выучился говорить по-итальянски, экзаменовался и в 17 лет получил аттестат зрелости. Мать, после совета со знакомыми «и по зрелому размышлению, решила отдать его] в лоно Истор[ико-филологического факультета Московско[го университета. Она] угадала чрезвычай[но точно. У Феси] оказались нео[б]ыкновенные...] способности [к истории. К тому же воспитание, [...] расширенный[ый] кругозор и] хорошее зн[ание языков сыграло] свою роль [и уже на втором] курсе Фес[я] привел в состояни[е] выстр[ел]а» профессора, подав ему свою работу „Категории причинности и каузальная связь“ (л. 134). Далее рассказывается его научная биография, Феся становится профессором и среди прочего много занимается трудами средневековых ученых по демономании. Феся женится на урожденной графине Ковской, она по утрам в амазонке уезжала кататься на лошадях, а Феся, боявшийся лошадей, в это время писал диссертацию «Эстетическое сознание раннего Rinascimento». Перечислив разнообразные темы его занятий, главным образом по истории средневековья, автор заключал, что «[Феся обладал поистине] феноменальной [эрудицией]» (л. 135 об.). В главе этой есть важное и темное (из-за утраты значительнейшей части текста) место: «Ощутил себя [...] ему померещились мчаться на с[ка]кунах[...] черные ведьмы, которы[х]?...» (л. 135 об. — 136). Далее упоминается имя «Лоренцо», «по более достовер[ным сведениям, многие из] них разъехалис[ь] с бала? шабаша? недовольные и] раздраженны[е]...» (л. 136). Кажется довольно вероятным, что речь идет о видении какого-то шабаша, посетившем Фесю в результате его демонологических занятий, и что существует связь этого героя с той ролью, которая в эпилоге последней редакции романа была уготована Ивану Николаевичу Поныреву — профессору Института истории и философии.

Далее, по-видимому после революции, Феся уходит (или изгнан) с кафедры и десять лет преподает (в Александровской гимназии? тогда это говорит, возможно, о Киеве). Феся был занят четыре раза в неделю: в понедельник в Хумате (Художественные мастерские) он читал популярный курс «Гуманистический критицизм как таковой», в среду должен был ехать в (казармы?) дивизии, чтобы читать лекцию «Крестьянские войны в период реформации», по «постным дням» ехал в Академию изящных искусств, где вел курс «Секуляризация этики как науки», и где-то в четвертом месте выступал с докладом «Респленцитность формы и пропорциональность частей»¹⁰⁸. Так прошли десять лет, и Феся наме-

¹⁰⁸ Названия нескольких работ Феси зафиксированы в «Материале», поэтому эта часть главы восстанавливается сравнительно легко. Прототипом этого героя послужил, по нашему предположению, Б. И. Ярхо (1889—1942), входивший в дружеский круг Булгакова 1920-х гг. Кроме параллелизма некоторых биографических фактов, в пользу предположения говорит как раритетность научных интересов Ярхо в целом, так и демонологические его занятия (см. темы его лекций 1918—1919 гг. — о нечистой силе в немецкой литературе, подготовленный им еще в 1918 г. сборник «Средневековые видения от VI до XII вв.», о преследовании колдунов и т. д. ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 9—10, 60—61, 75). Отметим здесь же возможную связь имени героя с уменьшительным именем ленинградского знакомого Булгакова — Феодосия Григорьевича Тарасова (сообщено нам Л. Е. Белозерской).

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

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

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

Феся был потрясен.

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

Таким образом, Феся не солгал» (л. 136 об. — 137 об., 141).

На этом глава оставлена — на середине страницы (последние 11 строк уцелели полностью); до этого были еще три листа, заполненные текстом, вырезанные (почти полностью) прежде уничтожения всей редакции, в процессе работы над главой¹⁰⁹. Из вышеизложенного видно, какой важный для понимания первоначального замысла романа материал содержала эта глава. Тема интеллигенции и народа в предреволюционной России, несомненно, намечалась здесь; в каком соотношении «серьезности» и гротеска предстояло ей войти в роман — осталось неизвестным¹¹⁰. Можно только гадать о той роли, которая была уготована Фесе в сюжете романа; возможно, он должен был принять участие в шабаше — или давать научное объяснение происходящему (напомним предполагаемое название главы: «Что такое эрудиция»).

В этой главе есть важное указание на время действия романа — десять пореволюционных лет, прошедших до момента появления статьи в «боевой газете», устанавливают одновременность разворачивающихся в романе событий с моментом их описания; второй роман Булгакова должен был стать романом не только о современности, а — о сегодняшнем ее дне. (На первых страницах романа действие его перенесено на несколько лет вперед — фигурирует дата 14 июня 1935 г. Впрочем, приурочение это, как и в последующих редакциях романа, вполне произвольно).

Последующие три главы сохранились полностью — глава 12-я «Раз-

¹⁰⁹ Листы эти, как и предыдущие два с половиной листа, заполнены были рукою Л. Е. Белозерской, последний лист главы — рукою М. А. Булгакова.

¹¹⁰ Очевидно, во всяком случае, что цель гротеска должна была быть совсем иной, чем в построении героя Ильфа и Петрова Васисуалия Лоханкина, ставшего хрестоматийным примером; ассоциации, которые могут возникнуть, — чисто внешние: сама «федоменальная эрудиция» Феси, подчеркиваемая Булгаковым, резко отделяет его от героя, всю жизнь, по желчной воле соавторов, занятого главным образом одной книгой — «Мужчина и женщина».

говор по душам» (допрос Поротого относительно денег), глава 13-я «Якобы деньги», где описаны разнообразные махинации с фальшивыми деньгами (много подробнее, чем впоследствии), визит буфетчика к Воланду и их беседа, узловые моменты которой (несвежая осетрина в буфете Варьете, «угадывание» накопленной буфетчиком суммы денег и отмеренного ему срока жизни) остались в романе до последних его редакций. Глава кончалась тем, что буфетчик, покинув в ужасе квартиру на Садовой¹¹¹, вбежал в церковь, чтобы «в срочном порядке» заказать молебен «об избавлении от нечистой силы», и застал отца Ивана, занятого аукционом и прогоняющего его со словами: «Вообще, не мучь, член профсоюза, и иди с богом из камеры....» (аукционной. — М. Ч., л. 161). Глава 14-я — «Мудрецы» (первоначально «Происшествия продолжают») — рисовала разнообразные мистификации двух теряющих уже рассудок помощников Педулаева в конторе Варьете (новые телеграммы от Гарасы и проч.).

Глава 15-я не имела названия; она начиналась тем, как Робинский и Благовест¹¹², в поисках спасения от ставшего, наконец, очевидным для них действия грозной сверхъестественной силы, не сговариваясь, оказываются в очереди на оформление заграничных поездок — на этом обрывалась глава (занимавшая две страницы) и с нею — первая редакция.

Каковы же были границы замысла романа в работе над первоначальной его редакцией? Почву для предположений дают уцелевшие и реконструированные части ее текста и анализ «Материала» к роману.

Исторический и в широком смысле фактический материал оказался здесь привлечен только для двух центральных фигур романа, с самого начала развития замысла очевидным образом сопоставленных и противопоставленных. Это показывает расположение «Материала», в пределах которого им отведены специальные листы. Один из них озаглавлен (крупными буквами) «О Боге» (л. 176 об., остался незаполненным), второй — «О Дьяволе» (л. 177 об. — 178). Две страницы (развернутый лист), разграфленные на 6 колонок, сверху которых написано «Иисус Христос» (л. 174 об. — 175), показывают, как автор собирал сведения о дне распятия Христа, разнообразные реалии (наименования иудейских должностей, точное местоположение Голгофы), пользуясь на этом этапе работы над романом каким-то из изданий «Жизни Иисуса» Э. Ренана и одной из книг Ф. В. Фаррара — видимо, «Жизнь Иисуса Христа» (разумеется, помимо Евангелия и апокрифических сказаний).

Материал к роману показывает, что фигура дьявола и всей области связанных с ним представлений была важна не только для отдельных глав, но для всего романа — именно ею начинается разработка материала: сделаны выписки из статей словаря Брокгауза — Ефрона «Демон», «Демонология», «Демонизация», «Колдовство», «Сатана», «Диавол». Одно место в статье «Шабаш ведьм» обратило на себя особое внимание писателя — там, где речь идет о вере средневековой католической церкви «в существование формального еретического культа дьявола». По ее представлениям, *«еретики составляли синагогу дьявола, устраивая в честь его периодические субботы: (отсюда субботы, шабаши ведьм).* Участниками этих суббот являлись уже не жалкие ведьмы, а *представители всех классов и рангов — князья светские и духовные, мо-*

¹¹¹ Квартира эта располагалась еще на 3-м, а не на 5-м этаже, и не имела номера.

¹¹² В процессе работы над этой редакцией, носившей явно черновой (необычный для рукописей Булгакова) характер, пробовались варианты имен героев — Цупилиоти (будущий Римский), в каждой новой главе, а иногда и на разных страницах одной главы, становился то Суковским, то Библийским, то Робинским, а Нютон (будущий Варенуха) — Нутоном, Картоном, Благовестом. Эти варианты дают интересный материал для изучения антропоники Булгакова.

нахи, священники и т. д.» (т. 77, с. 83). Подчеркнутые здесь слова Булгаковым выписаны, причем это единственная большая выписка из статьи. С достаточной долей уверенности мы можем предположить, что перед нами — один из первых моментов зарождения замысла, известного по печатной редакции бала у сатаны, где как раз и собрались наиболее блестящие «представители всех классов и рангов». Явно в развитие этой идеи «всесословного» шабаша появляется дальше на отдельном листе реплика Воланда (для будущих глав): «— А принесли ли вы, арапы, ваши хлебные карточки? — спросил Воланд у гостей» (л. 173 об., эффект, быть может, ожидался именно от того, что вопрос предложен весьма блестящему обществу); к этой же будущей главе относится еще одна запись «Материала»: «Для шабаша: — Трио гармонистов, братья Плюхины и Караулов. Семисвечник» (л. 170; «семисвечник» появился в последующих редакциях и сохранился до последней¹¹³, «гармонисты» не были использованы — сцены шабаша и бала написаны в ином ключе, материал современного быта в них почти не привлекался).

Главным источником для «демонической» сферы романа послужила книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (Спб., 1904). Начиная с л. 117 об. в тетради попеременно делаются выписки то из этой книги, то из различных статей энциклопедического словаря Брокгауза — Ефрона, имеющих отношение к демонологии. Выписки очень кратки: длинный список имен демонологов (помогающий проследить, какие главы книги Орлова были прочитаны Булгаковым с особенным вниманием), без видимой границы переходящий в заметки по римской и греческой истории и литературе, а также по истории раннего Возрождения, с которыми непосредственно связан появившийся на л. 169 об. список разнообразных научных тем, озаглавленный «Работы Феси» (материал для 11-й главы романа). На многих страницах книги Орлова встречаются подробности действия нечистой силы, нашедшие впоследствии прямое или косвенное отражение в романе¹¹⁴. Специальная глава «Шабаш» у Орлова начинается так: «Шабаш ведьм — одно из грандиознейших созданий народной творческой фантазии, увлекавшее величайших поэтов и художников. Вспомните шабаш в «Фаусте» Гете!» (с. 30). Сам этот патетический зачин и дальнейшее изобилие подробнейше описанных колдовских превращений не могли не подействовать заражающе на фантазию писателя, увлекая его на путь соревнования с фантазией народа и величайших поэтов. Некоторые достаточно общеизвестные народные верования при чтении Орлова, несомненно, заново обратили на себя внимание писателя¹¹⁵. В книге несколько раз описываются, например, различные манипуляции с отрезанной головой, которую сатана

¹¹³ В комнате Воланда «канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи золотых лапах горели толстые Восковые свечи» (Булгаков М., с. 668, см. также: «Горели семь восковых свечей в золотом семисвечнике» (6.7, с. 487)).

¹¹⁴ «Но когда посетитель взял книгу, ученый увидел, что у него вместо руки с пальцами — лапа с когтями, как у хищной птицы. Узнав по этой примете дьявола...» и т. д. (Орлов, с. 15) ср.: «Сгребла птичьей лапой этикетки и стала таять в воздухе» (Булгаков М., с. 127; подчеркнуто здесь и далее нами. — М. Ч.); «...Он с громкими криками схватил ее, вынес на двор и поднялся с нею на воздух! И затем во мгновение ока он исчез с своею добычею и в ту же минуту исчезли его спутник и их лошади» (Орлов, с. 18; см. также описание всадника на с. 19; см. еще: «... явилась вдруг целая куча гостей. Все они были верхом на конях, все одеты в черное и произвели на домашних самое тревожное впечатление», с. 51; ср.: «...и кони, ломая ветви лип, взвились и вонзились в низкую черную тучу» (Булгаков М., с. 788); «Кони рванулись, и всадники поднялись вверх и поскакали» (Там же, с. 793); черные кони и черные плащи Воланда и его свиты и т. п. Мотив полета на конях, подробно разработанный на многих страницах романа, несомненно, заимствован из книги Орлова.

¹¹⁵ Готовясь к Шабашу, «дамы, желавшие принять в нем участие, должны были, как известно, натираться особенною мазью» (с. 30), «иногда на балу бывает музыка», танцы (с. 31), «по народному верованию каждый человек, который подвергается напа-

может избирать «орудием для своих проявлений» (с. 322—323)¹¹⁶, есть эпизоды, которые прямо отразились в описании сеанса Воланда, например, рассказ о помощнице сатаны, некоей девице Диане Воган: «Некто Бордо не произносил речь, заключавшую в себе какие-то нападки на Диану Воган. В самом патетическом месте этой речи оратор вдруг взревел благим матом, и в тот же миг его голова повернулась на своей оси ровно на 180°...» (с. 327); далее он должен просить прощения у Дианы, «Диана девица добрая, она простила: и все пришло в порядок» (с. 327) — все это, начиная с техники выполнения «фокуса» до мотива прощения¹¹⁷ использовано в первой и последующих редакциях романа.

У Орлова отмечена «любопытнейшая деталь шведских сказаний. Иногда дьявол, присутствовавший на шабашах, сказывался больным. Чем именно и в чем выражалась болезнь, об этом история умалчивает; но зато объясняется, что гости шабаша усердно ухаживали за больным хозяином и лечили его...» (с. 37). В первом же описании шабаша в романе эта деталь использована как важное фабульное звено¹¹⁸ вместе с одной весьма картинной подробностью внешности сатаны (или «злого колдуна»), который, по описанию Орлова, служил на шабаше мессу, причем *одевал грязнейшую рубаху, которую, очевидно, нарочно держал для этой цели* (Орлов, с. 32)¹¹⁹.

Мы предполагаем, что книгу Орлова Булгаков читал, уже начав работу над романом¹²⁰, и чтение это было целенаправленным, имеющим в

дению вампира, сам в свою очередь рискует сделаться вампиром» (с. 78), в испанских сказаниях «человек, продавший свою тень дьяволу, и на самом деле ее лишился; идет он, например, по улице днем, при солнце, а тени от него нет; согласитесь, что это очень страшно» (с. 182; быть может, именно при чтении двух этих страниц (не исключая, естественно, неминуемых ассоциаций с «Петером Шлемилем» А. Шамиссо) предопределилась судьба Ньютона — Варенухи и испуг Римского в будущем, во время работы над первой и второй редакциями так и не написанных главах романа); описание Эльфы — прелестной девушки, страшно меняющейся с рассветом (с. 59) и т. д.

¹¹⁶ Голове задается, например, вопрос: «Глаза отрубленной головы медленно открылись и сделали явный утвердительный знак своими веками. И вслед за тем лицо побледнело и стало мертвенно-неподвижным» (Орлов, с. 314). Ср. в печатном тексте романа: «— Михаил Александрович, — негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза» (Булгаков М., с. 689); дальнейшие преобразования головы в череп «с изумрудными глазами» тоже имеют соответствия у Орлова.

¹¹⁷ Ср.: «В два поворота сорвал эту голову» и женские голоса «Простить! простить!» в печатном тексте романа (Булгаков М., с. 541).

¹¹⁸ «...Голая ведьма, покраснев от натуги, натирала колено черной мазью, от которой по всей комнате распространялся удушливый запах серы» (6.7, с. 488—489); «— Вы меня извините, госпожа, за то, что я принимаю вас в таком виде, — и сидящий махнул рукой на голую свою натертую ногу, на горшок и шахматы, — нездоров» (6.7, с. 491).

¹¹⁹ Ср. «грязная ночная сорочка» (6.7, с. 488).

¹²⁰ Одно из возможных имен дьявола — «Антессер» (Орлов, с. 36) — приписано на полях 1-го листа тетради, т. е. когда, по крайней мере, первые страницы были уже написаны, а окончательное имя героя еще не явилось; там же — «Велиар» — имя, указанное в статье «Диавол» энциклопедического словаря Брокгауза — Ефрона (т. 20, с. 727) и «Азazelло». Выбор происходил, как видим, среди имен неявно «дьявольских», находящихся в этом смысле в одном ряду с именем «Воланд», на котором Булгаков и остановился — по догадке, высказанной А. Вулисом, «быть может, в связи с тем, что это имя, в отличие, скажем, от Люцифера, Мефистофеля, Асмодея и т. д., не вызовет у читателя никаких литературных реминисценций» (послесловие к публикации первой части романа. — «Москва», 1966, № 11, с. 129). Проблема не исчерпывается, однако, уходом автора от ассоциаций только литературных. «Нейтральное» имя отвечало каким-то глубинным сторонам замысла и вскоре, в свою очередь, стало воздействовать на работу писателя, открывая новые возможности в построении героя: в последующих редакциях роман все более освобождался от прямых отождествлений Воланда с дьяволом (см. в первой и второй редакциях рассказ Воланда о том, как он искушал Христа, в дальнейшем исчезнувший); во время авторского чтения одной из последних редакций романа слушатели, близкие друзья писателя, писали на бумажках, по его предложению, предполагаемую разгадку фигуры Воланда (по записи в дневнике Е. С. Булгаковой).

124

М. Булгаков 1,2
 Сын
 Гастроль
 Гоме
 Маргарита

Сты
 жаса
 бунт
 мика
 не
 верою, нитом
 со стери
 бам сломан
 нв-
 тдмел
 шь унба
 и и
 чае
 - Роем
 Дик
 Гоме
 Дмга
 ✓

Киднурт гес
 проинивает
 За перо, гтотоб
 катсшеств
 то что небу
 Я не с уше
 скотли не
 Гом с кмм
 кстдм
 брешени. Не
 се эдммерн
 машь мурн
 десь дур
 кто и у
 семмшв
 нощей

Анресер. Азазельо. Веллар.

Начало первой редакции романа «Мастер и Маргарита». [1928]. Ф. 562, б.1.

виду нужды более или менее ясной автору фабулы романа. В то же время сама фабула, несомненно, менялась в процессе чтения, появлялись какие-то новые ее аспекты, реализовавшиеся частично в первой и второй редакциях, частично — несколько лет спустя. «...Ученые знатоки чертовщины, — пояснял Орлов, — резко отличали колдуна и ведьму от мага, волшебника. Маг жил своим ремеслом, зарабатывал им деньги; ведьма же своим искусством не торговала. Маг мог служить столь же благим целям, как и преступным, ведьма же никаких благих целей знать не знала, а только пакостила» (с. 186). Кажется несомненным прямое влияние этого места на фабулу романа — оно помогло автору найти мотивировку пребывания Воланда в Москве (только в 3-ей главе первой редакции, на л. 44—44 об. вводится указание на «профессию» Воланда и намек на цель его появления в городе — «профессор по белой магии», «жонглер») и главное¹²¹ событие во время этого его визита — «сеанс черной магии». Все это повлияло на разработку героя: в 8-й главе, на л. 107, он назван уже белым (или скорее, «черным и белым». — М. Ч.) магом; роман получает в какой-то момент название — «Черный маг». Если исторически-библейская ипостась этого героя уяснялась автору в процессе размышления над материалом Евангелия и жизнеописаний Христа и была, как мы предполагаем, в основном сформирована к началу работы над романом, то вторая, современная, бытовая его ипостась формировалась в процессе работы над первой редакцией, и чтение демонологических источников все время служило топливом воображению писателя, порождая все новые и новые повороты фабулы, меняя картину взаимоотношений героев и сам их состав. То обстоятельство, что свита Воланда впервые появляется в первой редакции романа только в 13-й его главе, кажется нам существенным аргументом в пользу того, что она вошла в замысел уже в разгар работы над романом. Сама разработка этих персонажей несет еще следы первоначальности, первого приближения автора к новым фабульным линиям. Голая девица еще не имеет имени; правда, кот уже получает имя, далее не менявшееся: «Бегемот!»... — на зов из черной пасти камина вылез черный кот на толстых словно дутых лапах и вопросительно остановился.

«Дрессированный, — подумал буфетчик, — лапы до чего гадкие!» (глава 13-я «Якобы деньги», л. 156). Имя, вместе с некоторыми подробностями облика, явно заимствовано из книги Орлова, где оно приведено как имя одного из бесов, вышедших из одержимой игуменьи¹²². Имя найдено, найден и облик нового персонажа, но буфетчик — главный герой 13-й главы — видит в квартире Воланда двух котов вместо одного, а из камина вылезает едва ли не третий; этому «трящемуся» коту не даны еще ни слова (Воланд уже задает ему, к изумлению буфетчика, вопрос, но отвечает за него другой), ни характерные действия. В Бонифации же (будущем Азazelло) уже есть характерность, определенность; но трюки, которые проделывают эти трое в 13-й и отчасти 14-й главах, — только предвестие будущих превращений и разнообразнейших волшебных действий Воландовой свиты в последующих редакциях романа. В этой же

¹²¹ Возможно, и сама идея «сеанса» Воланда возникла не без влияния описания различных сеансов у Орлова (ср. у него вполне «булгаковское» выражение: «сеанс окончательно не удался», с. 284). Но и слова о равном служении «мага» целям благим и преступным, почти перефразирующие гетевские слова, взятые Булгаковым впоследствии эпиграфом романа, могли обратить на себя внимание писателя еще при чтении книги Орлова.

¹²² «Пятый бес был Бегемот... этот бес изображался в виде чудовища со слоновой головой, с хоботом и клыками. Руки у него были человеческого фасона (ср. ловкие «человеческие» действия передних лап Бегемота в романе — протягивает гривенник, берет рюмку, звонит по телефону и т. п. — М. Ч.), а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота (ср. в цитате из 13-й главы. — М. Ч.), напоминали о носимом им имени» (с. 247; см. еще с. 342).

главе упоминается еще один герой, неизвестный по ранним главам: «— Ты у канцлера был? — спросил Воланд» (6.1, л. 156). Среди «Материала» к роману есть выписка: «Аддраммелех — великий канцлер ада». Наименование это, видимо, очень нравилось автору: оно жирно подчеркнуто и сопровождается восклицательным знаком в скобках. Выписка эта — в прямой связи с репликой Воланда. Новый герой был «попробован» и тут же отставлен (в последующих редакциях не встречается), — возможно, как фигура, дублирующая Воланда¹²³.

Итак, к каким же выводам относительно замысла романа, каковым он сложился приблизительно к началу 1929 г., приводит, после изучения уцелевших и восстановленных пятнадцати глав, анализ подготовительного материала — и выписок и самих источников?

Во-первых, роман сразу был задуман как роман о Христе и Дьяволе.

Во-вторых, первоначальные источники его были простейшими — Ренан, энциклопедический словарь, компилятивная работа Орлова¹²⁴. Булгакову всегда достаточно было любой, пусть самой редкой канвы, на которую он мог опереться (ср. работу над пьесой и романом о Мольере).

В-третьих, в источниках, касающихся Христа, он искал на этом этапе главным образом конкретных подробностей истории распятия (и некоторые источники во 2-й и 3-й главах первой редакции романа им были оспорены; этот сложный вопрос мы вынуждены за недостатком места обойти совершенно); в источниках демонологических писателя интересовала традиция отношения к Дьяволу в разные исторические эпохи (и, среди прочего, — разнообразные его наименования; исторически-колоритные наименования всегда были для Булгакова предметом особого художественного интереса — впоследствии он делал выписки титулов Петра I для либретто и т. п.).

В-четвертых, большое, еще не выясненное значение придавалось фигуре Феси (см. обилие связанных с ним выписок).

В-пятых, что касается будущих, не написанных к весне 1929 г. глав романа, подготовительные материалы явно ведут лишь к главе о шабаше (возможно, пока слитой в воображении автора с балом у сатаны, впоследствии выделившимся в самостоятельную главу) как важной части общего замысла романа.

В-шестых, только в последних главах первой редакции романа у Воланда появляется его свита, причем функции каждого из новых героев еще не совсем ясны¹²⁵.

Вторая редакция первых четырех глав романа (1, 2, 3 и 5-й глав пер-

¹²³ «Канцлер ада» и «сатана», «князь тьмы» — это разные лица, с разными сферами деятельности (см. апокрифическую «Жизнь Никодима». — В кн.: Вега. Апокрифические сказания о Христе. Т. 1. Спб., 1912, с. 77): «Сатана, князь и начальник смерти, сказал князю преисподних» (Там же, с. 78—85).

¹²⁴ В соответствии с целями и границами данной работы мы совершенно оставляем в стороне огромную область исторических и прочих источников романа, как и область раннего (дотекстового) биографического генезиса. Приведем только важное свидетельство о том, что близкий друг семьи Булгаковых в Киеве, проф. В. И. Экземплярский, «коллекционировал гравюры с изображением Христа» и говорил одному из своих учеников, «что у него самая богатая в мире коллекция подобного содержания — 5000» (этими сведениями мы обязаны Н. Елшанской и М. Л. Кондратьевой).

¹²⁵ Здесь и несколько ранее мы не хотели бы быть понятыми в тривиальном смысле: речь идет не о недостаточной «целостности» этих героев или об отсутствии «единства характера» каждого из них. Этого «единства» мы не найдем и в окончательном тексте романа. Напомним здесь знаменитый пример с «Носом» Гоголя, где «замечательна ни на минуту не прерываемая эквивалентность героя, равенство нося „Носу“» (Тынянов в Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Сборник статей. М., 1965, с. 173). Проза Булгакова в этом смысле не менее разительна. Не только меняющиеся физический своей облик спутники Воланда, но и сам он, внешне остающийся неизменным, все время предстает разным; по лицу его беспрестанно как бы бежит рябь речи и образа мыслей

вой редакции) не меняет существенно представления о его замысле. Это — не варианты отдельных глав, а, несомненно, начало новой редакции всего романа, по каким-то причинам оставленной автором. 4-я глава (в первой редакции — 5-я) — «Манья Фурибунда» — готовилась для публикации в «Недрах», так и не осуществившейся¹²⁶. Сильно расширена была глава о Пилате и Иешуа; проблема ценности человеческой жизни, обозначившаяся еще в «московских» фельетонах, а затем в «Записках юного врача» как не подлежащая сомнению и не требующая доказательств ценность *любой* жизни, приобретала в романе все более высокую и углубленную художественную интерпретацию. Еще более сложное истолкование получала тема предательства; появилась история убийства Иуды (покамест рассказ Воланда об этом несколько прямолинейно спровоцирован вопросом Иванушки — «А что было с Иудой? — Это очень мило, что вы поинтересовались», — ответил инженер и ухмыльнулся», 6.2, л. 57 об.); в участии, которое принимает в этом убийстве Пилат, стремясь к искуплению своей вины в смерти Иешуа, нашли новое претворение мотивы, столь важные для писателя на ранних этапах работы над первым его романом (ср. особенно рассказ «Я убил» — убийство убийцы как искупление вины невольного соучастия в убийстве невинных).

Границы новозаветного материала раздвигались, а с ними — и границы проблематики романа. Кроме четырех первых глав, представших в новой редакции, в этой же тетради — окончание 7-й главы, в первой редакции только начатой (история Поротога) — обычный для рукописей Булгакова порядок работы над текстом. Есть основания предполагать, что существовала либо еще одна тетрадь, либо целиком вырванная часть второй тетради с текстом еще одной или нескольких глав. Сохранилось 14 листов, вырезанных, судя по виду бумаги, из 2-й тетради (и точно так же на две трети оборванных); это — вторая, более пространная редакция начатой и незаконченной в 1-й тетради 15-й главы. Она рассказывает о том, как Рыбаковский (новый вариант имени Цупилиоти) пошел сдавать деньги, полученные кассой Варьете за вечер Воланда, заодно поднялся в том же учреждении на другой этаж, где на дверях висели таблички «Вход строжайше запрещен», дал там сведения о Бонифации (бывший Нютон и Благовест; в 1-й редакции имя Бонифация носил будущий Азаселло), а затем, приехав в «финдвор», слышит там «Славное море...» (6.2).

Как назывался роман? Среди вариантов названия первой редакции (так и не установившегося) — «Черный маг», «Гастроль [Воланда?]', «Сын В[...?]' — два первых вычеркнуты, затем на листе с новым началом романа снова — «Черный маг». Когда же возникло запомнившееся близким Булгакова заглавие — «Консультант с копытом»? Во всяком случае, не в 1928—1929 гг. В текстах первой и второй редакций слово «консультант» вообще не встречается. Герои первых глав романа Иванушка и Берлиоз мысленно именуют Воланда «неизвестным», затем «иностран-

его собеседников, голос его то и дело ломается и только имя — «знак единства» (Ю. Тынянов) — покрывает все эти превращения, постоянно оставляя героя равным самому себе.

¹²⁶ Главе предпослан эпиграф: «Ques vult perdere Pupiter, dementat...» («Кого Юпитер хочет погубить, лишает разума»). На верхней строке — имя автора, зачеркнутое и замененное псевдонимом — «К. Тугай» (в рассказе Булгакова «Ханский огонь», напечатанном в 1924 г. во 2-м номере «Красного журнала для всех», действует герой — последний князь из древнего рода Тугай-Бегов: единственное, что известно пока о происхождении этого псевдонима). Глава занимала 32 листа; целиком сохранился только первый, ставший уникальным источником для выводов о названии первых редакций романа и их датировке.

цем» и, наконец, «инженером». «Инженера» ловит Иванушка вплоть до конца четырех глав незавершенной второй редакции.

На одной из уцелевших половинок листа первой редакции (6.1, л. 45) есть первоначальная разметка глав романа и там же — начало названия — «Копыто...». Дальше оторвано, по всей вероятности, одно слово. Вряд ли, однако, это слово — «консультант». Глава «Мания фурибунда» (см. ранее) обозначена как «Глава из романа „Копыто инженера“» (см. также вариант — «Жонглер с копытом», появившийся на полях первой редакции — там, где описывается разговор Гараси Педулаева с его неожиданным визитером, л. 110). Это и есть самое раннее из известных нам названий романа, выбранное автором из разных вариантов.

Только в 1931 г., когда автор в третий раз начал роман, появляется впервые слово «консультант» и новое название романа — «Консультант с копытом». Выскажем попутно догадку о его происхождении. 1 апр. 1930 г. Булгаков, после известного письма правительству, поступает на службу в ТРАМ — на должность консультанта. Он пишет отъезды на пьесы, подписываясь — «Консультант Московского ТРАМа». К вынужденному своему титулу Булгаков не мог относиться без значительной доли горькой иронии, и именно этот титул, много раз выведенный собственной его рукой, мог подсказать ему всем запомнившийся вариант названия романа.

В первых двух редакциях нет ни Мастера, ни Маргариты и ничто не говорит о предстоящем их появлении в последующей, не написанной части романа. В этих редакциях нет и романа о Иешуа и Пилате, который появляется в позднейших редакциях, а есть только евангелие от дьявола (или от Воланда), от начала и до конца рассказанное Воландом Берлиозу и Иванушке. Это вряд ли уменьшает саму возможность появления будущего героя в качестве автора романа на новозаветную тему, но говорит, во всяком случае, о иных композиционных формах введения этого героя, чем те, что родились впоследствии.

Правда, во второй редакции живое участие Воланда в его же повествовании резко сокращается, рассказ о Иешуа и Пилате заметно объективизируется, явно двигаясь к отделению от рассказчика и создавая предпосылки для каких-то новых композиционных возможностей.

Новозаветная тема была, таким образом, скорее всего исчерпана полностью в известных нам главах первой и второй редакции; дальнейшее действие должно было, видимо, разворачиваться в современности, во взаимодействии тех двух главных групп персонажей (москвичи и Воланд со своей свитой), которые обозначились в 15-й главе в более или менее полном своем составе (можно представить себе, например, что Иванушка, вновь помещенный в лечебницу, мог рассчитывать на новую встречу с Воландом и т. п.). Блвльным героем современного, «московского» плана романа в первых двух его редакциях остается Воланд; перед нами — роман о дьяволе¹²⁷.

Второй роман Булгакова, при всей необычности его замысла, явился в творчестве писателя не вдруг, он овязан с предшествующей его работой. Главные герои повестей, многими чертами близкие герою «московских» фелетонов и рассказов Булгакова, вместе с тем, в силу избранного жанра, обладали уже чертами некоего всемогущества — в противовес житейской беспомощности героя малого жанра. «Дьяволиа-

¹²⁷ Ср. в уже цитированном письме — «черновик романа о дьяволе» (19.30). В дальнейшем облик этого героя колебался, двоился и троиился, совмещая в себе разные задания (см. примеч. 122), попадал в новые соотношения с новыми героями романа, но для автора роман долгие годы остается романом о дьяволе (ср. запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 27 сент. 1933 г.: «Миша читал Коле Л<ямину> новые главы романа о дьяволе», 29.5).

да» кончилась гибелью героя, не выдержавшего столкновения с реальностью; вторая повесть заключалась так же, но прежде продемонстрирована была сила героя (как сила его интеллекта), невольною жертвой которой пал и Рокк, т. е. тот, кто нес в повести функцию «Василия Ивановича», или «кошмара в полосатых подштанниках» (см. ранее); в третьей повести герой побеждал — чудесно и безраздельно, как в желанном сне. Повести последовательно показали невозможность для автора подступиться к теме современности вне гротеска. Всомогущество главного героя явилось как условие, совершенно необходимое с точки зрения Булгакова, для художественной модели современности. Это всомогущество выглядит предвестием появления героя, оказавшегося, наконец, искомым единственно соразмерным противовесом (Воланд) «кошмару в пиджаке и полосатых подштанниках», «заслонявшему солнце» герою московских фельетонов и рассказов. И только таким образом расставив силы, автор смог повести в своем романе вторую, параллельную современную, линию — Иешуа и Пилат, и на пересечении двух этих планов увидеть «мир при солнце», не упираясь «лбом в каменную стену».

Насколько «московская» тема внутренне связана с фельетонами, рассказами и повестями Булгакова, настолько тема Пилата связана с проблематикой «Красной короны», «Белой гвардии» и «Бега»; еще обнаженнее и сложнее станет эта связь, когда в роман войдет Мастер.

Мы так и не знаем, был ли закончен роман в 1929 г. У ныне живущих слушателей первого авторского чтения (совершавшегося в несколько приемов, главным образом в доме Н. Н. Лямина) не осталось впечатления, что им читали роман незаконченный. Но доверять этим воспоминаниям опасно — слишком прочно наслонилось на них сильное впечатление от окончательной редакции романа, многими впервые прочитанной только в конце 1966 — начале 1967 г.; тогдашним слушателям Булгакова теперь уже трудно отделить старое, в значительной степени стершееся впечатление от недавнего, подновившего в их воспоминаниях совпадающие в разных редакциях эпизоды и почти окончательно погасившего память о чертах, присущих только первым редакциям романа.

4. НАЧАЛО РОМАНА «ТЕАТР» И ПЬЕСА О МОЛЬЕРЕ

Известия о работе над романом «Копыто инженера» кончаются 8-м мая 1929 г. Дальнейшие сведения об этом годе — вплоть до осени — скудны и отрывочны. Здесь уместно будет отослать читателя к периодической печати этого года, довольно последовательно зафиксировавшей изменения в судьбе Булгакова-драматурга. Сам он имел вкус к внимательному прочтыванию и коллекционированию того, что писала о нем печать (современники вспоминают, что он развешивал отрицательные отзывы по стенам своей комнаты — аккуратно, подолгу их не снимая). Сохранился толстый альбом газетных вырезок, собственноручно им наклеенных (27.2).

Несколько писем писателя к брату — от 25 апр.¹²⁸, 23 июля, 10 авг. — подчеркнуто коротки и нимало не приоткрывают обстоятельств его жизни этого времени¹²⁹; только в письме от 24 авг., неожиданно откровен-

¹²⁸ Это первое из сохранившихся в архиве писем писателя к Н. А. Булгакову, но по нему видно, что переписка братьев началась раньше, хотя и велась нерегулярно («Я уж просил тебя не негодовать на меня за крайне редкие мои письма. Наша страшная и долгая разлука ничего не изменила: не забываю и не забуду тебя и Ваню» (19.11). Первое из уцелевших писем Н. А. Булгакова к старшему брату — поздравительная открытка от 19 апр. 1925 г. (20.6).

¹²⁹ Как и единственное за этот год письмо к Е. И. Замятину от 19 июля (ИМЛИ. ф. 47, 3.46, л. 4—4 об.), написанное в ответ на письмо от 15 июля 1929 г. (ИРЛИ) и посвященное главным образом делам адресата.

ном, они в общих чертах уясняются: «Теперь сообщаю тебе, мой брат: положение мое неблагоприятно». Упомянув далее о судьбе своих пьес¹³⁰, сомневаясь в возможностях дальнейшей работы, взволнованно и твердо, с ясным мужеством Булгаков писал: «Очень прошу написать мне, понятно ли тебе это письмо, но ни в коем случае не писать мне *никаких слов утешения и сочувствия*, чтобы не волновать мою жену». Письмо проливает свет и на душевное состояние писателя более раннего времени — когда была, по-видимому, прервана работа над романом: «Нехорошо то, что этой весной я почувствовал усталость, разлилось равнодушие». В архиве имеется копия упомянутого в письме заявления правительству с просьбой разрешить выезд «на тот срок, который Правительство Союза найдет нужным назначить мне» (19.20), от 3 сент. 1929 г., сделанная для А. М. Горького, которому и была в тот же день послана вместе с письмом, содержащим просьбу поддержать ходатайство.

Но к этому же самому времени — к сентябрю 1929 г. — относится начало работы Булгакова над новым замыслом.

В архиве писателя уцелела тонкая тетрадь, исписанная почти до конца — чернилами и синим карандашом. На первой ее странице вверху поставлена дата — «Сентябрь 1929 г.», а дальше крупно и красиво выведено: «Тайному Другу», ниже — несколько вариантов заглавия (как обычно это для черновых рукописей Булгакова): «Дионисовы мастера. Алтарь Диониса. Сцены. „Трагедия машет мантией мишурной“»¹³¹.

Дальше — римская цифра I и название 1-й главы — «Открытие». Глава начинается с эпистолярного обращения: «Бесценный друг мой!» Далее в рукописи были слова: «Вы пишете мне...» Они заменены: «Итак, Вы настаиваете на том, чтобы я сообщил Вам в год катастрофы, каким образом я сделался драматургом? Скажите только одно — зачем Вам это? И еще: дайте слово, что Вы не отдадите в печать эту тетрадь ранее чем через год после моей смерти». Фраза зачеркнута, исправлена: «даже и после моей смерти». На этом кончается 1-я глава рукописи, играющая роль своего рода интродукции, и начинается 2-я. Всего в рукописи 8 глав, составивших 73 страницы текста; она не окончена — последняя фраза оборвана на полуслове (5.2, л. 37).

Что же за рукопись перед нами? Повесть в форме письма или письмо, разросшееся в повесть?.. Черновик известного произведения или неизвестное произведение, оставшееся незаконченным?

Несколько лет назад, в октябре 1968 г., Е. С. Булгакова так рассказывала нам историю этой рукописи: «Летом 1929 года я уехала лечиться в Эссентуки. Михаил Афанасьевич писал мне туда прекрасные письма, посылая лепестки красных роз; но я должна была уничтожить тогда все эти письма, я не могла их хранить. В одном из писем было сказано: „Я приготовил Вам подарок, достойный Вас...“ Когда я вернулась в Москву, он протянул мне эту тетрадку...» Знакомство их состоялось за полгода перед этим, в конце февраля 1929 г.

Рассказ этот проливает некоторый свет на заголовок тетради — «Тайному Другу». Можно увидеть в нем не название рукописи, а нечто близкое к посвящению и дарственной надписи, и указание на тайного читателя и адресата. Получают возможную скрытую мотивировку и назва-

¹³⁰ 15 сент. 1929 г. Р. Пикель в статье «Перед поднятием занавеса» с удовлетворением отмечал: «В этом сезоне зритель не увидит булгаковских пьес. Закрылась „Зойкина квартира“, кончились „Дни Турбиных“, исчез „Багровый остров“. Мы не хотим этим сказать, что имя Булгакова вычеркнуто из списков советских драматургов [...] Речь идет только о его прошлых драматургических произведениях. Такой Булгаков не нужен советскому театру».

¹³¹ Извлечения из рукописи опубликованы Л. М. Яновской под названием «Мне приснился сон...» («Неделя», 1974, № 43).

ние первой главы («Открытка»), и зачеркнутые слова «Вы пишете мне...». Вопрос, высказанный в письме, мог послужить ближайшим поводом к началу работы над рукописью; переписка могла задать ее тон, подсказать форму.

Рукопись говорит о «доисторических временах» 1921—1925 г., о том, как герой, от имени которого ведется рассказ, жил в эти годы в Москве, служил в редакции «одной большой газеты», сначала в качестве «обработчика», а потом — фельетониста, о двух помощниках редактора этой газеты — Июле и Навзикате, который «был истинной чумой моей в течение лет трех», о том, как герой-рассказчик начал свою печатную карьеру в литературном приложении к берлинской газете «Сочельник», редакция которой имела Московское отделение, как вскоре он, замученный снами о недавнем прошлом, начал писать по ночам, «не зная еще хорошо, что из этого выйдет» (л. 14), и написал в конце концов роман, о встрече его с редактором Рудольфом Рафаиловичем и с издателем Семеном Семеновичем Рвачким.

Итак, автор намеревался рассказать, как герой его «сделался драматургом», но остановился на том, как будущий этот драматург написал роман и напечатал его в журнале. Последняя глава называется «Выход романа». На первых возгласах друзей — «Плохонький роман, Мишун, вы...» — повествование обрывалось. Последняя фраза — последняя строка страницы. Обратная сторона листа осталась чистой, как и две последние страницы. Есть нечто странное в такой оборванности текста на полуслове — при «целостном» виде самой рукописи. Важным фабульным звеном, можно думать, должно было стать отношение к роману собратьев по перу. Несомненно, дальше должен был пойти рассказ о работе героя повести над пьесой и о ее постановке: варианты названия рукописи говорят о сцене («Алтарь Диониса») и об актерах («Дионисовы мастера»).

Легко увидеть, что фабулой и личностью главного героя (и многими сценами) неоконченное произведение ближе всего стоит к будущему «Театральному роману» (или, согласно другому варианту названия, судя по рукописям, более устраивавшему автора, — к «Запискам покойника»).

Слова «План романа», размашисто написанные синим карандашом на полях 1-й страницы рукописи, по-видимому, приписаны были в тот именно момент, когда рукопись была осознана автором как набросок, «план» большого романа. (В марте 1930 г. Булгаков в письме к правительству упоминает начало романа «Театр».) Возможно, что именно эта мысль, явившаяся уже в самом процессе работы, побудила писателя оставить рукопись: начиная с весны этого года Булгаков явно не чувствовал в себе сил на выполнение большого эпического замысла.

Начиная рукопись, автор, возможно, еще не думал о романе. С первых же страниц видны особые композиционно-повествовательные черты, отличающие «Тайному Другу» от всех других произведений Булгакова.

Автору не пришлось здесь, подобно тому как в «Белой гвардии», управлять разнообразными фабульными нитями, вводить в действие множество лиц, давать необходимый исторический фон и т. п. С другой стороны, здесь исчезла и та забота о сохранении формы малого жанра, которой проникнут, например, любой из рассказов «Записок юного врача».

Произведение свободнее и прихотливее по своему строению, чем любое из известных произведений Булгакова — и вместе с тем проще любого из них. Этот набросок незаконченной вещи — с частыми многоточиями на месте предполагаемого текста — несет в себе между тем все признаки

булгаковской прозы. Это не предварительные материалы к прозе, а сама проза.

И интересны в первую очередь не отличия этой вещи (очень существенные) от законченных рассказов, повестей и романов Булгакова — интересно, напротив, то, что роднит ее со всеми другими его произведениями. Потому что есть основания предполагать, что именно точки ее касания с ними и есть опорные точки художественного языка Булгакова. В повести-конспекте сгущены «необходимые и достаточные» свойства его прозы — в отвлечении от всего «факультативного», от того, что может быть свойственно одному его произведению и отсутствовать в другом. Общие для всей прозы Булгакова черты явились здесь в сжатом, неразвернутом и оголенном виде. Оттого, что герои этой вещи, которую можно определить условно как неоконченную повесть, — не полноправные действующие лица, а эпизодические персонажи, — очевиднее, элементарней (повторим — перед нами как бы схема, набросок!) и потому наглядней предстает здесь булгаковский способ построения литературного героя. Неоконченная повесть 1929 г. демонстрирует минимальные условия булгаковской прозы, что побуждает рассмотреть ее несколько подробнее.

Итак, несмотря на свободу построения, на прямые обращения к некоему адресату («Я вижу мысленно, как Вы смеетесь! Если бы Вы были возле меня, наверное, Вы сказали бы, что вряд ли я догадался. Ах, неужто, друг мой, я уж действительно безнадежно глуп? Вы умнее меня, с этим согласен я...», л. 3), на нередкие отзвуки настроения вполне личного и явные ассоциации с литературной судьбой самого автора, — перед нами не автобиография, не письмо и не мемуары. Личный тон, проникающий любую фразу, должен быть понят прежде всего как литературное качество; герои неоконченной повести должны быть поставлены в связь с героями тех вещей, что были уже написаны, и теми, которые в это время обдумывались.

«Дверь открылась беззвучно, и на пороге предстал Дьявол. Сын гибели, однако, преобразился. От обычного его наряда остался только черный бархатный берет, лихо надетый на ухо. Петушьего пера не было. Плаща не было, его заменила шуба на лисьем меху, и обыкновенные полосатые штаны облегали ноги, из которых одна была с копытом, упрямным в блестящую калошу.

Я, дрожа от страха, смотрел на гостя. Зубы мои стучали.

Багровый блик лег на лицо вошедшего снизу, и я понял, что черному пришло в голову явиться ко мне в виде слуги своего Рудольфа.

— Здравствуйте, — молвил Сатана изумленно и снял берет и калоши» (л. 26 об. — 27).

Каждая «сатанинская» деталь дальнейших действий Рудольфа получает в этой главе второй, бытовой план — лампочка, фокуснически извлеченная в нужный момент из портфеля, только что куплена в магазине и т. п. — только «копыто» оставлено без мотивировок.

И является одно только объяснение — что это оставленная автором связка между двумя произведениями, писавшимися почти одновременно, — автореминисценция или намеренное и не заботящееся о непременной мотивировке обыгрывание названия романа — «Копыто инженера». Это прямая отсылка к главному герою — незнакомцу, хромота которого, сразу замеченная очевидцами его появления на Патриарших прудах, ассоциативно близка одному из героев неоконченной повести. «Подлинный» сатана, «князь тьмы» (один из поздних вариантов заглавия романа), Мефистофель, складывающийся в одном произведении, в это же самое время появляется в другом — как якобы сатана, квази-Мефистофель.

«Мне приснился страшный сон. Будто бы был лютый мороз и крест на чугунном Владимире в неизмеримой высоте горел над замерзшим Днепром.

И видел еще человека, еврея, он стоял на коленях, а изрытый оспой командир петлюровского полка бил его шомполом по голове, и черная кровь текла по лицу еврея. Он погибал под стальной тростью, и во сне я ясно понял, что его зовут Фурман, что он портной, что он ничего не сделал, и я во сне крикнул, заплакав:

— Не смей, каналья!

И тут же на меня бросились петлюровцы, и изрытый оспой крикнул:

— „Тримай його!“» (л. 8 об.—9). Снова является уже знакомая читателю Булгакова сцена убийства и предлагается еще один вариант поведения невольного ее свидетеля, не желающего быть соучастником, надеявшегося до болезненности обнаженным чувством сострадания и личной ответственности. Со страниц рукописей Булгакова и далее никогда не изгладятся сцены кровавых убийств, описанных с неизменной остротой авторского их переживания. Проблема телесного наказания и казни, всю жизнь волновавшая Чехова и запечатленная в его письмах, рассказах и в «Острове Сахалине», с особенным напряжением поставленная Достоевским, возникла в творчестве Булгакова с самых первых известных нам его литературных шагов и далее поворачивалась все новыми гранями, то возвышаясь до символической (и вместе с тем необычайной конкретности) картины казни Иешуа, то претворяясь в проблему насилия вообще как применения силы оружия или власти к отдельной личности — от безымянного «дезертира» или «шпиона» (первый роман и пьеса «Дни Турбиных») до творца и пророка.

Да, Булгаков будто бегло проигрывает в этой повести некоторые главные мотивы всего предшествующего творчества и в том числе — второго романа, причем мы видим в ней не только уже известные по первой редакции мотивы этого романа, но — что гораздо важнее — неизвестные, еще нигде, кроме как в этой повести, не зафиксированные.

И «дьявольские» черты облика Рудольфа, и само поведение его как сатаны-мецената, спокойно, снисходительно и иронически разговаривающего с взятым им под свое покровительство автором, нисколько не сомневающегося в успешности своих предприятий, — все это ведет к Воланду — причем к Воланду позднейших редакций. Напомним, что в редакциях 1928—1929 гг. встречи Воланда с Мастером еще нет — как нет и самого Мастера.

Однако встреча эта уже состоялась на страницах неоконченной повести. В разговоре Рудольфа с талантливым и никому не известным автором звучат мотивы, уже «приготовленные», возможно, писателем, для последующих глав его «романа о дьяволе». Мефистофельские черты Воланда (по внешности — именно оперного Мефистофеля), заметные в романе, с нажимом подчеркнуты в облике Рудольфа. Но в романе Воланд-дьявол противостоит только Иешуа, и ничто пока не говорит о Фаусте — его антиподе из другого ряда. Только в повести, посвященной «тайному другу», впервые являются слова, проливающие свет на всю дальнейшую историю замысла романа: «Отчаяние мое было полным, я размышлял о своей ужасной жизни и знал, что сейчас она прервется, наконец.

В голове возникли образы: к отчаянному Фаусту пришел Дьявол, ко мне же не придет никто» (л. 25 об.) — и тут-то и появляется Дьявол-Рудольф. Эти образы, возникшие под звуки увертюры «Фауста» (любимой оперы Булгакова), связаны, видимо, с развивающимся замыслом романа и предвосхищают также и линию Фауста и Маргариты (см. далее в планах романа).

Рассказчик повести, близкий автору, воплощал в себе черты другого героя, который, возможно, именно в этот момент уяснился автору и должен был явиться в романе в облике «безымянного» Мастера. То, что должно было войти в роман, выходило за намечавшиеся его пределы, образуя иные, рядом с романом выраставшие формы. В повести 1929 г. различимы не только мотивы другого произведения, но и некие указания на само состояние автора (несомненно сознавшего масштаб своего параллельно развиваемого романического замысла) в момент работы над ним. В безусловной уверенности автора «романа о дьяволе» в своих силах и предчувствии конечной победы нужно видеть биографический генезис повествовательной позиции рассказчика повести.

Вряд ли можно считать рукопись только первоначальным наброском нескольких глав будущего «Театрального романа». Границы эти для нее тесны; литературное качество ее иное. Из этой точки художественная работа Булгакова видна в нескольких направлениях сразу. Здесь проступают мотивы романа уже написанного — «Белой гвардии», рождающегося в том же 1929 г. романа «Копыто инженера» и, наконец, — «Театрального романа». В этом своего рода мемуорандуме, составленном для «тайного друга» и не сразу определившемся как «План романа», разные замыслы писателя живут в редком сращении: уже написанный роман показывается вдруг в состоянии первоначальных импульсов, проглядывает абрис романа еще не конченного, лично-биографическое тесно сплетено с художественно-претворенным, и в этом смысле повесть выступает в функции метаромана, описывающего другие произведения автора (ср. строение «Мастера и Маргариты»).

С только что рассмотренною повестью в творчество Булгакова входит новая тема — судьба художника. К ней он не раз подходил довольно близко в любимых своих героях, но только начиная с этой повести она станет предметом пристальнейшего внимания писателя, показываясь в разных его произведениях все в новых и новых вариациях.

В октябре 1929 г. Булгаков начинает пьесу о Мольере. Известно, что 28 сент. он пишет Горькому второе письмо (вслед за первым, от 3 сент.) и просит поддержать важное для его судьбы ходатайство. 14 окт. дирекция МХАТа просит его вернуть аванс за не поставленную театром пьесу «Бег» (ИРЛИ), и в эти же дни Булгаков пишет письмо в Киев А. П. Гдешинскому о том, что «надорвался», «все разрушено до тла, что я сделал за много лет [...]» (ИРЛИ). В этих обстоятельствах была начата новая пьеса; она подводила итог «театральному» пятилетию.

Сохранились, по-видимому, все рукописи этой пьесы, полно отражающие историю ее текста. Первые наброски к ней — в большой «Записной книге», открывавшейся, впрочем, выпиской, не имеющей отношения к пьесе, — возможно, следы иного, не известного нам замысла: «Дело о белой вороне. Сего 1725 году генваря 25 дня, будучи мы в Новодезицьем монастыре, усмотрели летает птица белая ворона с галками. И о поимке той птицы требуем у вашего сиятельства позволения, дабы тое ворону в оном монастыре поймать было невозбрано... [Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. Т. 3. с. 335]» (17.4).

На следующем листе «Записной книги» — дата «октябрь 1929 г.» и «Материал» к пьесе. Внутренняя связь двух почти одновременных замыслов — повести и пьесы — очевидна и любопытна. Один из них будет продолжать другой, подхватывая едва намеченную, объявленную, но не развернутую тему. Заманчиво увидеть (и, кажется, небезосновательно) ясную, но обычно скрытую от нас логику художественного сознания в том, что, оставив попытку показать судьбу драматурга в прозе, приближенной к сугубо личному опыту, Булгаков обращается к пьесе о драматурге же, о театре — к пьесе, в которой мотив сугубо личный претерпел

глубокую метаморфозу, сублимировавшись в материале другого времени и в другом художественном роде. Пьесу о Мольере пишет человек, написавший за несколько лет не менее как три тома прозы и только что завершивший значительную часть романа о Иешуа и Пилате, драматург, у которого за плечами — четыре с половиною года напряженной театральной жизни.

Первые страницы рукописей пьесы позволяют восстановить в общих чертах историю развития замысла «Мольера».

«Молиериана. „Ah! mon Dieu, je suis mort“ (Le malade imaginaire)¹³². Первая же выписанная из источников фраза означила уже предрешенную трагическую финальную сцену еще не начатой пьесы. Сразу вслед за датой крещения Мольера — сведения о первом представлении его пьесы перед королем. С этого именно момента биографии Мольера и начата была пьеса: мгновенная способность Мольера к решительному и творческому действию, проявившаяся во время представления и спасающая труппу, видимо, особенно захватила Булгакова; первый «королевский спектакль» составил 1-ю картину 1-го акта уже в самом раннем наброске драмы.

Первоначальный список источников составлял 9 названий (далее он расширился); первые извлечения из них — перечень имен и дат. В цитате из пьесы «Версальский экспромт» — «короли ничего так не ценят, как быстрое послушание...» и начале письма Мольера королю, составленного в канонически-самоуничижительном тоне, отношения Мольера с королем сразу же проступают как важнейший мотив пьесы.

На следующей странице «Записной книги» появляются первые два варианта названия — «Заговор ханжей» и «Не многим равный» (л. 3). Снова выписываются имена, которые намечено посмотреть «по словарю», проясняются временные границы пьесы — фабула ее явно тяготеет к истории «Тартюфа» (перипетии запрещения пьесы, прошения драматурга королю, отказ, разрешение, новые угрозы и т. д.¹³³). Выписывается в несколько перефразированном виде характеристика Мольера, данная священником Рулле в его брошюре: «Демон, вольнодумец, нечестивец, достойный быть сожженным». Трактовка истории «Тартюфа», предложенная Веселовским¹³⁴, возымела влияние на формирующийся замысел. Выписана (с сокращениями) характеристика того нажима, который был оказан противниками «Тартюфа» на центральную власть: «Требования кары за оскорбление религии были предложены королю с такой силой...» («Записная книга», 17.4, л. 3 об.; см. Веселовский А. Указ. соч., с. 485). Последние слова Булгаковым подчеркнуты и написаны крупнее других — очень редкий для его рукописей прием, явный след размышлений над механизмом борьбы, развернувшейся вокруг «Тартюфа».

Первый вариант названия пьесы — «Заговор святош» — прямо связан, по-видимому, с чтением статьи Веселовского, с обычным для нее словоупотреблением (см. хотя бы начало выписки: «Заговор мог считать

¹³² «Ах! Боже мой, я умираю!» («Мнимый больной») (франц.).

¹³³ Выписки, озаглавленные «История Тартюфа», извлечены из статьи Сент-Беа, процитированной в предисловии Д. Д. Минаева к его же переводу «Тартюфа»: Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч. Под ред. П. И. Вейнберга и П. В. Бычкова. Т. 3. Спб., 1913, с. 25—27. Отсутствие авторских пометок на этих страницах тома, сохранившегося в библиотеке писателя (23.1), говорит, возможно, о том, что собрание сочинений Мольера было куплено позже и использовалось только в работе над биографией Мольера (1932—1933 гг.).

¹³⁴ Веселовский А. Жан Поклен Мольер. — В кн.: Мольер Ж. Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. Спб., 1912, с. 477—492. В этом же томе — вступительная статья Веселовского о Мольере, которую Булгаков, несомненно, знал и влияние которой сказалось впоследствии в работе над биографическим романом. Но выписки в «Записной книге» сделаны только из статьи о «Тартюфе».

своей главой *архи-святошу* королеву Анну...», л. 3 об.; подчеркнуто нами. — М. Ч.). На последующих двух страницах — сугубо фактические сведения главным образом из книги М. В. Барро¹³⁵. Эти выписки делаются синими и красными карандашами и этими же карандашами (свидетельство непрерывности работы на этом этапе) начата новая «Записная книга», продолжающая выписки и краткие пересказы из Барро (начиная со с. 41; 12.1, л. 2—4).

Часть текста в этой тетради написана рукою Л. Е. Белозерской — под диктовку автора: л. 15 об. (со слов «за ту часть») — 16 (кроме стихотворных строк), 16 об. — 17 (кроме семи слов правки — в середине страницы), 17 об. (кроме слова «доконает»), 18—19 (кроме правки), две первые строки л. 19 об., л. 42 об. (со слов «не удастся ему»), 43 (кроме правки), 43 об. (девять первых строк — кроме правки), 58 (начиная с 8-й строки) — 64 (кроме слова «чудовищный»), 66 (с 5-й строки) — 69 (кроме правки на л. 68). Листы 78 об. — 79 об., 81 об. — 82 заполнены рукою Е. С. Булгаковой.

На первой странице две строки подчеркнуты двумя красными чертами: «Рагно — тушил свечи. Сальные свечи и восковые» (л. 2); они расшифровываются при чтении описания сцены театра Пти-Бурбон, сделанного Барро¹³⁶. Подчеркнутые автором строки закрепили важный момент творческой истории пьесы. В них — появление нового персонажа и закрепление начальных ремарок и реплик пьесы, всегда столь важных для Булгакова-драматурга, всегда структурно значимых, прочно связанных со всеми еще не воплощенными частями пьесы. Это не заготовки впрок, а части вполне определенного целого, всегда знаменующие у Булгакова известную ясность всего его плана.

Интерпретации этих выписок помогают воспоминания Е. С. Булгаковой — немногие, к сожалению, мемуарные страницы, оставленные вдовой писателя, всегда столь щедрой, как помнят все знавшие ее, на устные о нем рассказы: «Как-то осенью 29 года М[ихаил] А[фанасьевич] очень уж настойчиво звал по телефону — приехать к нему на Пироговскую¹³⁷. Пришла. Он запер тщательно все двери — входную, из передней в столовую, из столовой в [его] кабинет, загнал меня в угол около круглой черной печки и, все время оглядываясь, шепотом сказал — что есть важнейшее известие, сейчас скажет. Я привыкла к его розыгрышам, выдумкам, фокусам, но тут и я не смогла догадаться, шутит он или всерьез говорит.

Потребовал тысячу клятв в молчании, наконец, сообщил, что надумал писать пьесу.

— Ну! <А о чем?> Современную?

— Если я тебе скажу два первых слова, понимаешь, скажу первую реплику, ты сразу догадаешься и о времени и о ком...

— Ну, ну...

— Подожди... Опять стал проверять двери, шептать заклинания, <словом, продолжая игру> оглядываться.

— Ну, говори.

После всяких отнекиваний, а главное, уверений, что первая реплика объясняет все, — шепотом сказал:

¹³⁵ Барро М. В. Ж. Мольер, его жизнь и литературная деятельность. Спб., 1891.

¹³⁶ «Крестообразная люстра над сценой, уставленная свечами, свечная же раampa и несколько бра, вот и все источники света. В антрактах свечи гасили, в труппе Мольера эту обязанность исполнял Рагно, один из актеров „Блистательного театра“, превратившийся за недостатком таланта и другой профессии в театрального чернорабочего. Свечи употреблялись сальные, и только на придворных спектаклях их заменяли восковыми» (Барро М. В. Указ. соч., с. 43. Подчеркнуто нами. — М. Ч.).

¹³⁷ Булгаков жил на Большой Пироговской, д. 35а, кв. 6 до 18 февр. 1934 г. — М. Ч.

— „Рагно, воды!“ — и торжествующе посмотрел на меня. — Ну, поняла?

Срам ужасный — ничего не поняла — ни какое время, ни о ком пьеса.

— Ээ, притворяешься. Все поняла.

Пришлось признаться в полном своем невежестве.

— Ну, как же... Ведь все ясно, Рагно — слуга Мольера, пьеса о Мольере! Он выбегает со сцены в свою уборную и кричит: „Рагно, воды!“, утирает лоб полотенцем. Но, смотри, ни-ко-му ни слова!» (30.5).

В самом первом списке действующих лиц пьесы (пока их только семь — Мольер, Мадлена, Арманда, Байрон — впоследствии Муаррон, Ла-Гранж, тушильщик и Людовик XIV) появился Рагно, «тушильщик» (л. 6). Имя это поставлено под вопросом, затем зачеркнуто; ниже на странице написано — «Жак». Оно остается в первых набросках 1-й картины; впоследствии Жак переименован в Бутона и остается одним из главных персонажей пьесы.

Первая страница черновой редакции пьесы отразила лихорадочное обдумывание обстановки и действия первой картины: «*Уборная театра Пале-Рояль (?). Король (?)*» (12.1, л. 6). Сразу же был выбран эпитафия к пьесе: «Для его славы ничего не нужно. Он нужен для нашей славы» — авторский перевод надписи на бюсте Мольера (последние строки книги Барро, указ. соч., с. 79). Свечи, подсказанные чтением Барро, тоже появились в этом же наброске и в изобилии¹³⁸ («...сцена представляет театральные уборные. Какие-то занавеси. Множество свечей. Зеркала. Кресла. Свечи перед зеркалами. Видно, что свету не пожалели... одна свеча почему-то на полу, впопыхах оставили»), появилась и та самая реплика, которую автор полагал разом открывающей содержание пьесы: «Мольер. Воды! Полотенце!» Первая сцена с ее бурным действием, в которое сразу были втянуты многие персонажи пьесы, далее менялась только в деталях. На первых трех страницах черновой редакции уже завязан узел всего сюжета, обозначен общий тон. Вслед за репликой «Король аплодирует» бегло намечен материал предпоследней картины — эпизод с монашками, навеянный, несомненно, книгой Барро (с. 77), — и несколько реплик финала.

Итак, в первых же набросках пьесы как бы уже начата и кончена. Главнейшая ее антитеза — светлое начало творческого самоосуществления и начало темное, губительное, противостоящее творчеству и самой жизни, — обозначилась в зрительно наглядном чередовании яркого, слепящего света («Множество свечей», «свечи перед зеркалами!») и надвигающегося неизбежного мрака: монахини и идущая им вслед смерть (уже в этой тетради драме дан подзаголовок: «Пьеса из музыки и света», 12.1, л. 47).

Первый черновой набросок всей пьесы (с пропусками одних картин, с кратчайшими первовариантами других) заканчивался картиной VII («квартира Мольера», л. 41—46) — и только тогда появилось название пьесы — «Кабала святош» (л. 47).

Первая полная редакция пьесы была начата в отдельной тетради и закончена на последней ее странице. Она представляет собой свод тех сцен и дополнений к ним, которые вперемежку заполнили предшествую-

¹³⁸ Свечи — излюбленный аксессуар и в прозе (см. особенно в эпилоге «Мастера и Маргариты»), и в драме Булгакова, и даже в частной его жизни (при свечах он нередко не только писал, но и читал свои вещи друзьям у себя дома). Показательно, что даже «свечник Фоссе», по доносу которого Мольер сидел в тюрьме, дважды останавливает внимание Булгакова на одной и той же странице книги Барро и появляется в обеих «Записных книгах» (л. 4 об., л. 5).

щую тетрадь¹³⁹. На пути от первых набросков к первой редакции важнейшие мотивы пьесы претерпели изменения. В первом наброске так называемой королевской сцены Мольер был вызван к Людовику не по навету Шаррона, уже после постановки «Тартюфа», как в полной редакции, а для разговора о творческих планах¹⁴⁰. В этой сцене появлялся еще молодой, только накануне обласканный на спектакле королем, полный замыслов комедиограф; вся сцена пронизана приподнятым ожиданием возможной встречи с празителем, надеждой на многообещающее снискание его симпатий и интереса к творчеству художника. Камердинер торжественно объявляет: «Жан-Батист, всадник де Мольер просит разрешения! Людовик (*очень оживленно*). Просите, я рад!» (12.1, л. 27). В одной подчеркнутой нами ремарке, в том, как дальше угадывал король невысказанное желание Мольера («Я понял — писатели любят говорить о своих произведениях наедине»; 12.1, л. 27 об.) и отправлял изкомнаты придворных, сквозило авторское предложение подобной аудиенции и доверительного, благожелательного разговора. Этот вариант встречи Мольера с королем вернее всего может быть интерпретирован в свете широко известной концепции относительно пушкинских стихотворений о Петре I, как бы указывающих Николаю I на достойные подражания качества пращура. «Так что же вы пишете?» — спрашивает король своего писателя, и тот отвечает: «Я задумал, ваше величество, комедию о ханже» (12.1, л. 29).

Эта версия аудиенции осталась в черновой тетради. В первой связанной редакции предложен другой, менее обнадеживающий ее вариант. Перед нами Мольер после запрещения двух лучших его комедий. «Голос Жан-Батист де Мольер, лакей вашего величества. Людовик. Просить! (*Входит Мольер, идет, кланяясь издала Людовику под взглядами придворных. Он очень постарел, лицо больное*) (12.2, л. 12 об.). Весь разговор идет в ином уже ключе, он длиннее первоначального варианта, наполнен оттенками новых смыслов и отзвуками живых интонаций, реальных ситуаций (ср. устные рассказы Булгакова в воспоминаниях Паустовского): «Людовик. Вас преследуют? Мольер (*молчит*). Людовик (*Громко*). <Если вам будет что-нибудь угрожать, сообщите мне>. Господа! Нет ли среди вас поклонников писателя де Мольера? (*движение*). Я лично в их числе (*гул*). <Придворные. Ослепительные вещи>. Так вот: писатель мой угнетен. Бойтся. И <мне будет приятно> я буду благодарен тому, кто даст мне знать об угрожающей ему опасности (*Мольеру*). Как-нибудь своими слабыми силами отобьемся. (*Громко*). Отменяю запрещение: с завтрашнего дня можете играть Тартюфа и Дон Жуана (*гул*).

Мольер (*вскокиз*). Люблю тебя, король! (*Исступленно*). Где архиепископ Шаррон? Вот он! Вы слышали? Вы слышали?» (12.2, л. 13). Построение сцены таково, что впечатление благополучного, в конце концов, для Мольера исхода дела погашено не менее сильным предощущением безнадежности и гибели (сама «исступленность», победные выкрики Мольера ведут к этому впечатлению). Следует ли понимать эту перемену в построении сцены так, что на пути от первых набросков к первой редакции автор «понял» нечто, чего не понимал вначале? Мы уверены в необходимости иного истолкования — в сосуществовании в сознании писателя разных вариантов одного и того же воображаемого разговора.

¹³⁹ Часть текста написана рукою Л. Е. Белозерской — под диктовку автора: л. 17 об. (со слов «Шаррон. С прискорбием вижу я...») — 20 (со вставками и правкой рукою автора), 28 об. — 29 (слова «бездарный дурак» рукою автора).

¹⁴⁰ Ср. у А. Веселовского в статье о «Тартюфе»: «Людовику, несомненно, был известен в общих чертах новый замысел его любимого увеселителя» и далее (Указ. соч., с. 484).

Ближайшая аналогия этому — «воображаемый разговор» Пушкина с Александром I («Когда б я был царем, то позвал бы Александра Пушкина и сказал ему...»), который сначала кончается прощением поэта, а затем конец этот резко переменен автором и желанная аудиенция завершается новой ссылкой. В то же самое время, когда Булгаков пытается построить в пьесе идеальную для художника, живущего в эпоху неограниченной верховной власти, ситуацию (достоверность факта разговора Мольера с королем во многих источниках подвергается сомнению) — в это же время он понимает, что «все это ни к чему! Ни к чему!» (12.1, л. 44 об.) и выражает это понимание от первых набросков до окончательного текста. Конечная безнадежность и временная надежда в этой пьесе равно полноправны, и одна не отменяет другую.

Первая полная редакция пьесы, начатая, видимо, в октябре (на первом листе ее надпись: «Осень, 1929, Москва») была закончена 6 дек. 1929 г. (12.2, л. 33). Одной из первых ее читательниц была, по-видимому, Е. С. Булгакова¹⁴¹; она же, по собственным ее воспоминаниям, и перепечатала пьесу¹⁴². Новая пьеса Булгакова обнаружила глубокие связи с предшествующим его творчеством и прежде всего — с писавшимся в тот же год романом. Во второй редакции романа Пилат, впадающий в истерическое состояние после чистосердечных показаний Иешуа против самого себя, передающих его в руки палачей как бы помимо воли прокуратора, кричит: «Плеть мне! Плеть — избить тебя как собаку!» «Иешуа испугался и сказал умильно:

— Только ты не бей меня сильно, а то меня уже два раза били сегодня...» (6.2, л. 42—42 об.). И в первых набросках «Кабалы святош» Мольер, на которого наступает Одноглазый, тоже угрожая ему боями и убийством, говорит: «Не бейте меня и не оскорбляйте... Я болен, клянусь вам. Я не знаю вас и не <понимаю> постигаю, за что вы ненавидите меня...» (12.1, л. 40); почти такова же эта сцена и в окончательном тексте (указ. соч., с. 267). Так снова, в новых ипостасях, возникает неизменная, зарождающаяся еще в работе над первым романом антитеза силы и слабости — когда то, что неизбежно является слабостью и робостью в одном ряду, выступает как сила и мужество в другом. Важнейшие для булгаковской модели мира типы социально-психологических ситуаций возникают в этой пьесе; в противостоянии Людовика и Мольера, Людовика и Шаррона угадываются некоторые черты отношений Пилата и Иешуа, Пилата и Каифы. Фанатичный Шаррон так же непреклонен в воздействии своем на власть, так же пользуется услугами сыщика, так же докладывает правителю о том, что тот не хотел бы слышать, и требует гибели ненавидимого им человека; так же как Пилат в романе, Людовик с брезгливым презрением относится к тому, кто донес на человека необычного, завоевавшего в коротком разговоре с правителем его симпатии¹⁴³, и так же, наконец, как и в романе. Эти смутные

¹⁴¹ Возможно, что событие отмечено дарственной надписью, сделанной автором 7 дек. 1929 г. на парижском издании «Белой гвардии»: «Милой Елене Сергеевне, тонкой и снисходительной ценительнице. Михаил Булгаков» (3.1).

¹⁴² Булгаков «попросил, чтобы я перевезла на Пироговскую свой ундервуд. Начал диктовать. Таких машинных перепечаток было...» (30.5; не дописано). В письме к брату, от 16 янв. 1930 г., сообщая о судьбе пьесы, Булгаков пишет: «Мучения с нею продолжаются уже полтора месяца...» (19.12, л. 1 об.); в машинописном тексте пьесы указан только год — 1929.

¹⁴³ Ср. реплику Пилата, прочитавшего донос от Каифы, во второй редакции романа — «Кто эта сволочь?» (6.2 л. 39 об.) и разговор Людовика со Справедливым сапожником после визита Шаррона: «А ты не любишь доносчиков? Справедливый сапожник. Ну чего же в них любить? Такая сволочь, ваше величество!» (Пьесы, с. 261—262).

симпатии не мешают Людовику потугить судьбу Мольера. Это не случайные совпадения, а проявление константных отношений, обнаруживающихся между героями Булгакова.

В первом машинописном тексте пьесы (12.3) по крайней мере три слоя правки — рукою М. А. Булгакова (густо-черными чернилами), рукою Е. С. Булгаковой (черными чернилами иного, коричневого оттенка; возможно, пьеса читана была автору вслух и поправки вносились тут же под его диктовку) и ее же рукою — лиловыми чернилами¹⁴⁴.

Текст был перепечатан (скорее всего, в начале 1930 г.) — с учетом первых двух слоев правки. В архиве сохранилось два экземпляра этой — второй — перепечатки (12.4—5). На одном из них — дарственная надпись Булгакова Е. С. Шиловой: «В знак дружбы милой Елене Сергеевне! „Был королевский спектакль.“ Акт I. 1930 г. 14 мая. М. Булгаков» (12.4, л. 1; возможная расшифровка надписи — в событиях, ей предшествующих: см. далее). На другом экземпляре, представляющем собой сброшюрованную тетрадь в картонной обложке, — начало авторской работы по чьим-то замечаниям (12.5) относящейся, видимо, уже к осени 1931 г.¹⁴⁵

Дальнейшую судьбу представленной в театр пьесы проясняет письмо Булгакова к брату Николаю от 16 янв. 1930 г. (до этого было еще короткое письмо от 28 дек. 1929 г. с краткой оценкой своего положения в постскриптуме, 19.11). «Сообщаю о себе[...] В неимоверно трудных условиях во второй половине 1929 г. я написал пьесу о Мольере. Лучшими специалистами в Москве она была признана самой сильной из моих пяти пьес» и далее — о возникших трудностях (19.12).

11 февр. 1930 г. М. А. Булгаков, по-видимому, читает свою пьесу в Драмсоюзе¹⁴⁶. Однако вряд ли пьеса была принята благосклонно и судьба ее переменилась, поскольку тон письма Булгакова к брату от 21 февр. 1930 г. остается прежним: «Я свою писательскую задачу в условиях неимоверной трудности старался выполнить как должно. <...> По ночам я мучительно напрягаю голову, выдумывая средства к спасению. Но ничего не видно. Кому бы, думаю, еще написать заявление?..» (л. 6 об. — 7).

Как можно видеть, Булгаков не теряет энергии и надежды, не перестает изыскивать действенные средства борьбы со своими литературны-

¹⁴⁴ Эта последняя правка, явно более поздняя, проведенная уже без участия автора (вычеркнуты отдельные реплики и ремарки) направлена к тому, чтобы сделать текст идентичным экземпляру 1931 г., разрешенному Реперткомом.

¹⁴⁵ В архиве Булгакова сохранился машинописный текст пьесы («третья перепечатка») со штампом Реперткома от 3 окт. 1931 г. и с многочисленными поправками (12.6); повсеместно убрана «монашка» — зловещая фигура, предвестник смерти, — и другие детали близкого образного ряда: «Необъятный собор <полон ладаном, туманом и тьмой. Бродят огоньки>» (л. 38), «<превращаясь в дьявола>» (о Шарроне, л. 39, 40), «Лагранж (возвращается в полумраке <как темный рыцарь>)» — л. 41, «Свечи в канделябрах, <таинственные тени на стенах>», л. 49) и т. п. В посмертных изданиях все эти изъяты правомерно восстановлены — за исключением конечной фразы пьесы: «Причиной этого явилась судьба».

В архиве П. С. Попова сохранилась копия пьесы, снятая с экземпляра, уже направленного автором в соответствии с замечаниями Реперткома и скрепленного штампом от 25 окт. 1931 г. (в копии ошибочно «1930»); на титульном листе экземпляра дарственная надпись автора П. С. Попову от 28 янв. 1934 г. (ф. 218, 1268, 10).

В архиве Музея МХАТ хранится режиссерский экземпляр разрешенного Реперткомом текста с многочисленными режиссерскими дополнениями и пометами, с упоминанием имен актеров, занятых в пьесе, а также «Материал, рекомендуемый М. А. Булгаковым исполнителям пьесы „Мольер“ (архив постановок)», составленный, по-видимому, в конце 1932 г. и представляющий собой выписки из разнообразных источников, сделанные рукою М. А. Булгакова, частично же — рукою Е. С. Булгаковой.

¹⁴⁶ См. письмо Е. И. Замятина Л. Н. Замятиной из Москвы от этого же числа: «Вечером, должно быть, буду в Драмсоюзе, где Мих[аил] Аф[анасьевич] читает свою новую пьесу» (ГПБ, ф. 292, ед. хр. 10).

ми и театральными противниками. 28 марта 1930 г. Булгаков обратился с письмом к Советскому Правительству, где широко цитировал статьи критиков и сообщал о судьбе «Мольера»: «Скажу коротко: под двумя строчками казенной бумаги погребены — работа в книгохранилище, моя фантазия, пьеса, получившая от квалифицированных специалистов бесчисленные отзывы — блестящая пьеса.

Р. Пикель заблуждается¹⁴⁷. 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 комедии¹⁴⁸ и начало второго романа „Театр“» (19.30, л. 3)¹⁴⁹.

18 апр. Булгакову позвонил Сталин, разговор их был записан позже Е. С. Булгаковой со слов М. А. Булгакова¹⁵⁰.

Вскоре после этого разговора Булгаков был принят во МХАТ на должность режиссера-ассистента и в московский ТРАМ (Театр рабочей молодежи) — на должность консультанта (ИРЛИ).

5. ИНСЦЕНИРОВКИ. РОМАН О МОЛЬЕРЕ. ТРЕТЬЯ (ПЕРВАЯ ПОЛНАЯ) РЕДАКЦИЯ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

17 мая 1930 г., в той же большой «Записной книге», в которой полгода назад появились первые выписки для «Кабалы святош», Булгаков начинает новую работу, обращая на этот раз к одному из двух наиболее значительных для него в русской литературе имен — к Гоголю¹⁵¹, — к сценической интерпретации «Мертвых душ».

...Два года спустя, вспоминая историю работы над сценарием, Булгаков, не без пафоса самоиронии, уверял: «„Мертвые души“ *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение» (письмо к П. С. Попову от 7 мая 1932 г., ф. 218, (1269.4). И, задавая вопрос: «А как же я-то взялся за это?» — разъяснял (о литературном и биографическом задании писем его к П. С. Попову см. далее) с нарочитой заостренностью: «Я не брался, Павел Сергеевич. Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло. Как только меня назначили в МХТ, я был введен в качестве режиссера-ассистента в „М. Д.“ (старший режиссер. Сахновский, Телешова и я). Одного взгляда моего в тетрадку с инсценировкой, написанной приглашенным инсценировщиком, достаточно было, чтобы у меня позеленело в глазах. Я понял, что на пороге еще Театра попал в беду — назначили в несуществующую пьесу. Хорош дебют? Долго тут рассказывать нечего. После долгих мучений выяснилось то, что мне давно известно, а многим, к сожалению, неизвестно: для того, чтобы что-то играть, надо это что-то написать. Кратко поворю, писать пришлось мне».

Первые же строки рукописи зафиксировали момент нащупывания темы в неожиданном ее повороте:

«Человек пишет в Италии!
в Риме (!). Гитары. Солнце.

¹⁴⁷ См. примеч. 130.

¹⁴⁸ Что это была за комедия, остается неизвестным; предположительно — ранний набросок «Блаженства»; В. Сахновский пишет, что «первый вариант „Блаженства“ был создан в 1930 году» (Очерки, с. 195). Проблема взаимодействия творящего человека с обществом, в котором он живет, поставленная в 1929—1930 гг. в «Кабале святош», в новом замысле вышла за границы исторического времени, — характерная для творчества Булгакова повторная постановка одной доминантной проблемы.

¹⁴⁹ См. также: Избр. проза, с. 30.

¹⁵⁰ «Вопр. лит.», 1966, № 9, с. 138.

¹⁵¹ «Из писателей предпочитаю Гоголя; с моей точки зрения никто не может с ним сравняться» (Запись П. С. Попова, ф. 218, 1269.6, л. 2).

Макароны» (17.4, л. 7).

Итак, решение начать с Италии явилось сразу, прежде всякого материала. Оно основалось на самом общем, ходячем, но от того не менее ярком представлении об Италии («Гитары. Солнце. Макароны») и на чрезвычайно увлекавшей Булгакова мысли о писателе, пишущем о России, глядя на нее из «прекрасного далека».

Вслед за этим решением естественным образом должен он был обратиться к воспоминаниям П. В. Анненкова «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года»: сразу после первых строк выписаны даты рождения и смерти мемуариста и дата его приезда в Рим. Именно сцена диктовки Гоголем «Мертвых душ», описанная Анненковым, вернее всего, натолкнула Булгакова на мысль ввести в инсценировку Гоголя-чтеца и дать в ней место тому, кто оставил нам это замечательное описание: на первом же листе появились две первые фолы: «Великий чтец» и «Поклонник» и наброски сцены диктовки поэмы. Далее вырезаны четыре листа, начата сцена Ноздрева с Чичиковым, где Ноздрев его выгоняет, после чего следует реплика Поклонника, записывающего под диктовку: «Неужто изобьет?», ответ Чтеца — по дальнейшему тексту поэмы, и далее — наброски разных сцен.

Работа над инсценировкой шла совместно с Сахновским, видимо с большими перерывами и внешними затруднениями. Снова и снова на листах «Записной книги» Булгаков делает «заставку» и начинает работу заново (л. 14 об., 18 об., 21 об., 28). 7 июля 1930 г. худсовет МХАТа обсуждает режиссерский план спектакля и принимает его (см. протоколы постановки в Музее МХАТ; «Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил экспозе, — писал Булгаков в уже цитированном письме к П. С. Попову от 7 мая 1932 г. — И Рима моего мне безумно жалко»). 15 июля Булгаков уезжает в Крым с артистами ТРАМа (см. телеграмму из Мисхора от 18 июля к Е. С. Шиловской, от 28 июля к Л. Е. Белозерской, 19.4, 9). 6 авг. он писал К. С. Станиславскому: «Вернувшись из Крыма, где я лечил мои больные нервы после очень трудных для меня последних двух лет, пишу Вам простые неофициальные строки <...> После тяжелой грусти о погибших моих пьесах, мне стало легче, когда я — после долгой паузы — и уже в новом качестве переступил порог театра, созданного Вами для славы страны» (копия, 19.34, подлинник в архиве Музея МХАТа; опубликовано частично В. Я. Лакшиным в предисловии к «Избранной прозе» М. Булгакова, с. 35—36). Продолжалась его работа над инсценировкой «Мертвых душ» одновременно со службой в ТРАМе, где он писал заключения на сценарии разных авторов.

В 20-х числах ноября текст инсценировки «Мертвых душ» был закончен. Вместо Великого чтеца и его Поклонника на сцене оставлен просто Чтец, роль коего сведена до минимума; 2 дек. 1930 г. в театре проходит первая репетиция (ИРЛИ).

Итак, инсценировка, осуществленная не так, как была задумана и начата, стала единственным итогом года. Этот год Булгаков кончал работой над не совсем обычной для него рукописью. В архиве уцелел обрывок листа, вырванного из «Записной книги» (17.3), датированный 28 дек. 1930 г. и озаглавленный «Funérailles» («Похороны»). Это — черновые наброски стихотворения, начинающегося строкою: «Надо честно сознаться...», открывающей исповедально-итоговый его характер.

В тот же миг подпольные крысы
Прекратят свой флейтный свист,
Я уткнусь головой белобрысою
В недописанный лист.

Дальнейшие, большей частью зачеркнутые черновые строки развивают тему исповеди и трагического конца: «Вероятно, собака <залает>

завоет <Пожалеет испорченный стол>... <Не раз поганой ложью Я пачкал уста Темна и не чиста>». Наброски обнаруживают прямую близость к некоторым излюбленным мотивам автора:

Почему ты явился повитый
Почему раздроблен рот
Ты в бою убитый

.....
Меня обнимет монах

Первые три стиха ведут к материалу «Красной короны», вероятно, по-прежнему живому для автора, не изжитому в творчестве; второй стих использует также деталь описания гибели Берлиоза в ранних редакциях романа; «монах» — в одном ряду с «монашками» «Кабалы святош», пугающими Мольера; о нем же, вероятно, говорят и два стиха в конце набросков: «Почему ты меня не берег? Почему он меня подстерег?»¹⁵².

Вспомню ангелов, жгучую водку
И ударит <мне> газом
В позолоченный рот
Почему ты явился непрощенный
Почему ты <не кончал> не кричал
Почему твоя лодка брошена
Раньше времени на причал?¹⁵³
Есть ли достойная кара
Под твоими ударами я, господь, изнемог

Шесть последних черновых стихов, по-видимому, не законченного стихотворения развивают тему гибели, вводя метафорический ряд «дальних созвездий», в которых «загорится еще одна свеча».

29 дек. 1930 г. Булгаков пишет письмо в дирекцию МХАТа с обстоятельным описанием своего положения и просьбой об авансе в 1000 руб.¹⁵⁴

Первые месяцы 1931 г. из-за недостатка документов (кроме свидетельств, связанных с областью сугубо личных отношений) — почти неизвестное для нас время в жизни писателя. 14 марта он подает заявление в ТРАМ с просьбой уволить его с должности консультанта (ИРЛИ); 17 апр. заключает соглашение с Передвижным театром Института санитарной культуры на режиссерскую работу над пьесой Н. А. Венкстерн «Одиночка»; завершение ее назначалось на 1 июля 1931 г. (ИРЛИ); 26 апр. составляет справку о своей литературной деятельности, где указывает, в частности: «1924—1930 — только занятия драматургией» (ИРЛИ), не упоминая ни о втором своем романе, ни о начатом было третьем («Театр»).

К весне 1931 г. относим мы предположительно попытки Булгакова обратиться заново к уничтоженному своему «роману о дьяволе».

¹⁵² Для выяснения генезиса и интерпретации этого важного для Булгакова мотива см. еще письмо к П. С. Попову от 14 апр. 1932 г.: «Совсем недавно один близкий мне человек утешал меня предсказанием, что, когда я вскоре буду умирать и позову, то никто не придет ко мне кроме Черного Монаха. Представьте, какое совпадение. Еще до этого предсказания засел у меня в голове этот рассказ» — т. е. рассказ Чехова «Черный монах» (ф. 218.1269, 4).

¹⁵³ Укажем на возможную связь последних двух стихов с четырьмя стихами из второго «лирического» вступления к поэме Маяковского «Во весь голос».

¹⁵⁴ «Я выкраиваю время — между репетициями „Мертвых душ“ и вечерней работой в ТРАМе — для того, чтобы сочинить роль Первого (Чтеца) и каждый день и каждую минуту я вынужден отрываться от нее, чтобы ходить по городу в поисках денег. Считаю долгом сообщить дирекции, что я выбился из сил» (копия, ИРЛИ); в просьбе было отказано из-за долга Всекомдраму (ИРЛИ).

Сохранились две тонкие тетради в бумажных обложках, зафиксированные эти попытки. На титуле (обложка оторвана) первой из них наверху надпись — «Черновики романа»¹⁵⁵, посередине — «Тетрадь I» и внизу листа даты — «1929—1931». Роман начат был не с начала, а с любимой, по-видимому, главы, в предыдущей редакции называвшейся «Мания фурибунда», а теперь получившей название «Дело было в Грибоедове» (оставшееся до последней редакции). Ни эта, ни другие главы в обеих тетрадях не нумеруются; роман пишется кусками. В этой главе появляется поэт Рюхин с его размышлениями о своей судьбе, навеянными посещением «дома скорби и ужаса» и обвинениями Иванушки («развейтесь красные знамена, а посмотрели бы вы, что он думает, хе...», 63, л. 10 об.), и с темной завистью к Пушкину; возникала новая для романа тема завистника, неясный мотив поэтической славы, первые очертания проблемы «правильной» и «неправильной» литературной судьбы. Сдав Иванушку в лечебницу, Рюхин возвращался в Шалаш: «Рюхин сел и большим голосом спросил малый графинчик... Он пил водку и чем больше пил, тем становился трезвей, и тем больше темной злобы на Пушкина и на судьбу рождалось в душе...» (6.3, л. 15 об.) — на этом глава обрывалась (очень близко, видимо, к концу) и в следующей тетради начиналась сызнова; видимо, эта 2-я тетрадь должна была продолжать 1-ю, как обычно, представляя новые редакции одних глав и продолжая другие. Она сильно попорчена: в чистой неисписанной ее части не хватает около 30 листов — автор не уничтожил текст, а скорее всего, вырывал листы для писем (6.4).

В «Тетради I» за неоконченной главой о Шалаше Грибоедова следует лист, где в немногих отрывочных записях можно угадать возвращение к главе, описывающей вечер в Варьете. Здесь появляется вариант названия — «Сеанс окончен», новое имя и полный «титул» зрителя, разоблачаемого Воландом в первой редакции, — «Заведующий акустикой московских государственных театров Пафнутий Аркадьевич Семплеяров» (фамилия, сохраненная в окончательной редакции), еще два имени — «Вордолазов. Актриса Варя Чембунчи». Далее следует фраза, впервые вводящая в роман героиню и с нею новую сюжетную линию: «Маргарита заговорила страстно: — »; после двоеточия поставлено тире для последующей реплики, но самой реплики нет.

На этом текст в «Тетради I» обрывается (далее 22 чистых нумерованных листа). Во 2-й тетради вслед за второй (а с начала работы над романом — не менее как пятой!) редакцией главы «Дело было в Грибоедове» появляются первые наброски одной из последних глав романа под названием «Полет Воланда» (теми же синими чернилами, что и последний лист предыдущей тетради): две реплики Бегемота («Об чем волынка, граждане?» «Куда это вы скакаете?», 6.4, л. 11), еще одна реплика неизвестного персонажа, в дальнейших редакциях не отразившаяся и, наконец, подробно и связно описанный эпизод Бегемотова свиста, очень близкий к окончательному его варианту. Затем, с новой строки — фраза из той же предполагаемой главы: «Нежным голосом¹⁵⁶ завел Фагот...» «Черные скалы мой покой» (л. 13)¹⁵⁷ и последние слова, ведущие к напутствию Воланда Мастеру в последней редакции романа:

¹⁵⁵ Надпись эта служит, кажется, лишним подтверждением того, что роман к этому времени уже уничтожен; последующие наброски глав также убеждают, что роман начат наново.

¹⁵⁶ Уже являются черты Бегемота последней главы романа — «прекрасного юноши, демона-пажа».

¹⁵⁷ Ср. в 1-й редакции, когда Благовест (Нютон) вызывает по телефону номер квартиры Гараси Педулаева: «Сперва ему почудился в трубке свист пустой и далекий разбойничий в поле. Затем дальний необыкновенно густой и сильный бас запел далеко

«— Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» (л. 13)¹⁵⁸. На следующем листе — новое название романа — «Консультант с копытом» — и еще один вариант 1-й главы, оборванной на появлении Воланда.

Итак, две тетради 1931 г. показывают, что автору уже ясны некоторые зловые моменты конца романа: обозначилась Маргарита — двумя всего словами, сказанными о ней в 1-й тетради — «заговорила страстно», и одной ее репликой во 2-й: «— Нет, нет, — счастливо вскричала Маргарита, — пусть свистнет! Прошу вас! Я так давно не веселилась!» (л. 12). Появился и новый герой — безымянный спутник Маргариты.

Характерная черта работы 1931 г. — неожиданная перемена повествовательного строя романа — в 1-й главе рассказ по-прежнему ведется от лица повествователя первых редакций, не участвующего в действии, но кропотливо собирающего сведения о происшедших событиях, а в набросках последней — от лица нового героя («Должен заметить, что свиста я не услышал, но я его увидел <...> Когда я очнулся, я видел <...> и тут я разглядел, что человек с портфелем лежит раскинувшись и из головы у него течет кровь», л. 12 об. — 13, — так всплывают вновь знакомые по ранним рассказам и первому роману картины).

Другая важная деталь — «мастером» Фагот называет здесь Воланда («— Виноват, мастер, я здесь не при чем», л. 13), что, вероятней всего, говорит о том, что в 1931 г. новый герой, во всяком случае, еще не получает имени Мастера.

Появился ли замысел венчающей роман сцены полета только в 1931 г.? Вполне вероятно, что он зародился гораздо раньше. Мотив полета возникает мельком еще в «Беге»: «Мысль о вас облегчает этот полет в осенней мгле...», — говорит Голубков (Драмы и комедии, с. 128) и с силою звучит в самых первых набросках «Кабалы святош», уже в интерпретации, близкой к роману, в сцене исповеди Мадлены Шаррону: «— Вся жизнь таила, но оставляю грех теперь на земле перед полетом в вечную службу»; «(в восторге, прижимаясь к нему). Свободна я?¹⁵⁹ Могу теперь лететь? (орган гудит могучими волнами)». Мысль о всеочищающем, разрешающем все земные узлы и пути «полете в вечную службу», быть может, уже в 1929 г. связывалась с романом.

В начале листа с набросками «Полета Воланда», в правом его углу, теми же синими чернилами, которыми сделаны все наброски последней главы, написано: «Помоги, Господи, кончить роман. 1931 г.»; эта надпись важна не только для датировки — она говорит о том, что в 1931 г. Булгаков надеялся на непрерывную работу над своим однажды погуб-

и мрачно... черные скалы... вот мой покой... черные скалы... Как будто шакал захохотал. И опять „черные скалы... вот мой покой...“» (л. 165). Возможно, что этот «разбойничий» свист (рядом с песней Шуберта) уже предусматривал конечный эпизод с демонстрацией его разрушительной силы.

¹⁵⁸ Отдельные мотивы финала романа и его детали кочуют по страницам других вещей, писавшихся в эти годы. «Пойдем домой, ты зажжешь свечи, я приду к тебе... Ты почитаешь мне третий акт „Тартюфа“» — сравним эти слова Мадлены Мольеру в конце 1-го действия (Драмы и комедии, с. 232) с цит. фразой Воланда в тетради 1931 г. и особенно — со словами Маргариты, обращенными к Мастеру в конце последней главы печатного текста романа. Перекликаются с сюжетом и антуражем последней главы и слова Евы из пьесы 1931 г.: «Ну послушай же: ты понимаешь, что вы женщину замучили? Я сплю и каждую ночь я вижу один любимый сон. Черный конь и непременно с черной гривой уносит меня из этих лесов <...> Конь уносит меня, и я не одна...» (12.8, л. 49). Но можно только гадать о том, отзвуки ли это уже сформировавшегося финала или материал, из которого он формируется.

¹⁵⁹ Ср. возглас Рашели в финале либретто «Рашель»: «Свободен ты! Свободна я!» (16.4); «Ты свободна», — объявляет Адам Еве, отпуская ее к возлюбленному (пьеса «Адам и Ева», см. далее); «Невидима и свободна!» — так начинается глава «Полет» в последней редакции романа (Булгаков М., с. 650), и этим же словом («Свободен! Свободен!..») кончает Мастер свой роман о Иешуа и Пилате (Там же, с. 797). Этот же мотив детально разработан в пьесе «Блаженство» (см. далее).

ленным романом, надеясь осуществить замысел полностью уже в его изменившихся и теперь, вероятно, до конца ясных автору очертаниях.

В мае этого года на листе, ырванном из «Записной книги» (17.4), он начинает и бросает новое письмо о своей литературной судьбе — с двумя эпиграфами из Некрасова («О муза! Наша песня спета...» и «И музе возвращу я голос») и с просьбой к адресату стать его «первым читателем» (19.33). Сохранился и полный вариант, возможно, не отправленного письма с эпиграфами из Гоголя («...я знал только то, что еду вовсе не затем, чтобы наслаждаться чужими краями, но скорей чтобы натерпеться, точно как бы предчувствовал, что узнаю цену России только вне России и добуду любовь к ней вдали от нее», 19.33); в нем подробно перечислены должности и занятия писателя за последний год, перечень коих закончен так: «А по ночам стал писать. Но надорвался». Есть основания предполагать, что «стал писать» он именно роман: речь идет, несомненно, о чем-то, во-первых, творчески важном (не о литературном заработке), а во-вторых, о начатом и оставленном. О других работах такого рода, относящихся к первой половине 1931 г., ничего не известно; это и позволяет наброски к роману, датированные 1931 г., отнести к январю—маю. Письмо от 30 мая 1931 г. засвидетельствовало то самое физическое и психологическое состояние, которое запечатлено в упомянутой раньше приписке к наброскам главы «Полет Воланда»; оно соотносится отчасти и с едва намечившимися элегическими мотивами этой главы: «С конца 1930 года я хвораю тяжелой формой нейрастении с припадками страха и предсердечной тоски <...> Во мне есть замыслы, но физических сил нет, условий, нужных для выполнения работы, нет никаких <...> Я переутомлен. Сейчас все впечатления мои однообразны, замыслы повиты черным, я отравлен тоской и привычной иронией» (19.33, л. 2—4).

Все говорит о том, что в начале 1931 г. писатель берется за старый замысел, но вскоре оставляет его и переходит к другим, менее внутренне обязательным работам. Характеристике его состояния этого времени служит письмо к нему В. Вересаева от 12 авг. 1931 г.: «Получил Ваше письмо — и не из слов Ваших, а из самого письма почувствовал, как Вы тяжело больны и как у Вас все смято в душе [...] И для меня совершенно несомненно, что одна из причин Вашей тяжелой душевной угнетенности — в этом воздержании от писания» (ИРЛИ).

5 июля Булгаков заключает договор с ленинградским Красным театром (Госнардом), а 8 июля — с театром им. Вахтангова на пьесу «на тему о будущей войне» в 4-х действиях¹⁶⁰ (ИРЛИ), — будущую пьесу «Адам и Ева». Единственный сохранившийся автограф пьесы имеет заметные черты не первоначальной ее редакции — в ней отсутствуют черновые наброски отдельных сцен, разметки картин и т. п. Сам вид первых ее страниц — титул на отдельном листе, полный список действующих лиц вслед за ним, «беловой» характер ремарки к I акту — говорит о том, что перед нами — не ранее, как второй этап авторской работы над текстом (12.8).

Рукопись состоит из двух частей — толстой общей тетради в клетку и вложенных (частью — вклеенных) в середину ее листов, вырезанных из другой, не сохранившейся в архиве линованной тетради. Обе эти части имеют общую авторскую пагинацию синим карандашом. Листы, вырезанные из другой тетради, имеют сверх того собственную, явно первоначальную пагинацию, начинающуюся 179-м номером. Нет сомнения,

¹⁶⁰ См. упоминание о ней: Драммы и комедии, с. 580, и подробный пересказ содержания в статье В. Сахновского (Очерки, с. 134—135).

что это — часть какой-то не дошедшей до нас редакции пьесы, предшествующей уцелевшему тексту — как можно установить по более черновому ее виду и по характеру всей пагинации. Действительно, 49 первых страниц сохранившейся тетради имеют свою пагинацию, которая заканчивается последней страницей I акта (конец акта затем был зачеркнут и написан заново — на следующей странице). Далее идут вложенные листы с текстом II акта (с «двойной» пагинацией), затем — III и IV акты, не имеющие первоначальной пагинации, а пронумерованные синим карандашом вместе с I и II актом. Поскольку Булгаков непременно нумеровал листы тетради, в которой шла работа, в процессе этой работы или «вперед», но почти никогда не делал этого задним числом, то характер пагинации III и IV актов, уже учитывающей «новую» пагинацию II акта, позволяет говорить о следующем порядке работы автора над текстом пьесы:

а) сначала в неизвестной нам черновой линозанной тетради шла работа над первоначальным текстом, доведенная по крайней мере до конца II акта, но, скорее всего, как увидим дальше, — до конца пьесы; I акт (возможно, вместе с материалами и первыми набросками) составлял 178 страниц;

б) затем была начата новая редакция (сохранившаяся тетрадь); закончив I акт в этой редакции, автор не стал переписывать второго, а, поправив его прямо по раннему тексту (красным и синим карандашами и чернилами), вырезал эти листы, вложил вслед за I¹⁶¹, пронумеровал оба акта поверх первоначальной пагинации каждого из них и, возможно, продлил эту новую пагинацию до конца тетради, подготовив поле для дальнейшей работы;

в) после этого были написаны III и IV акты во второй их редакции: сам внешний вид текста предполагает предшествующую их редакцию (см. пункт «а»), которая и была затем частично переписана самим автором, частично продиктована им Л. Е. Белозерской.

Когда же была начата пьеса? Не ранее 30 мая, поскольку иначе сведения о ней попали бы в подробный отчет о работе текущего года в письме, упоминавшемся ранее. Вряд ли Булгаков начал работу до заключения договора (в договоре не указано название пьесы; поставлен достаточно далекий срок сдачи — 1 ноября). Первая дата, встречающаяся в рукописи, — 8 авг. 1931 г. — отмечает работу над 187-й страницей первой редакции. Вторая дата — 9 авг. — на 195-й странице; следовательно, за один день написано 8 с лишним страниц. Но как всегда, когда имеешь дело с рукописями Булгакова, это соответствие не дает материала для вычисления средней производительности работы автора. Возможно, он писал ее уже в июле, но нет ничего невероятного и в предположении, что около двухсот страниц было написано за несколько дней в начале августа. Некоторые косвенные указания — новизна и щекотливость самой темы, непривычное для рукописей Булгакова обилие поправок — заставляют думать, что работа шла трудно, медленней обычного. Человек творчества (на этот раз, как и в «Роковых яйцах», творчества научного) в его сложных взаимоотношениях с обществом снова встал в центре замысла; его беспомощность перед силой оружия неразрывна с силой интеллекта и духа. Некоторыми сторонами своими (проблематикой, способом построения героев) пьеса Булгакова сближалась с «Заговором чувств» Ю. Олеши — пьесой, писавшейся в эти же годы (да и с его же пьесой «Список благодетелей»), а в сюжетно-фабульном отноше-

¹⁶¹ Внешний вид уцелевшей тетради не дает думать, что из нее, в свою очередь, были вырваны листы с какой-то редакцией II акта — нет, этот акт, скорее всего, просто не был написан в ней.

нии — с гораздо более ранним киносценарием Л. Лунца «Восстание вещей». Возможно, что замысел пьесы возник в 1930 г. и именно с идеей изобретения гибельного «солнечного газа» связаны строки из стихотворения Булгакова: «И ударит мне газом в позолоченный рот» (см. ранее).

4 авг. 1931 г. директор Красного театра В. Е. Вольф сообщает Булгакову, что 20-го вернется в Ленинград, сговорится о приезде Булгакова «и будем запоем читать пьесу» (ИРЛИ). 22 авг. работа над рукописью была закончена. Когда пьеса перепечатывалась, пока неизвестно. По воспоминаниям зав. литчастью Красного театра Е. М. Шереметьевой, любезно ознакомившей нас с ними, «прошло меньше трех месяцев со дня подписания договора», когда Булгаков приехал в Ленинград читать пьесу (ср. далее письмо Булгакова к Попову от 26 окт. 1931 г.): «Слушали ее четыре человека: Вольф, Гаккель, Тихантовский и я. К великому общему огорчению, ставить ее театр не мог. Кажется, меньше всех был расстроен автор. Он объяснил это тем, что, когда кончил писать, то ему самому показалось, что, пожалуй, его „Адам и Ева“ не выйдут на сцену. Пьеса была, конечно, талантлива, умна, неожиданна, мастерски сделана. Экземпляр ее оставался в кабинете Вольфа и сгорел вместе со всем, что было в кабинете, во время пожара театра. <...> Вот что удалось вспомнить: действие происходило в будущем <...> Главный герой, Адам, — ученый-изобретатель и испытатель какого-то воздушного корабля, осваивающего космос <...> Кончилась пьеса возвращением Адама после испытательного полета на корабле, и довольно точно помнится заключительная фраза, обращенная к Адаму: „Входите, вас ждет генеральный секретарь“. Фабульные расхождения с текстами пьесы, сохранившимися в архиве (автограф и неавторизованная машинопись), где действуют три главных героя — инженер Адам, изобретатель Ефросимов и авиатор Дараган, — возможно, не погрешность памяти, а след не сохранившейся редакции пьесы.

1 окт. Булгаков сообщает директору Бакинского драматического театра В. Е. Месхетели, что согласен на постановку, но что пьеса еще не разрешена к представлению (ИРЛИ). Постановка пьесы так и не осуществилась; в рукописном отделе ИРЛИ хранится недатированная телеграмма: «Адам и Ева свободны — Красный театр».

26 авг. Булгаков заключает договор с ленинградским Драматическим театром (ГБДТ) на инсценировку романа Толстого «Война и мир», обязуясь сдать ее до 1 марта 1932 г. (ИРЛИ); на одном из листов его черновой тетради есть надпись: «Работу над инсценировкой „Войны и мира“ Л. Толстого я начал 24 сентября 1931 г.» (ИРЛИ), — но тут же автор и оставил ее — потому, возможно, что появились надежды на благополучный поворот судьбы его «Мольера», уже более полтора лет не переменявшейся к лучшему.

Первые упоминания об этом — в письме к дирекции ГБДТ от 6 окт. 1931 г., в котором Булгаков предлагал театру свою пьесу «Мольер», разрешенную 3 окт. 1931 г. (ИРЛИ), в письмах от 26 окт. 1931 г. к Е. И. Замятину (ИМЛИ, ф. 47, 346) и П. С. Попову (ГБЛ, ф. 218, № 1269.4) с сообщением о разрешении пьесы, в письме А. М. Горькому от 30 окт. 1931 г. С этим последним письмом автор посылал экземпляр пьесы «с теми поправками, которые мною сделаны по предложению Главного репертуарного комитета.

В частности, предложено заменить название „Кабала святош“ другим» (копия, 19.19). Почти одновременно пришло поздравление от Замятина: «Итак — ура трем М.: Михаилу, Максиму (Горькому. — М. Ч.) и Мольеру!» (28 окт. 1931 г., ИРЛИ; письмо показывает, что разрешение пьесы состоялось не без участия Горького), на которое Булгаков ответил письмом от 31 окт. (ИМЛИ, ф. 47, 346).

В письме к Попову ст. 26 окт. 1931 г. Булгаков сообщал среди прочего: «На днях вплотную придется приниматься за гениального деда Анны Ильиничны (жены П. С. Попова, внучки Л. Н. Толстого. — М. Ч.). Вообще дела сверх головы и ничего не успеваешь и по пустякам разбиваешься и переписка запущена позорно.

Переутомление, проклятые житейские заботы!» Поездка в Ленинград, которую он собирался совершить, «пользуясь паузой в МХТ» (т. е. паузой в репетициях «Мертвых душ»), откладывается до ноября.

Приняться за инсценировку «вплотную» удалось только через два месяца: делаются первые наброски. Репетиции «Мертвых душ» во МХАТе между тем продолжались, и 31 дек. Булгаков пишет Станиславскому восторженное письмо по поводу режиссерской его работы.

25 февр. 1932 г. инсценировка была закончена (дата из конце машинописного текста), а 27-го, за три дня до окончания договорного срока, отослана в Ленинград (ИРЛИ). Интенсивная работа над огромным материалом, уложившаяся в два месяца, завершилась. 13 марта, продолжая письмо к Н. А. Булгакову, начатое 11 марта, писатель с облегчением сообщал: «Я свалил с плеч инсценировку „Войны и мира“» (19.13). В архиве ГБЛ имеется только машинописный ее текст — позднейшая копия с экземпляра, хранящегося в ИРЛИ (15.2).

Начало 1932 г. ознаменовано было весьма важным для Булгакова событием, подробно описанным в письмах его к П. С. Попову. «Вы уже знаете? Дошло к Вам в Ленинград и Тярлево? Нет? Извольте: 15 января днем мне позвонили из Театра и сообщили, что „Дни Турбиных“ срочно возобновляются¹⁶². Мне неприятно признаться: сообщение меня раздавило. Мне стало физически нехорошо. Хлынула радость, но сейчас же и моя тоска. Сердце, сердце!» (25 янв. 1932 г.). Рассказывая об ажитации, вызванной этим событием, Булгаков риторически вопрошал: «Ну, а все-таки, Павел Сергеевич, что же это значит? Я-то знаю?» и отвечал: «Я знаю. В половине января 1932 г., в силу причин, которые мне неизвестны и в рассмотрение коих я входить не могу, Правительство СССР отдало по МХАТ замечательное распоряжение пьесу „Дни Турбиных“ возобновить!

Для автора этой пьесы это значит, что ему — автору — возвращена часть его жизни.

Вот и все...» (25 янв. 1932 г.).

Это письмо — второе из 29 сохранившихся писем Булгакова к П. С. Попову за 1931—1940 гг.¹⁶³ — одного из важнейших источников для изучения его биографии и личности. После гибели дневников писателя осталась очень немного документов, содержащих его самоощенки. Отмечаемая всеми знавшими Булгакова «закрытость» наиболее сокровенных мыслей для постороннего слуха и взгляда почти не оставила в воспоминаниях современников следов собственного его отношения к своему литературному делу и своей судьбе. Признания этого рода сохранились только в разных редакциях писем к правительству, всегда проникнутых стремлением автора возможно более искренне и адекватно охарактеризовать свое положение, свои настроения и намерения, и в ответе его на анкету «Литературного наследства» о Салтыкове-Щедрине. Среди не-

¹⁶² Обстоятельства, этому предшествовавшие, были впоследствии освещены в печати.

¹⁶³ 23 письма сбережены были адресатом (начало несконченного письма от 27 мая 1932 г. было найдено Е. С. Булгаковой в бумагах писателя и переслано адресату с ее припиской 21 сент. 1957 г.) и попали в отдел рукописей вместе с его материалами; в архиве Булгакова сохранились копии с части этих писем, сделанные Е. С. Булгаковой: среди них — копии 6 писем, местонахождение подлинников которых неизвестно: от 8 июля 1932 г., 14 марта и 28 апр. 1934 г., 11 февр. 1936 г., 29 янв. и 24 марта 1937 г. (19.29).

многих людей, которых писатель дарил своим доверием (Н. Р. и Б. Р. Эрдманы, П. А. Вильямс, В. В. Дмитриев, С. А. Ермолинский, Я. Л. Леонтьев), был П. С. Попов, который еще в середине 1920-х гг. глубоко оценил талант Булгакова и, познакомившись с ним, стремился взять на себя роль его биографа. Письма П. С. Попова были во многом частью этой его работы — они нередко играли провоцирующую роль, на которую адресат охотно откликался, подробно, по пунктам отвечая на вопросы: «...В прошлом же я совершил пять роковых ошибок. Не будь их, не было бы разговора о Монахе (см. примеч. 152. — М. Ч.) и сам <о> солнце светило бы мне на голову, и сочинял бы я, не шевеля беззвучно губами на рассвете, а как следует быть, за письменным столом.

Но теперь уж делать нечего, ничего не вернуть. Проклинаю я только те два припадка неожиданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти. Оправдание у меня есть: эта робость была случайна — плод утомления. Я устал за годы моей литературной работы. Оправдание есть, но утешения нет» (14 апр. 1932 г.). Написанные почти без помарок, язвисто отделанные, эти письма нередко представляют собой как бы кусок автобиографической или мемуарной прозы, к которой писатель имел тяготение с первых литературных шагов, и в этом своем качестве дают материал для установления генезиса многих страниц «Мастера и Маргариты». Так, введенная в 7-ю редакцию фраза Воюанда о сожалениях, вечно мучающих Пилата («он чего-то не договорил тогда, давно <...> Но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удастся и к нему никто не приходит. Тогда, что ж поделаешь, приходится разговаривать ему с самим собою», 8.3, с. 492—493). должна, возможно, быть поставлена в связь с эпистолярной 1932 г. «Это, собственно, не письма, а заметки о днях...» — признавался Булгаков в письме от 20 апр. 1932 г. Этот жанр, далеко не новый (ровно за сто лет до того Пушкин советовал П. В. Нащокину писать свои «мемории» в виде писем к нему), для Булгакова становился особенно важным тогда, когда не открывалось пути к другим жанрам. Так, более всего писем (как можно судить по сохранившейся части переписки) было написано в первой половине 1932 г. — т. е. в те полгода, в которые Булгаков почти совсем не писал, а лишь наблюдал за прихотливым движением своих давних вещей (при этом активно занимаясь постановкой «Мертвых душ» во МХАТе), и которые стали для него временем очередного подведения итогов, обдумывания своей литературной судьбы и всей жизни.

После обширного письма о разрешении «Дней Турбинных», писавшегося с перерывами в течение целого месяца (25 янв. — 24 февр.), письмом от 19 марта 1932 г. Булгаков известил своего друга о том, что Большой драматический театр в Ленинграде отклонил его пьесу «Мольер»¹⁶⁴. Это и последующее письмо (от 27 марта 1932 г.), разбитые на главы (Гл. I. Удар финским ножом и Гл. II «Vous vous trompez!»), с художественной силой и вместе с тем с обнаженностью документа передают впечатление, произведенное на автора решением театра.

Взяться за новую работу мешало и вновь развившееся нервное переутомление. Еще в письме от 25 янв. 1932 г. он жалуется на бессонницу: «Сейчас шестой час утра... В моей яме живет скверная компания: брон-

¹⁶⁴ 4 марта 1932 г. Булгаков писал, что не получил от театра ответа на свое письмо от 6 окт. 1931 г. (см. ранее), а 16 марта подтвердил получение письма от 14 марта 1932 г., которым театр извещал об отклонении «Мольера» и расторжении договора (ИРЛИ). Особые обстоятельства этого акта — в переписке Булгакова с П. С. Поповым и отчасти — в печати того времени (см. особенно статью Вс. Вишневского «Кто же вы?» — «Красная газета», веч. вып., № 266, от 11 ноября 1931 г.).

хит, ревматизм и черненькая дамочка — Нейрастения. Их выселить нельзя. От них надо уехать самому.

Куда?

Куда, Павел Сергеевич?» (л. 3 об.) «Вот какая напасть. В последние дни, как возьмусь за перо, начинает болеть голова. Устал. Вынужден оставить письмо» (27 марта 1932 г., л. 10). «Пять часов утра. Не спится. Лежал, беседовал сам с собой, а теперь, дорогой Павел Сергеевич, позвольте побеседовать с Вами» (14 апр. 1932 г.).

Последующие письма становятся подлинными мемуарами, излагающими не в прямой последовательности, но с сюжетной виртуозностью давние и недавние события в свете сегодняшних размышлений. «Итак, усталый, чувствуя, что непременно надо и пора подводить итог, принять все окончательные решения, я все проверяю прошедшую жизнь и вспоминаю, кто же был моим другом. Их так мало. Я помню Вас, во всяком случае помню твердо, Павел Сергеевич» (15 апр., продолжение письма, начатого 14 апр.). «...Буду писать Вам о „Турбинных“, о Мольере и о многом еще. Знаю, что это не светский прием, говорить только о себе, но писать ничего и ни о чем не могу, пока не развяжу свой душевный узел. Прежде всего о „Турбинных“, потому что на этой пьесе, как на нити, подвешена теперь вся моя жизнь и еженощно я посылаю моления судьбе, чтобы никакой меч эту нить не перерезал» (20 апр. — продолжение предыдущего письма). В этих письмах оставлено, в частности, нынешнему читателю и исследователю замечательное описание первого спектакля (возвращенных на сцену «Дней Турбинных»¹⁶⁵. В том же письме (24 апр. 1932 г.) Булгаков вспоминал о своей матери, «которая мечтала об одном, чтобы ее сыновья стали инженерами путей сообщения. Мне неизвестно; знает ли покойная, что младший стал солистом-балалаечником во Франции, средний — ученым-бактериологом все в той же Франции, а старший стать никем не пожелал. Я полагаю, что она знает. И временами, когда в горьких снах я вижу абажур, клавиши и ее (я вижу я ее во сне в последние ночи вот уж третий раз. Зачем меня она тревожит?), мне хочется сказать — поедете со мною в Художественный театр. Покажу Вам пьесу. Мир, мама?»

Итак, письма к Попову первой половины 1932 г. — своего рода летопись занятий и размышлений писателя и одновременно — литературный итог этого полугодия.

Между тем с конца марта начались репетиции «Мольера» во МХАТе (протоколы их см. в Архиве Музея МХАТа) и пошли подряд. 9 мая Булгаков заключает договор с Межрабпомфильмом о переделке диалогов в звуковой картине «Восстание рыбаков» и 18 мая сдает переделанные диалоги 1-й части сценария (ИРЛИ).

11 июля он заключает договор на книгу о Мольере для серии «Жизнь замечательных людей» (тогда организуемой Горьким) с обязательством сдать ее не позднее 1 февр. 1933 г. (ИРЛИ) и тут же, видимо, принимается за работу: 4 авг. он пишет П. С. Попову: «Дорогой друг Павел Сергеевич, как только Жан-Батист Поклен де Мольер несколько отпустит мою душу и я получу возможность немного сосбравать, с жадностью Вам стану писать.

Биография — 10 листов — да еще в жару — да еще в Москве!» (ф. 218, 1269.4).

В архиве сохранились документы, запечатлевшие драматические обстоятельства произошедшего вскоре в жизни Булгакова важного и счастливого события: письмо его к Е. А. Шиловскому («Дорогой Евгений Александрович, я виделся с Еленой Сергеевной по ее вызову, и мы

¹⁶⁵ См.: Советские писатели. Автобиографии. Т. 3. М., «Худож. лит.», 1966, с. 97—98.

объяснились с нею. Мы любим друг друга так же, как любили раньше»; второго листа письма, где продолжено было сообщение о их решении пожениться, не сохранилось); письмо Е. А. Шиловского от 3 сент. родителям Елены Сергеевны в Ригу («Когда Вы получите это письмо, мы с Еленой Сергеевной уже не будем мужем и женой...»), совместное письмо Булгакова и Елены Сергеевны 11 сент. родителям ее и О. С. Бокшанской о своем решении. 4 окт. 1932 г. их брак был заключен; 15 окт. Булгаков вместе с Е. С. Булгаковой уехал в Ленинград по вызову двух театров относительно «Бега», 28 окт. он уже возвращается в Москву (см. второй раз начатое и снова оставленное письмо к Замятину в ответ на его открытку из Парижа, полученную Булгаковым 15 окт.; первый раз ответ начат был 25 окт., в Ленинграде; ИРЛИ), и в эти же дни Е. С. Булгакова вместе с младшим сыном Сергеем переезжает к нему на Б. Пироговскую.

В течение сентября — первой половины ноября Булгаков пишет комедию «Полумный Журдэн» с подзаголовком «Мольериана в трех действиях» — вариацию нескольких мольеровских тем и сюжетов — по договору, заключенному с Театром-студией под руководством Ю. Завадского 16 июля 1932 г. (ИРЛИ), на перевод комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (которая и легла в основу булгаковской пьесы). В отделе рукописей ГБЛ хранится первая редакция пьесы (автограф и рукою Е. С. Булгаковой), начало следующей редакции (22 листа вырезаны, уцелели только корешки) и машинописный экземпляр окончательной редакции с небольшой авторской правкой¹⁶⁶. После того как 18 ноября пьеса отослана была в театр (ИРЛИ), началась интенсивная работа над биографией Мольера, срски сдачи которой надвигались.

Рукописи романа сохранились в архиве довольно полно. Это, во-первых, пять толстых тетрадей, в которых отразилась работа автора над первой редакцией. Первые три из них следует, по-видимому, датировать концом июля — августом 1932 г. (см. письмо к Попову от 4 авг. и дату на с. 63 третьей тетради: «11.VIII.32. на даче в Сидоровском»). Последние две тетради мы относим к осени — зиме 1932 и началу 1933 г.¹⁶⁷ 4-я тетрадь — в основном автограф глав 11—30 (между ними на с. 52—63, 65—67, 115—116 авторской пагинации — материалы к роману) — черновые наброски глав 23—25, 28—29, что наводит на мысль о промежуточной рукописной редакции, предшествовавшей окончательному тексту. Последний представлен в архиве двумя машинописными экземплярами, относящимися к 1933 г. (4.1—2).

Основная работа над романом началась с середины ноября. В декабре Е. С. Булгакова ведет переписку мужа, сообщая адресатам о его занятости. 5 марта роман был сдан в издательство (письмо к Н. А. Булгакову от 8 марта 1933 г.); 7 апр. А. Н. Тихонов, один из редакторов биографической серии, пишет Булгакову письмо с отрицательным отзывом о его работе (ИРЛИ). 12 апр. Булгаков отвечает ему (копия, ИРЛИ), а на следующий день пишет письмо П. С. Попову: «Ну-с, у меня начались мольеровские дни. Открылись они рецензией Т. В ней, дорогой Пятя, содержится множество приятных вещей. Рассказчик мой, который ведет биографию, назван развязным молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину, обладает оккультными способностями, любит альковные истории, пользуется сомнительными источниками, а что хуже всего, склонен к ролязму!»

¹⁶⁶ Текст пьесы опубликован (Драмы и комедии, с. 285—337); постановка ее не осуществлена.

¹⁶⁷ Первая тетрадь целиком заполнена рукою автора (3.4), две последующих (3.5—6) — частично рукою Л. Е. Белозерской, четвертая — рукою автора, Л. Е. Белозерской и Е. С. Булгаковой (3.7), пятая частично рукою Е. С. Булгаковой (3.8).

Переделявать книгу Булгаков отказался («Вы сами понимаете, что, написав свою книгу на лицо, я уж никак не могу переписать ее наизусть. Помилуйте!» — писал он редактору). «Итак, желаю похоронить Жана-Батиста Мольера, — пишет он П. С. Попову. — Всем спокойнее, всем лучше. Я в полной мере равнодушен к тому, чтобы украсить своей обложкой витрину магазина. По сути дела, я — актер, а не писатель. Кроме того, люблю покой и тишину.

Вот тебе отчет о биографии, которой ты заинтересовался» (13 апр. 1933 г., ф. 218, 1269.4).

Между тем неудача с этим романом вынуждала искать новые возможности литературного заработка. 18 мая Булгаков заключает договор с Ленинградским мюзик-холлом на «эксцентрическую синтетическую трехактную пьесу, название которой не установлено», с обязательством сдать ее не позднее 15 окт. (ИРЛИ). «Все лето, я уж догадываюсь, — писал он П. С. Попову на следующий день, — буду сидеть на Пироговской и писать комедию (для Ленинграда). Будет жара, стук, пыль, нарязан» (ф. 218, 1269.4). 26 мая сделаны первые заметки по пьесе, на чем работа над ней и оставлена — до декабря.

Летом 1933 г. МХАТ проявил было намерение начать с осени работу над «Бегом». Получив письмо от И. Я. Судакова из Ленинграда, где в это время шли гастролы МХАТа с «Днями Турбиных», Булгаков писал: «Насчет „Бега“ не беспокойтесь. Хоть я и устал, как собака, но обдумываю и работаю. Не исключена возможность, что я дня на два приеду в Ленинград, во время гастролей. Тогда потолкуем» (21 июня 1933 г., копия, ИРЛИ). 29 июня он сообщил тому же адресату, что высылает с письмом «окончательные исправления к пьесе БЕГ» и предполагает еще сделать сокращения и вручить новый экземпляр, «по которому и попрошу вас репетировать». В день четырехсотого представления «Дней Турбиных» он поздравлял ее режиссера: «Какая сложная судьба у этой пьесы, Илья Яковлевич! ...Мы встретились в самое трудное и страшное время, и все мы пережили очень много, и я в том числе... и мой углый корабль... (слова Лариосика из последней картины пьесы. — М. Ч.). Впрочем, я не то... Время повернулось, мы живы, и пьеса жива, и даже более того: вот уж и „Бег“ Вы собираетесь репетировать.

Ну, что ж, ну что ж!» (ИРЛИ). Намерения театра относительно пьесы осуществлены не были.

В 10-х числах июля (см. письмо Н. Н. Лямина Булгакову от 14 июля из Москвы, ИРЛИ) Булгаков с женою уехал в Ленинград. Вернувшись, он писал П. С. Попову 22 июля: «Я вернулся из Ленинграда, значительно отдохнув за 10 дней в Астории» (ф. 218, 1269.4), а 2 авг., рассказывая в письме В. В. Вересаеву подробности поездки и поминая с благодарностью о том, как Вересаев помог ему в трудные годы (1929—1931), Булгаков сообщал среди прочего: «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. Зачем? Не знаю. Я тешу сам себя! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверно, скоро брошу это» (копия, ИРЛИ).

Это — первое документальное свидетельство нового возвращения к роману «Мастер и Маргарита» (еще не получившему этого названия).

Правда, в тетради, где был начат роман, на первом листе стоит дата «1932». Е. С. Булгакова рассказывала нам, что писатель вернулся к роману еще во время первой их совместной поездки в Ленинград, во второй половине окт. 1932 г. (когда он сообщил ей о намерении своем вернуться к роману, она возразила: «Но ведь черновики твои в Москве» — и услышала в ответ: «Я все помню». Ср. «роман возьми с собой <...> — я помню его наизусть». Булгаков М., с. 787). Тетрадь 1932 г. (6.5)

начата с первой главы — без материалов и набросков; первые ее страницы оставляют ощущение белой редакции, писанной с какого-то чернового текста. Между тем такого текста перед глазами писателя, видимо, не было — и не только потому, что он начал роман вне Москвы: порванные начальные редакции были неудобочитаемы и мало пригодны для работы, наброски 1931 г. — отрывочны, о более полных черновиках романа, какими автор мог воспользоваться в 1932 г., ничего неизвестно. Скорее всего, к этому времени роман, действительно, настолько сложился в воображении автора, что не потребовал никаких вспомогательных материалов и, в том состоянии душевного подъема, в котором находился Булгаков в эту осень, стал ложиться на бумагу быстро, почти без помарок и по видимости — как бы без усилий.

На титуле первой тетради написано — «Роман» и дата — «1932». Дата повторена сверху первого листа; далее идут варианты названия романа: «Великий канцлер. Сатана. Вот и я. Шляпа с пером. Черный богослов. Он появился. Подкова иностранца» (ср. с самым ранним — «Копыто инженера»). Второй и последний варианты подчеркнуты — как наиболее вероятные. Уже после того как все эти варианты были написаны, над ними вписано «Фантастический роман» — указание на жанр, а возможно, и еще один вариант названия (ср. позже — «Театральный роман»).

Мы полагаем, что третья редакция начата, во всяком случае, не ранее сентября (с 63-й страницы он пишется под диктовку — рукою Е. С. Булгаковой) и не позднее декабря 1932 г., указанного на первом его листе. Скорее же всего роман был начат в Ленинграде и оставлен вскоре по возвращении — ради срочной работы над биографией Мольера.

Весной 1933 г. биографический роман о Мольере был окончен, судьба его быстро оказалась предрешена, но писатель будто медлил расстаться со своим героем. Имя Мольера мелькает в его письмах; он все еще живет в мире комедиографа и перипетий его творческой жизни. «Что же сделал автор злосчастной пьесы? — вопрошал автор романа. — Сжег ее? Спрятал? Нет. Оправившись после версальских потрясений, нераскаявшийся драматург сел писать четвертый и пятый акты «Тартюфа» (Избр. проза, с. 460).

Летом 1933 г. Булгаков вновь возвращается к прерванному «роману о дьяволе». Последующая многолетняя над ним работа отразит его сложный литературный опыт истекших лет.

Если иметь в виду, что Булгаков редко открывал кому-либо предмет своих занятий с первых к нему подступов, то цитированное письмо к Вересаеву от 2 авг. 1933 г. может знаменовать собою не начало работы над новой редакцией, которое предположительно отодвигается на год назад, а переход к более или менее систематическому ее писанию.

До 1 сент. 1933 г. (первая дата в рукописи) было написано 7 глав — роман двигался еще в границах 1929 г. Далее работа пошла без больших перерывов вплоть до 16 ноября. К этому дню написано было 506 страниц — три с половиной толстых тетради.

Каким же был роман, возникший почти в буквальном смысле из пепла осенью 1933 г.? Во второй тетради новой его редакции, на тех страницах, где идет текст 7-й главы, есть кратчайший набросок фабулы:

«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» (6.6, л. 17).

Файтштейнский роман 1932 г.
 Великий канцлер. Сатана. Вит
 и д. Шмидт в тюрьме. Терновый босолов.
 Он поднялся. Подкова и носогорочка.

Глава I. ^{Железные жертвы.}
 Никогда не разговаривайте с ^{неудачниками.}
 В год злыдней на Петербургских
 мостах поднялся стел музгити.
 Удья у них был лет тридцати пяти,
 одет в деминский заришский
 костюм. Лучо имел видо вобрин
 а голову со галителом и много.
 Друг ^{был лет на десять меньше.}
 был в буре, на дурной волне и влише
 "моетовы" и в тангох не чинах.
 Но голову не был херка.
 Оба учились от науки. Витунт не
 "подсказывал" сидеть женку ит будильны
 бурдши так на ^{зидония} иржи, а тобыдд
~~Бурдши~~ наскит же наскит и
 Куринскит Хител.

Дальнейшие главы «заложены» в этом конспекте не последовательно, а попеременно — часть записей относится к шабашу, обдуманному в 1929-м еще году, но все еще не написанному, а часть — к финалу романа, каким он складывается в 1931 г. Фраза «Ты не поднимешься до высот...» (и далее) прямо связана с напутствием Воланда Мастеру в набросках 1931 г.: «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра». Именно «романтические» (песни?) Шуберта, возможно, противопоставлены той «мессе», которую не будет слушать герой. Этот последний (и важнейший!) мотив финала здесь может быть интерпретирован путем выхода за пределы текста¹⁶⁸. «Вишни. Река. Мечтание. Стихи» — эта строка, скорее всего, тоже включает в себе будущее описание последнего пристанища Мастера и его подруги.

В 7-й главе описан был вечер Воланда в Варьете, в 8-й — истории Босого, занимавшая 117—292 с., но почти целиком вырезанная автором из тетради (уцелели только 4 с.: «Вовсе не потому, что москвич Босой знал эти места, был наслышан о них, нет, просто иным каким-то способом, кожей, что ли, Босой понял, что его ведут для того, чтобы совершить с ним самое ужасное, что могут совершить с человеком — лишить свободы» и т. д., л. 20); после 9-й главы («Поцелуй Внуцаты» — будущего Варенухи), в «Разметке глав романа» (6 окт. 1933 г.) важная сюжетная перемена сделана в 10-й главе: «10. Иванушка в лечебнице приходит в себя и просит Евангелие вечером. 23.VI. Ночью у него Воланд. 11. Евангелие от Воланда. Глава I» (6,6, л. 37).

Теперь рассказ о Пилате и Иешуа перенесен был в главу 11-ю и 16-ю («16. Евангелие Воланда. Глава II. Револьвер у поэта»). Рассказ разбивался на части, перемежаясь другими фабульными звеньями. Между 11-й и 16-й главами «уклинилась» новая тема, прочертилась новая фабульная линия, намеченная еще в 1931 г.: тайные любовники, Фауст¹⁶⁹ и Маргарита, вошли в роман.

«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.V). Маргарита просит помощи для поэта».

Глава 14-я, начатая 29 окт. 1933 г., в тетради почти целиком вырезана (18 страниц — 412—429) и написана заново под названием «Маргарита». В ней впервые является героиня романа. История любви ее и героя рассказана короче, чем было это, как вспоминала Е. С. Булгакова, в варианте уничтоженном (см. зачеркнутое название главы в «Разметке»). В следующей главе Маргарита летит на шабаш (описание которого гораздо более «раблезианично», чем в последующих редакциях) и там просит Воланда: «Верни мне моего любовника» (с. 508)¹⁷⁰. Далее шло объяснение его исчезновения (этот разговор Маргариты с Воландом из тетради вырван — с. 510—511) и, наконец, мастер появлялся (с. 512), а за ним — и непосредственный виновник его злоключений

¹⁶⁸ «Хочу слушать вечную службу» («Кабала святош»).

¹⁶⁹ Это имя героя появляется только в тетрадях 1932—1933 гг., но, оно, несомненно, провозвещено уже именем его возлюбленной в тетради 1931 г. — рядом с сатаной, имеющим к тому же черты облика Мефистофеля.

¹⁷⁰ Страница 506 написана 16 ноября 1933 г., с. 507 — через полтора месяца, 30 дек. 1933 г., с. 508 — 4 янв. 1934 г. Далее работа идет систематически в течение всего января. (23 янв. Е. С. Булгакова, описывая в дневнике пожар минувшей ночью в их квартире, упоминает о предшествующей ему работе Булгакова над сценой пожара в Берлиозовой квартире — по-видимому, в главе «Гор<од горит>», см. далее) и 1 февр. 1934 г., на с. 595, прерывается до июля этого года. Более широко материал этой редакции приведен в нашем сообщении «Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» («Вопр. лит.», 1976, № 1).

Понковский (будущий Алоизий Могарыч; с. 515). Воланд дарит любовникам кольца («Обручение») и револьвер поэту.

В «Разметке глав» герой назван «поэтом» — по-видимому, слово это употреблено здесь в качестве родового наименования художника, творца. В 14-й главе первая страница, следующая за вырезанными, начинается словами: «...лепестки и фотографию с печатью безжалостно сжечь в плите на кухне, листки также, никогда не узнать, что было с Пилатом во время грозы» (с. 430 авт. пагинации). Далее, на с. 438, Фьелло (будущий Азazelло) читает Маргарите (как и в окончательном тексте) отрывок из романа. Итак, в окт. 1933 г. возлюбленный Маргариты уже определился как автор романа, совпадающего по тексту с Евангелием от Воланда (ср. еще в следующей тетради, 6 янв. 1934 г.: «Он написал книгу о Иешуа Ганоцри, — отвечала Маргарита», с. 509). Он не имеет имени; личность его более всего поясняется теми двумя рядами, в которые помещен он двумя своими наименованиями — «поэт»¹⁷¹ и Фауст. Первым наименованием определена судьба литературная, вторым — жизненная (встреча с Воландом дарует ему любимую женщину, а затем — вечное пристанище от жизненных бурь). Имя Фауст вряд ли должно было стать именем героя. Неизвестно даже, предполагалось ли на каком-либо этапе работы проникновение его в текст. Оно нигде не встречается, кроме планов, и, быть может, существовало только как условное авторское обозначение героя, в какой-то момент готовившееся для названия романа.

Дальнейшие страницы тетради (6.8) отразили колебания автора в определении последовательности дальнейших глав: глава 18-я названа сначала «История Иуды Искариота» (зачеркнуто), затем — «У очага» (тоже зачеркнуто) и, наконец, под этим номером была написана глава «Подкова» (см. историю с подковой в 24-й главе печатного текста). Глава 19-я «У очага» была временно оставлена ненаписанной (с. 529—554 — чистые), что свидетельствует о том, что она вполне сложилась в воображении автора. Далее нумерация глав сбивается и исчезает вовсе; текст все более приобретает вид набросков, беглых набросков, чередующихся то с большими пропусками текста, то с вырванными страницами. Перед нами — следы стремления автора быстрее закрепить хотя бы самые общие очертания уже уяснившегося ему целого.

Глава 20-я, которая должна была рассказать о погребении Иешуа и убийстве Иуды, обозначена только началом фразы: «Когда туча накрыла...» (с. 536) — далее вплоть до с. 554 листы оставлены чистыми, а с. 555—588 исписаны, но вырваны; удаётся различить, что речь идет о Воланде, о квартире № 50 и лестнице, мелькают имена Босого (в связи с Лубянкой), Коровьева, Степы. Идет работа над концом романа, в общих чертах уяснившимся автору еще в октябре 1933 г.: «17.26/VI. Возвращение Степы. 18. Выпуск Босого. 19. Следствие у Иванушки. 20. Бой с Воландом. Город горит. К вечеру самоубийство. 21. Полет. Понтий Пилат. Воскресенье» («Разметка глав романа»). Можно разобрать начало названия главы «Гор[од горит]», обрывки рассказа о том, как к дому № 10 подкатила закрытая машина. Вообще в декабре 1933 — начале 1934 г. работа над романом, как показывают рукописи, шла неровно, толчками и на сцене в Торгсине, занявшей только 8 с. (с. 589—597) остановлена вовсе. Только 12—15 июля 1934 г. начата новая тетрадь с

¹⁷¹ Это слово употребляется в ранних редакциях в двух значениях одновременно: Рюхин и Иванушка подчеркнуто именуется автором также «поэтами». Двойная эта функция одного обозначения — особая проблема изучения художественной структуры романа и вообще поэтики Булгакова; для интерпретации ее важна будет фраза из цитированного уже письма П. С. Попову от 24 апр. 1932 г.: «С детства я терпеть не мог стихов (не о Пушкине говорю, Пушкин не стихи!)» (ф. 218, 1269.4).

новой пагинацией, озаглавленная «Окончание» (7.1). Отметим прежде, что на первых листах 6-й тетради была начата глава, где изображалась гротескная сцена обсуждения списков писательского жилищного кооператива: «В проход к эстраде прорвалась женщина. <...>

— Я! — закричала женщина, страшно раздирая рот, — я — Караулина, детская писательница! Я! Я! Я! Мать трех детей! Мать! Я! Написала, — пена хлынула у нее изо рта, — тринадцать детских пьес! Я! Написала пять колхозных романов! Я шестнадцать лет не покладая рук... Окна выходят в сортир, товарищи, и сумасшедший с топором гоняется за мной в квартире... И я! Я! Не попала в список. Товарищи!

Председатель даже не звонил. Он стоял, а правление лежало, откинувшись на спинке стула.

— Я! И кто же? Кто? Дант, учившаяся на зубо-врачебных курсах, Дант, танцующая фокстрот, попадает в список одной из первых. Товарищи! — закричала она тоскливо и глухо, возведя глаза к потолку, обращаясь, очевидно, к тем, кто уже покинул <этот> волчий мир скорби и забот. — Где же справедливость?!» (6.6, л. 5—5 об.).

Тетрадь «Окончание» начинается с продолжения главы с приключениями Коровьева и Бегемота. В следующей главе Воланд и его свита появлялись на веранде дома, в котором легко узнается дом Пашкова — здание государственной библиотеки, затем поднимались на крышу, спускались по внутреннему ходу в читальный зал и, выйдя мимо потрясенной дежурной в Ваганьковский переулок, уходили к Москве-реке.

В этой редакции Воланда с его свитой встречал на Воробьевых горах «фиолетовый всадник»; он и передавал Воланду распоряжение о дальнейшей судьбе поэта: «Лицо того, печальное и темное, было неподвижно, шевелились только губы. Он шептал Воланду.

Тут мощный бас Воланда разлетелся по всему холму.

— Очень хорошо, — говорил Воланд, — я с особенным удовольствием исполню волю пославшего. Исполню» (7.1, с. 34). Воланд посылает Азazelло к любовникам; отравление их идет тем же примерно чередом, что и в конечной редакции. Начинается полет (еще не на конях: Маргарита летит на метле, а поэт — на плаще Азazelло), который сопровождается картинами пожаров внизу, в городе, зрелищем гибнущих людей, причем Маргарита спасает маленького мальчика, сидящего в отчаянии на балконе горящего дома. «Милосердия! Милосердия!» — так названа эта глава в «Окончательной разметке глав»; картина гибели людей, попавших помимо воли и вины своей в катастрофические обстоятельства, льющаяся кровь; ни «разъяснить», ни искупить которую невозможно, исторгает из груди поэта один лишь возглас: «Милосердия!» Мотивы этой главы обнаруживают прямую близость к раннему творчеству Булгакова; сами картины зрительно повторяют картины случайной гибели мирных людей во время уличных перестрелок в рассказе 1920 г. «Дань восхищения» (см. о нем в нашем сообщении в «Вопр. лит.», 1973, № 7, с. 236—237; с опечаткой — «День восхищения»). Далее — описание того, как все трое переживают прозу в пустом зале Большого театра (тут же и зачеркнутое), встреча с Воландом на Москве-реке; погоня на аэропланах и судах, люди в противогазах, и, наконец, последний ночной полет поэта и его подруги.

Глава эта сначала должна была, по-видимому, называться «Полет Воланда» (ср. наброски конца романа 1931 г.). Но написано одно только слово «Полет» (слева на листе — что заставляет предположить, что дальше должно было быть написано, по крайней мере, еще одно слово), затем зачеркнуто, далее новое заглавие: «Ночь». Сбоку, справа от слова «Глава», приписано в скобках: «последняя» и исправлено: «предпоследняя». В главе описан полет всех шестерых над океаном, над разными

ми городами мира, над которыми летят низко по просьбе поэта («— Да, пожалуйста. Я никогда ничего не видел», с. 68), короткая остановка в одном из городов, где невидимые путники наблюдают нарядную толпу у ресторана, и, наконец, перед ними — тот самый неземной ландшафт, где поэт видит своего героя Пилата «за каменным столом», несущего бремя вечного наказания за участие в убийстве и за трусость. Преображенный во время полета Азazelло говорит: «— Нет <порока> греха горшего, чем трусость. Этот человек был храбр и, вот, испугался кесаря один раз в жизни, за что и поплатился» (с. 80). Эти слова пройдут далее через все редакции романа, произносимые разными героями, но с неизменной активностью личного авторского, и, более того, автобиографического отношения. Мотив прощения и отпущения грехов, приобретающий огромную разрешительную силу в конце печатного текста романа, является уже здесь. «— Прощен! — прокричал над скалами Воланд, — прощен!

Он повернулся к поэту и сказал, усмехаясь:

— Сейчас он будет там, он хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганозри. Он исправит свою ошибку. Уверяю вас, что нигде в мире сейчас нет создания более счастливого, чем этот всадник. Такова ночь, мой милый мастер! Но теперь мы совершили все, что нужно было. Итак, в последний путь!» (с. 84—85). Так все более ясно обозначивалась родственность художественной структуры романа образам и мотивам, зародившимся с самых ранних известных нам литературных шагов писателя: мотив желанного сна, в котором переиначивается, переигрывается прошлое, мертвый является живым и совершается искупление, возникал еще в «Красной короне» (где погибший брат является живым и улыбающимся) и в повести 1929 г., где звучат протестующие выкрики, не прозвучавшие «в реальности».

Ранние этические проблемы и художественные задачи сплетаются с новыми; невозможность искупления чего бы то ни было все более уясняется, и все отчетливее рисуется единственная надежда — на прощение, милосердное отпущение. «Ночь» — предпоследняя глава — такая ночь, когда в ирреальной действительности «исправляются» роковые, непоправимые ошибки, порожденные мгновенной трусостью или слабостью (ср. письмо Булгакова к П. С. Попову от 14 апр. 1932 г., цит. на с. 102).

Тетрадь, начатая в середине июля, кончена была, как мы предполагаем, в октябре 1934 г. последней главой, озаглавленной «Последний путь». Это, собственно, не законченная редакция главы, а только ее набросок, занявший всего две с половиной страницы, но уже заключающий в себе последний разговор Воланда с мастером, на зекки вечные определяющий судьбу последнего.

«— Я получил распоряжение относительно вас. Преблагоприятное¹⁷². Вообще могу вас поздравить. Вы имели успех. Так вот мне было велено...

— Разве вам могут велесть?

— О, да. Велено унести вас...» (с. 87). На этом оборвана фраза и вся редакция романа; неизвестно, куда именно увлекал осенью 1934 г. Воланд изнеможенного мастера. Заметим здесь, что это наименование героя впервые появилось в романе в одной из последних его глав в реплике Азazelло: «— Я уж давно жду этого восклицания, мастер» (7.1, с. 54). На страницах прозы Булгакова оно витало, впрочем, давно: в первых редакциях романа так почтительно именовала Волада его свита (неосомненно, вслед за источниками, приведенными Орловым, где сатана

¹⁷² В этих фразах нельзя не увидеть прямое влияние работы Булгакова над кино-сценарием «Ревизора», заполнявшей предшествующие месяцы.

или глава какого-либо дьявольского ордена иногда называется «Великим Мастером»), а в романе о Мольере это имя закрепилось за главным героем уже в «Прологе» («Но ты, мой бедный и окровавленный мастер! Ты нигде не хотел умирать — ни дома и ни вне дома!» — Избр. проза, с. 354).

Итак, роман, сильнее всех других вещей занимавший помыслы писателя еще с 1928 г., был наконец в черновом виде закончен. Была составлена «Окончательная разметка глав», где глав этих получилось 37. Далее с поздней осени 1934 до лета 1936 г. автор, все время занятый другими работами, урывками, с большими перерывами, делает обширные дополнения к 3-й редакции и переписывает отдельные главы — в двух тетрадах. Первая начата главой 8-й — «Ошибка профессора Стравинского»; на л. 1 слева дата «30.X.34», справа запись: «Дописать раньше чем умереть!» (7.2). На этом этапе работы новый герой романа становился все значимей в его структуре; роман перекомпоновывался. Мастер теснил уже самого Воланда — он заменил его у постели Иванушки в лечебнице. «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» (7.2, л. 42 об.). Сцена знакомства близка к последней редакции.

В этой беседе ночной гость и признается Иванушке, «что, собственно, только один человек знает, что он мастер, но что так как она женщина замужняя, то имени ее открыть не может...» Эта глава «Полночное явление» в следующей, 4-й редакции уже получила название «Явление героя», чем и закреплено было наметившееся в 3-й редакции центральное положение нового героя в романе, отразившееся затем и в его заглавии. Новая редакция романа была начата только в 1937-м. Теперь же необходимо вернуться к декабрю 1933 г. — к тем произведениям, которые писались в 1934—1936 гг. одновременно с работой над романом, то прерывая ее, то параллельно с нею.

6. ПЬЕСЫ, КИНОСЦЕНАРИИ, ЛИБРЕТТО. «ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»

Первые сохранившиеся заметки для пьесы «Блаженство» сделаны на отдельном листке 26 мая 1933 г. Названия еще нет («комедия в трех актах»), но есть ремарка, намечающая, так сказать, топографию «золотого века», и несколько реплик, которыми резко очерчена вполне отчетливая сцена — с готовыми движениями, мимикой и взаиморасположением на сценической площадке двух персонажей. В наброске, состоящем из немногих строк, намечено многое сразу — зерно речевой манеры одного из героев, будущего Жоржа Милослазского, фабульный рисунок поведения гостя из XX в. в «золотом веке» (ворует портсигары), мотив его скуки и взаимонепонимания с людьми будущего (13.1).

Задумана пьеса была гораздо раньше — по-видимому, в 1929 г., как явствует из даты, поставленной автором на машинописном ее тексте («1929—1934») ¹⁷³. В. Сахновский относит начало работы над пьесой к 1930 г., связывая его с постановкой «Бани» В. Маяковского, оказавшей, по его мнению, влияние на замысел Булгакова ¹⁷⁴. Уже упоминалось,

¹⁷³ Ср. еще в письме к В. В. Вересаеву от 26 апр. 1934 г. о пьесе, «которую задумал давным-давно» (копия, ИРЛИ).

¹⁷⁴ Очерки истории русской советской драматургии, с. 135. Поставлена «Баня» была 16 марта 1930 г., но читалась автором в Политехническом музее, в Доме печати и по радио еще в октябре 1929 г. Во вступительной заметке к публикации «Блаженства» справедливо отмечено, но неверно, на наш взгляд, интерпретирована связь с сюжетной ситуацией пьесы «Клоп» (поставлена театром им. Вс. Мейерхольда 13 февр. 1929 г.). — «Звезда Востока», 1966, № 7, с. 75—76.

что уничтоженный «черновик комедии» (см. цитированное письмо М. А. Булгакова от 28 марта 1930 г.) относился, видимо, к этому именно замыслу.

Сохранились три редакции пьесы — две рукописные в четырех тетрадах и одна машинописная. На первых двух страницах первой тетради, начатой 8 дек. 1933 г., варианты названия: «Блаженство», «Греза Рейна», «Рейн грезит», «Острова блаженные» (13.2). Здесь же наброски «Сцена III» — ученый разговор изобретателя Бондерора (первый вариант Рейна) с Милославским о времени и появление Бунши с его репликой: «Михельсоновы ходики».

Три главных персонажа пьесы, случайная и характерная компания людей 20-х гг., появляются, таким образом, с самого начала работы. В первой редакции Рейн — не рассеянный изобретатель, а внутренне стойкий человек, противостоящий времени, — в отличие от своей жены и Бунши, любыми средствами пытающихся с ним слиться; подчеркнута была затравленность Рейна, его усталость («Мало нищеты, мало того, что на шее висит нелюбимый человек, — нет, за мной по пятам ходит развалина, не то сын кучера, не то князь, с засаленной книгой под мышкой, и истязает меня»: «Ваш Лукозкин — палач. Вы не дадите мне докончить работу. Так дайте мне по крайней мере спокойно умереть возле моей машины», 13.2, с. 12).

Первая редакция отразила разные варианты сцены «из прошлого». Была написана сцена с Николаем I, которого поражал костюм человека XX в. (л. 16—17). На тех же страницах начат другой вариант — «Явление Иоанна Грозного». На с. 19 пробуются фамилии для второстепенных персонажей — в основном характерные украинские (Середа, Птичь, Зеленец) или с третирующей окраской (Харин, Свинский). Здесь же — три фамилии, относящиеся к «роману о дьяволе» (Варенуха, Поньрев, начатое и зачеркнутое «Бескудн<иков>»). В начале 2-го акта появлялся Радаманов (Радаманфсв, Родоманов; ясна ассоциация с Радамесом из любимой Булгаковым оперы). В этом акте — встреча Радаманова с дочерью и появление — через разбитое стекло — окровавленной Марьи Павловны (с. 47). «Ночь в огнях. Музыка» (с. 49) — чувствуют Рейна, прилетевшего в Блаженство со своими спутниками на машине времени. Далее — «Дуэт Мария — Родоманов» (с. 57) и их диалог: «Я очень страдала там, в той жизни. Ах, боже! А если это сон? Ваши ясные глаза успокаивают меня. Меня поражает выражение лиц здешних людей. В них безмятежность. Род[о]манов]. Разве у тогдашних людей были иные лица? Мария. Ах, что вы спрашиваете. Они отличаются от ваших так резко... Ужасные глаза». Радаманов сначала не в силах представить то, что написано в глазах «тогдашних людей», а затем говорит: «Я всматриваюсь и вижу, что ваши глаза тревожны¹⁷⁵. Вы очень красивы, Мария Павловна. Когда пройдет Ваше потрясение, вы станете счастливой. У вас все есть для этого» (с. 57—58). Опережая финал романа «Мастер и Маргарита», Булгаков взводит в пьесу мотив покоя, освобождения от тревог — в ирреальной стране, едва ли не во сне (вспомним варианты названия — «Греза Рейна», «Рейн грезит»). Далее Радаманов увещевает Рейна, склоняя его передать свою машину ему как представителю государства — «Вы обнимете меня, вынете механизм, сдадите его мне, я запрю его в кассу...» (с. 118), «Все магазины будут торговать вашими бюстами» (с. 119). Уговоры Радаманова и ответ Рей-

¹⁷⁵ Ср. семантику «тревожных» («встревоженных», «беспокойных» и т. п.) глаз у Булгакова: «— Пардон. Как его фамилия? Виноват, — и над вторым ухом у Ивана выявилось второе лицо с очень беспокойными глазами» (6.4, л. 9).

на: «Я понял. Я пленник, вы не отпустите меня» — заставляют вспомнить арию Кончака из оперы Бородина «Князь Игорь». Всегда глубоко волновавшие его, по воспоминаниям Е. С. Булгаковой, слова: «Нет, князь, ты здесь не пленник мой, ты ведь гость у меня дорогой!» — несомненно повлияли на решение ситуации Радаманов — Рейн. После угроз Саввича пришельцы из XX в. готовят побег — обратно в свое время. Следуют комические эпизоды работы Жоржа Милославского с сейфом («Это серьезная касса» и т. п.), вслед за тем Милославский ударяет ножом Саввича, пытающегося задержать беглецов; потрясенный Радаманов выпускает их под влиянием Марины — Марии Павловны («Р[адаманов]. Марина! Он плывет в крови! Марина! Я выпустил их! М[арина]. Успокойся, мой дорогой, так лучше», с. 149). Этим невольным участием Рейна в убийстве, которым завершалась его попытка обрести покой и необходимую для творчества свободу в Блаженстве, кончалась (28 марта 1934 г.) первая редакция, занявшая три тетради. Большая часть ее была продиктована автором Е. С. Булгаковой. Теперь пьеса предназначалась уже не Мюзик-холлу, а Театру сатиры (договор от 23 марта 1934 г., ИРЛИ), куда автор должен был сдать ее не позже 15 мая.

Работа над второй редакцией (большой частью продиктованной автором), из которой исчезли следы жанра музыкальной комедии (а также один персонаж — жена Рейна), заняла всего две недели. Она была завершена 11 апр. 1934 г., после чего сразу началась перепечатка.

Третья редакция датирована 23 апр. 1934 г. (13.4). 25 апр. пьеса сдана была в Театр сатиры и прочитана труппе.

Пьесу встретили холодно. Сцены будущего никому не понравились. Это было неожиданно и подействовало удручающе.

«...Совсем одолела работа, — писал Булгаков Вересаеву 26 апр. 1934 г. — Все дни, за редкими исключениями, репетирую (во МХАТе идут в это время репетиции «Мольера» и «Записок Пиквикского клуба», в которых Булгаков был занят в роли Судьи. — М. Ч.), а по вечерам и ночам, диктуя, закончил, наконец, пьесу, которую задумал давным-давно. Мечтал — допишу, сдам в театр Сатиры, с которым у меня договор, в ту же минуту о ней забуду и начну писать киносценарий по Мертвым душам. Но не вышло так, как я думал.

Прочитал в Сатире пьесу, говорят, что начало и конец хорошие, но середина пьесы куда-то совершенно не туда. Таким образом, вместо того, чтобы забыть, лежу с невралгией и думаю о том, какой я, к лешему, драматург! В голове совершеннейший салат оливье: тут уже Чичиков лезет, а тут эта комедия. <...> Таким образом, не видится ни конца, ни края. А между тем и конец и край этот найти надо» (копия, ИРЛИ).

Переработка пьесы отодвинулась более чем на год. 31 марта 1934 г. Булгаков заключает договор с Союзфильмом на сценарий «Мертвых душ» — с обязательством сдать его не позднее 20 авг. 1934 г. (ИРЛИ). В первые дни мая он пишет экспозицию сценария и 9-го, закончив ее, дает телеграмму об этом И. А. Пырьеву — режиссеру фильма, — приглашая его на чтение (ИРЛИ; машинописный текст экспозиции, хранящийся там же, датирован 10 мая). 10 мая экспозиция обсуждается с Пырьевым и И. В. Вайсфельдом, и 17 мая Булгаков пишет «Дополнение» к экспозиции (ИРЛИ). В этот же день, вернувшись домой после оформления документов для заграничной поездки, Булгаков диктует жене первую главу новой книги, которую он, по словам Е. С. Булгаковой, собирался писать в поездке и по возвращении (3.1, машинопись, 4 л., порванные пополам — самим автором; частично опубликована в кн.: Советские писатели. Автобиографии. Т. 3. М., 1966, с. 96—97). Начиналась она словами: «Был май, прекрасный месяц май...» (ср. в на-

чале «Невесты» Чехова: «Чувствовался май, милый май!»). Повествовательным тоном и материалом глава предвещала «Театральный роман». По словам Е. С. Булгаковой, прототипом героя главы был А. Афиногенов. 7 июня после напряженной многомесячной непрерывной работы и неожиданной отмены ожидаемой поездки Булгаков заболевает и почти на месяц лишается возможности работать (запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 20 июля 1934 г. и письмо Булгакова П. С. Попову от 26 июня 1934 г.). 11 июня он отправляет письмо Сталину, но ответа не получает. 13 июня вместе с женой он уезжает на гастроли МХАТа в Ленинград, где 20 июля с большим успехом проходит 500-й спектакль «Дней Турбиных».

Булгаков проходил курс лечения электризацией, и здоровье его понемногу улучшалось. Сразу же, как всегда, один замысел начинал наплывать на другой. «Ох, много у меня работы! — писал он 26 июня 1934 г. П. С. Попову. — Но в голове бродит моя Маргарита, и кот, и шолеты... Но я слаб и разбит еще. Правда, с каждым днем я крепну.

Все, что можно будет собрать в смысле силы, за это лето соберу. Люся прозвала меня Капитаном Копейкиным. Оцени эту остроту, полагаю, что она первоклассна».

В архиве сохранились три редакции сценария; первая была завершена, по-видимому, в середине июля, вторая — в течение следующих двух недель, а скорее — в течение 19—24 июля, сразу по возвращении из Ленинграда (см. запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 20 июля 1934 г.), третья — 12 авг. и в тот же день сдана на кинофабрику. 15 авг. сценарий был утвержден.

Далее сценарий подвергся значительной правке И. А. Пырьева, вызвавшей беспокойство Булгакова, имя которого осталось на титуле. Присланный Пырьевым 15 сент. экземпляр сохранился в архиве: на первом листе — пометки М. А. Булгакова. Подчеркнуты выражения, обратившие, видимо, особое внимание неточностью и резким отличием от собственного его стиля: «Гранит... Вода... Спокой... Канал... Мостик... Фонари... На мостике секунду никого...» (15.6). Так или иначе, но работа, поглотившая все лето, казалась наконец завершенной.

15 авг. 1934 г. Украинфильм предложил Булгакову написать киносценарий «Ревизора» и получил его согласие. 16-го был заключен договор; к 25 окт. надо было написать либретто сценария, а 25 февр. 1935 г. — самый текст (ИРЛИ). 17 авг. Булгаков выехал в Киев по делам, связанным со сценарием, пробыл там 5 дней, 23-го вернулся в Москву и 25-го вечером продиктовал Е. С. Булгаковой черновые наброски киносценария (запись в ее дневнике).

С 10 сент. работа над сценарием, видимо, была временно оставлена: Булгаков вернулся к тетради с «Окончанием» романа, далее 20-й страницы которой не мог продвинуться с 16 июля до 10 сент. 1934 г. 11 сентября он пишет уже 28-ю страницу, 14-го — 33-ю, 15-го — 41-ю, 21—55-ю. Текст был оборван, как отмечалось, на 87-й странице, и после этого, вернувшись к сценарию «Ревизора» в конце сентября или в начале октября, 15 окт. 1934 г. Булгаков заканчивает первую его редакцию (дата в машинописном экземпляре и запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 15 окт.: «Сегодня М. А. диктовал мне вечером сценарий „Ревизора“ (черновик)», 29.6).

9 окт. 1934 г. Булгаков заключил с Театром сатиры договор о переработке пьесы «Блаженство» согласно указаниям дирекции и сдаче ее 15 дек. (ИРЛИ).

Снова начинало сказываться переутомление; 13 окт. Е. С. Булгакова записывает: «У М. А. плохо с нервами. Боязнь пространства, одиночества. Думает — не обратиться ли к гипнозу». 15 окт.: «Нервы у

М. А. расстроены, но когда мы идем вместе, он спасается тем, что рассказывает что-нибудь смешное», 29.6).

Новые замыслы, однако же, его не оставляют. 17 окт. он читает черновик «Ревизора» режиссерам, выслушивает их замечания, а 18 окт. идет к В. В. Вересаеву с предложением писать вместе пьесу о Пушкине. «Сначала В <икентий> В <икентьевич> был ошеломлен, что М. А. решил пьесу писать без Пушкина (иначе будет вульгарно), но подумав, согласился», — записывает Е. С. Булгакова в этот же день. Но подобрать к новым замыслам было не так легко. Цикл движения «Мертвых душ» еще не завершился. 18 окт. опять пришло письмо с кинофабрики по поводу сценария, подписанное Вайфельдом и Саврасовым, — о необходимости новых дополнений¹⁷⁶. Но раньше чем заняться этими дополнениями, нужно было исправить сценарий «Ревизора». 18—24 окт. была закончена вторая его редакция (дневник Е. С. Булгаковой, 29.6).

В архиве сохранились 6 листов, озаглавленных «Дополнения к сценарию „Мертвые души“, сделанные мною согласно письму, полученному мной 18.X.34» и датированных 4 ноября 1934 г. (15.7, дополнения, относящиеся к 3-му пункту, в нашем экземпляре отсутствуют).

5 ноября Булгаков сдал эти «Дополнения» на кинофабрику, написав в тот же день письмо Пырьеву, где перечислил те сделанные режиссером вставки, убрать которые, по мнению автора сценария, было совершенно необходимо (ИРЛИ). 18 ноября Булгаков послал новые поправки к сценарию (на 4 страницах, ИРЛИ), а 27 ноября ему отправлено письмо о том, что поправки эти «не могут удовлетворить» и кинофабрика от них отказывается (ИРЛИ). Наконец, 13 дек. Булгакову направлен режиссерский сценарий «Мертвых душ» (экземпляр этот получен был 17 дек. — запись в дневнике Е. С. Булгаковой) с просьбой сообщить его мнение об этом тексте (ИРЛИ). Далее документы, хранящиеся в рукописном отделе ИРЛИ, указывают на двухмесячную тяжбу между кинофабрикой и автором, связанную уже с денежными вопросами. Это — последнее, что известно о судьбе сценария.

В эти же самые дни все затрудненнее и мучительней идет работа над киносценарием «Ревизора», во многом уже потерявшая для автора свою привлекательность. Творческая обязательность, продиктованная гоголевской темой, была уже исчерпана в процессе работы над первыми двумя редакциями. Режиссеры будущего фильма все настойчивей предъявляли свои специфические требования, шедшие параллельно собственно художественным устремлениям автора, нигде не пересекаясь, не взаимодействуя. «Разговоры все эти действуют на Мишу угнетающе, — записывает Е. С. Булгакова 10 дек. 1934 г., после обсуждения второй редакции сценария с режиссерами: — скучно, не нужно и ничего не дает, т <ак> к <ак> нехудожественно» (28.24).

Дневник Е. С. Булгаковой отразил беспокойную атмосферу этих дней: «Вообще эти дни Миша мучается, боится, что не справится с ра-

¹⁷⁶ Авторы письма сообщали, что «даны дополнительные указания по исправлению сценария „Мертвых душ“».

Полагая, что Вы больше, чем кто-либо другой, заинтересованы в судьбе сценария, а следовательно, и картины „Мертвые души“, и учитывая, что привлечение нового автора к осуществлению переделок вряд ли целесообразно как с [точки] зр[ения] судьбы сценария (см. с. 190), так и с [точки] зр[ения] В[ашего] правового положения как автора, ниже излагаем основные исправления, которые мы Вам предлагаем внести в сценарий.

1. Усилить моменты, характеризующие тот социальный фон, на котором разворачивается действие... 2. Усилить роль дамы приятной. 3. Ввести сон Чичикова на кладбище (фантазмагория с „оживающими“ „Мертвыми душами“...) (ИРЛИ). Последний пункт отчеркнут слева Булгаковым — быть может, как более других ему импонирующий.

Иван Васильевич

Комедия

Итак

~~Иван Васильевич~~ (то телеграфу Ивану-
 ую? Журнист, соседский обыва-
 тельный ^{Итак} ~~Иван Васильевич~~ (Итак)
 Не шло бы без комедии. С кетир
 немши фантомидас и унван. У нас
 другое дело змеидис. Секретурь
 камен жалта Иван Васильевич
 оторвал пружавашури под видом
 секретурь - Шоню и Трумки. Я же
 кетирши. Силсохом. Дао гетши
 нитерские. И в каминке. Кладура
 велиш сн... Соговои отвелати по
 всей строгости кадекса. Мзем
 с кетиремши и ридостно / кла-
 дет в рубку вот тебе и хмуи.

ботой: „Ревизор“, „Иван Васильевич“ (к этому времени название новой редакции пьесы «Блаженство» уже определилось. — М. Ч.) и надвигается „Пушкин“» (записан от 22 дек. 1934 г., после работы Булгакова над сценарием «Ревизора» с режиссером Коростинным, 28.24). Жена писателя стремилась закрепить в дневнике свое впечатление от душевного его состояния. «Я чувствую, насколько вне Миши работа над „Ревизором“, как он мучается с этим. Работа над чужими мыслями из-за денег.

И безумно мешает работать над „Пушкиным“.

Перегружен мыслями, которые его мучат» (28 дек. 1934 г., 28.24).

Четырьмя тетрадями с текстом, написанным частью самим Булгаковым, частью Е. С. Булгаковой под его диктовку, представлены в нашем архиве ранние этапы работы над пьесой «Александр Пушкин» (13.5).

С первых набросков пьесы, с первых к ней выписок проступила глубокая и новая трактовка Натальи Николаевны. У Булгакова героиня не виновна — скорее слепа: «Почему никто и никогда не спросил меня, счастлива ли я?» «Большой любви я дать не могу». «Что еще от меня надобно? Я родила ему детей и всю жизнь слышу стихи, только стихи...» Жизни ее и Пушкина явлены в пьесе как две судьбы, идущие параллельно, не могущие слиться воедино, а только роковым образом пересечься. Поражает близость в трактовке личности Натальи Николаевны и ее роли в судьбе Пушкина у Булгакова и М. Цветаевой — в ее работе, написанной в 1929 г. и вряд ли известной писателю: «Пушкин в этот брак вступил зрячим, не с раскрытыми, а с раздернутыми глазами, без век, Гончарова — вслепую или вполуслепую, с веками-завесами, как и подobaет девушке и красавице.

С Натальи Гончаровой с самого начала снята вина»¹⁷⁷.

Слепота — одна из важнейших характеристик в художественном мире Булгакова. Она является в виде излюбленного портретного образа, — от всадника «с незрячими глазами» в «Красной короне» до Пилата («Всадника с золотым копьём») и первой (где много раз подчеркнуты больные воспаленные глаза прокуратора) и последней сцены романа, — как в ранних редакциях, так и в печатном тексте («...Маргарита видела, что сидящий, глаза которого казались слепыми, коротко потирает свои руки и эти самые незрячие глаза вперяет в диск луны») ¹⁷⁸, иногда же — в виде авторской медитации — в романе «Мольер» о Людовике XIV: «Он был смертен, как и все, а следовательно — слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к действительному бессмертию» ¹⁷⁹. Благодаря этой медитации получает более определенное основание истолкование слепоты не только Пилата, но и Иванушки в ранних редакциях романа ¹⁸⁰, и близорукости

¹⁷⁷ Глава «Две Гончаровых» в статье М. Цветаевой о художнице Наталье Гончаровой («Прометей», 1969, № 7, с. 161). Ср. там же — причисление Пушкина и его жены к «роковым» парам «с осужденностью изнутри, без надежды ни на сем свете, ни на том»; «Страсть к балам то же, что пушкинская страсть к стихам: единственная полная возможность выявления» (с. 163); «...Изменила Гончарова Пушкину или нет, целовалась или нет, все равно — невинна. Невинна потому, что кукла, невинна потому, что судьба, невинна потому, что Пушкина не любила» (с. 164).

¹⁷⁸ Булгаков М., с. 796.

¹⁷⁹ Избр. проза, с. 355. Словами этими, сказанными о Людовике, упреждены некоторые сцены «Мастера и Маргариты» (тогда не написанные даже вчерне) — мысль о «каком-то долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии», являющаяся Пилату еще при допросе Иешуа (Булгаков М., с. 446), и желанное обещание, которое дает ему Иешуа во сне («Мы теперь будем всегда вместе... Помянут меня, — сейчас же помянут и тебя!» — Булгаков М., с. 735), суля, таким образом, возможность «приобщиться к действительному бессмертию».

¹⁸⁰ В главе «Шабаш» первой полной редакции, на странице, писанной 11 ноября 1933 г., перед Воляндом и Маргаритой появляется (вызванный ими? предыдущие ли-

Натальи Николаевны, подчеркнутой с первого ее появления. Слепы в пьесе и другие герои, противостоящие Пушкину. В слепом Строганове Булгаков видел, по словам Е. С. Булгаковой, символ «слепой судьбы», убивающей Пушкина (ср. последнюю фразу в «Кабале святош», «Причиной этого явилась судьба» — судьба, которой помогают)¹⁸¹. Воплощением зла стали в пьесе Кукольник и Бенедиктов — они не слепы, они видят гения, но жестоко завидуют ему.

Мотив зависти к таланту, трактуемой автором как одно из наиболее презренных качеств, зародившись, как кажется, в повести 1929 г., явится затем в 1931 г. в смутных мыслях Рюхина о Пушкине (см. ранее) и далее станет устойчивым; фигуры Кукольника и Бенедиктова на Мойке (как явились они в первом же наброске сцены) окажутся впоследствии весьма близки — даже пространственным своим размещением! — к Ликопастову и его друзьям (в «Театральном романе»), которые двигаются по улице и натываются вдруг на афишу с именем Максудова.

Доведя пьесу «Александр Пушкин» до 8-й картины и сделав пометки для будущей работы, с середины февраля 1935 г. Булгаков, вероятно, ее оставил и целиком погрузился в энергично возобновившиеся репетиции «Мольера». Первая дата возвращения к пьесе, зафиксированная в архиве, — 26 марта, когда им была продиктована Е. С. Булгаковой 9-я картина; 5 апр. написанные картины прочитаны были Вересаеву. Дальнейшая работа над пьесой — до сентября 1935 г. — отражена в материалах, хранящихся в ИРЛИ и Музее МХАТа (см. сн. 208).

Сохранилась черновая тетрадь с набросками и первой редакцией той комедии, которая осенью 1934 г. была названа «Иван Васильевич». На титульном листе стоит «1935», но по дневнику Е. С. Булгаковой известно, что какие-то наброски диктовались 30 ноября 1934 г.; возможно, существовала еще одна тетрадь, которая не уцелела. Все записи в дневнике Е. С. Булгаковой говорят о том, что автор диктует ей текст комедии; между тем ее почерк появляется только на 38-й странице — следовательно, первые 37 страниц, во всяком случае, написаны ранее 30 ноября 1934 г. 7 мая 1935 г. Булгаков читал нескольким представителям те-

сты вырваны) Иванушка: «Слепой и неуверенной походкой он подошел к ложу. — Узнаешь меня, Иванушка? — спросил сидящий.

Иванушка Бездомный <открыл глаза и голубые глаза, полные печали, обратились к сидящему>, повернул слепую голову на голос.

— Узнаю, — <слабым голосом> слабо ответил он и поник головой.

— И веришь ли, что я говорил с Понтием Пилатом?

— Верю.

— Что же хочешь ты, Иванушка? — спросил сидящий.

— Хочу увидеть Иешу Ганоцри, — ответил мертвый, — ты открой мне глаза.

— 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.

И слепой стал прозрачен, потом и вовсе исчез» (6.7, с. 494—495). Как видим, в ранней редакции Иванушка, как и Мастер, получал посмертную судьбу, очертания которой сложно соотносены также и с судьбой Пилата, «прозревающего» в конце последней редакции романа. (Ср. с этим сакральные функции зрячести и незрячести в мифологическом мировоззрении, отмеченные Вяч. Вс. Ивановым: Категория «видимого» — «невидимого» в текстах архаических культур. — В кн.: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 34—38; Е го же: Категория видимого и невидимого в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию». — В кн.: Structure of texts and semiotics of culture. The Tague — Paris, 1973, p. 151—176).

¹⁸¹ «Слепой убийца» — так назван Хлудов Голубковым в «Бере». Ср. возможность еще одной интерпретации слепоты героя, намеченную в реплике Мастера во время полета над земным шаром: «Я никогда ничего не видел. Я провел свою жизнь заключенный. Я слеп и ниш» (7.1, с. 68). Эта реплика очерчивает тот круг понятий, в которых осознается и описывается судьба художника на ранних, шире использующих биографический материал, этапах работы над романом.

атра какие-то «отрывки нового варианта» (запись Е. С. Булгаковой). Мы предполагаем, что интенсивная и уже более не прерывавшаяся работа началась только после 10 сент. 1935 г., после сдачи «Пушкина», а 24 сент. весь текст первой редакции был уже написан (13.7).

Рукопись зафиксировала бурный ход работы над пьесой. Первые ее страницы позволяют думать, что царь Иоанн (весьма кратковременно показывавшийся в комедии «Блаженство») являлся туда из какого-то уже оформленного сценического мира. Эпизоды «из прошлого» следуют на первых страницах новой пьесы подряд, один за другим, почти без зачеркиваний. Это не новый, только что рождающийся текст — скорее краткая и быстрая запись уже готового, разработанного текста, незбылемого как в связи основных своих фабульных звеньев, так и в строе отдельных реплик. Уже к началу работы вся пьеса, видимо, сложилась в голове автора и почти год после того ожидала выхода на бумагу.

27 сент. театр сообщает Булгакову, что, возможно, начнет репетировать комедию в октябре. «Миша волнуется, как ее примет театр, — записывает Е. С. Булгакова в этот день. — Лежа в постели, диктует мне». 30 сент. был закончен и машинописный текст и 2 окт. прочитан автором у него дома актерам театра — «с бешеным успехом» (28.24).

Этот текст, испещренный авторскими поправками, 7 окт. был еще раз перепечатан. В нашем архиве сохранилось два экземпляра этой перепечатки, представляющей собой вторую редакцию пьесы. В одном из них уцелел последний лист (зачеркнутый в связи с последующими переделками, который и дает возможность точно датировать эту редакцию). Один экземпляр был сдан в этот же день в театр (расписка в ИРЛИ).

31 окт. Булгаков делает поправки в тексте по замечаниям дирекции и на другой день читает в театре с большим успехом. В архиве сохранились два экземпляра, в которых изменены (и перепечатаны на другой машинке) начало и конец: в начале введен сон инженера Тимофеева (заменившего Рейна из «Блаженства»), мотивирующий дальнейшие фантастические события, в конце — пробуждение. Сон этот представлен в двух редакциях: в первой, более краткой, обозначена лишь самая возможность такой мотивировки («Свет в комнате начинает угасать»), которая вполне открывается зрителю лишь в конце, во второй — сон «прописан» гораздо определенной и не оставляет возможности для иных толкований разворачивающихся вслед за тем событий. На титульном листе этого экземпляра надпись: «Поправки по требованию и приделанный сон» (14.10). 18 ноября 1935 г. начались репетиции пьесы.

Осень 1935 г. была временем напряженной работы и надежд. МХАТ и театр им. Вахтангова желали ставить «Александра Пушкина» (активное отношение их к пьесе в связи с близившимся юбилеем поэта хорошо показывает письмо Б. Е. Захавы к Немировичу-Данченко от 24 февр. 1935 г. — Музей МХАТа, архив Н-Д., № 4074); интерес к пьесе проявляли и ленинградские, и украинские театры. Шли репетиции «Мольера», которого МХАТ собирался выпустить в январе 1936 г., и «Ивана Васильевича».

10 дек. Булгаков заключил договор с издательством «Academia» на перевод «Скупого» для III тома собрания сочинений Мольера (ИРЛИ). 4 янв. 1936 г. Е. С. Булгакова, интересуясь судьбой «Пушкина» в Ленинграде, писала директору Красного театра В. Е. Вольфу: «...пишу Вам я не только из чувства симпатии к Вам, но и потому, что Михаил Афанасьевич занят действительно невероятно. Не считая „Мольера“, который должен появиться на свет в этом месяце, не считая „Ивана Васильевича“ в Сатире, он взял еще срочную работу — перевод для „Academia“ мольеровского „Скупого“ и по ночам переводит» (копия, ИРЛИ). 17 янв. Е. С. Булгакова писала матери: «Живем мы чудесно. Правда, за

последние два месяца очень устали, так как Миша взял перевод одной мольеровской комедии с французского и пришлось много работать. Вчера только его закончили, вернее, я — переписку, и вздохнули с облегчением. Из-за этого перевода пропустили массу чудных дней — не могли походить на лыжах... На днях генеральная „Мольера“» (37.18).

В конце 1935 — начале 1936 г. Булгаков сближается с музыкальной средой — с композиторами С. С. Прокофьевым и Д. Д. Шостаковичем (намеревавшимися писать оперы по пьесе Булгакова о Пушкине), с дирижером А. Ш. Мелик-Пашаевым; давняя дружба Булгакова с Я. Л. Леонтьевым — тогда заместителем директора Большого театра — особенно часто приводила в этот год Булгакова, всегда страстно любившего оперу, на вечерние спектакли театра.

Генеральная репетиция «Мольера» прошла 5 февр. 1936 г. с большим успехом (как и спектакли 9, 11 февр. и др.). 6 февр. Булгаков «окончательно решил», как записывает Е. С. Булгакова на другой день (28.25), писать пьесу, получившую позднее название «Батум».

Между тем в эти же дни театральная жизнь все более оказывалась в поле внимания центральной печати. 28 янв. появилась статья «Сумбур вместо музыки» — об опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», 6 февр. — «Балетная фальшь», о его же балете «Светлый ручей».

16 февр. прошла премьера «Мольера». 18 февр. в разговоре с директором МХАТа Аркадьевым Булгаков сказал о новом своем замысле и о необходимых для его выполнения материалах. 21 февр. состоялся общественный просмотр «Мольера», 24-го — дневной спектакль; этот и следующие спектакли идут с неизменным успехом, с вызовами автора.

9 марта пьеса «Мольер», в течение шести лет остававшаяся в стадии репетиций и вышедшая наконец на глаза зрителя, сошла со сцены и для автора ее навсегда ушла в небытие. (Так и писал он впоследствии, 29 янв. 1937 г., П. С. Попову: «У нас тихо, грустно и безысходно после смерти „Мольера“»; копия, 19.29). Далее, после статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание», один за другим стали проявляться резко отрицательные печатные отзывы о «Мольере» и не поставленном еще «Пушкине» (см. напр.: Алперс Б. Реакционные домыслы М. Булгакова. — «Лит. газ.», 1936, 10 марта). К этому времени (см. об этом: Лакшин В. Уроки Булгакова. — «Памир», 1972, № 4, с. 59—60) относится начало работы Булгакова над совсем новым для него жанром. 4 марта в «Правде» был объявлен конкурс на учебник по истории СССР (этому предшествовали опубликованные там же 27 янв. известные «Замечания» по учебникам истории СССР и новой истории), и Булгаков решает в нем участвовать. 5 марта на первом листе «Тетради I», хранящейся ныне в ИРЛИ, он отмечает «Начало работы». Сохранилось две тетради, содержащих материалы к «Курсу истории СССР» и наброски хронологической его канвы, а также две тетради чернового текста «Курса» (ИРЛИ); в «Тетради II» на с. 19—21 — выписки, озаглавленные «Материалы для биографии И. В. Сталина», сосредоточенные главным образом вокруг батумских событий 1902 г. 4 апр. театр Сатиры требует от автора новых переделок в пьесе «Иван Васильевич», и Булгаков обязуется «привести исправления роли инженера Тимофеева, сдать пьесу в исправленном виде не позднее 15 апр. 1936 г., после чего никаких поправок автор на себя не берет» (ИРЛИ). В последующие дни он диктует поправки. 11 мая — репетиция «Ивана Васильевича» в гриме и костюмах, произведшая на автора, судя по записям Е. С. Булгаковой, самое дурное впечатление. 13 мая — генеральная репетиция, после которой пьеса была снята с постановки. 19 мая Булгаков берется за перевод комедии «Виндзорские проказницы» для

МХАТа; в этот же день он отказывается делать предлагаемые театром им. Вахтангова изменения в «Пушкине».

31 мая Булгаков с женой приезжают в Киев; а 3 июня они присутствуют на гастрольном спектакле МХАТа «Дни Турбиных» (письмо Е. С. Булгаковой к матери от 2 июня 1936 г.). Вернувшись 12 июня из Киева в Москву, Булгаков 16 июня получил предложение от композитора Б. А. Асафьева писать для него либретто оперы «Минин и Пожарский», а 17 июня с тем же предложением обратился к писателю художественный руководитель Большого театра С. А. Самосуд. В этот же день был подписан договор, в котором автор обязывался сдать либретто не позднее 15 сент. (ИРЛИ); на другой день началась работа; первая редакция («1-й черновик») закончена была 6 июля. 11 июля Е. С. Булгакова писала матери: «У Миши очей много работы и все срочная, к осени. Так что и сейчас все время диктует. И летом, когда поедем отдыхать на месяц в Синоп (под Сухумом), будет работать. Оба мы устали страшно. Все время думали, вот эту работу сдаст и отдохнем. И все надо было дальше работать, без отдыха. Когда-то это будет?» (33.18).

26 июля, накануне отъезда из Москвы в Синоп, завершена была вторая машинописная редакция. Но история текста этого либретто оказалась нескончаемо долгой: в 1937 г. была написана третья редакция («второй вариант», по определению автора); затем Булгаков делал к нему дополнения 20 янв., 2 и 7 февр., 14 марта, 20 апр. 1938 г.

30 июля, едва приехав в Синоп, Булгаков начинает работу над «Виндзорскими проказницами». По устным воспоминаниям В. Я. Вилечкина (любезно поделившегося ими с автором данной работы), задача состояла в том, чтобы написать, в сущности, новую пьесу — объединив мотивы «Виндзорских проказниц» и «Генриха IV» и расширив роль Фальстафа, предназначавшуюся М. М. Тарханову. Булгаков работал в течение всего августа, но затем, не согласившись с требованиями, предъявленными ему режиссером Н. М. Горчаковым, прервал свои занятия пьесой 14 сентября 1936 г. В этот же день Самосуд, уговаривая Булгакова написать либретто для оперы С. И. Потоцкого, предлагает ему службу в Большом театре. 15 сент. Булгаков подает дирекции МХАТа заявление, в котором отказывается от службы в театре. С этого времени его судьба, совершив один из последних своих поворотов, оказалась тесным образом связанной с оперным театром. К этому времени выяснились и неблагоприятные перспективы постановки «Пушкина». «Мир праху Пушкина и мир нам! — писал он 2 окт. В. В. Вересаеву. — <...> Что ж, либретто, так либретто!!» (плохо сохранившаяся авторская копия, ИРЛИ). В архиве этот жанр литературной работы Булгакова представлен с большой полнотой (см. далее).

16 ноября 1936 г. Булгаков начал роман, задуманный еще в 1929 г. и получивший в 1930-м название «Театр».

Давнее намерение рассказать, «как я сделался драматургом» («Тайному Другу», 5.2, л. 1), осуществлялось, в год, когда сам автор оставлял драматургию и, как он полагал, навсегда; 4 апр. 1937 г. он писал В. В. Вересаеву: «Я очень утомлен и размышляю. Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистейшим дон-кихотством с моей стороны. И больше я его не повторю... На фронте драматических театров меня больше не будет. Я имею опыт, слишком много испытал». Работа шла, как всегда, урывками. «...Живем мы бешено занятые, в труднейших и неприятнейших хлопотах, — писал он П. С. Попову. — Многие мне говорили, что 1936-й год потому, мол, плох для меня, что он високосный, — такая есть примета. Уверю тебя, что эта примета липовая. Теперь я вижу, что в отношении меня 37-й не уступает своему предшественнику».

Некоторые мои доброжелатели избрали довольно странный способ утешать меня. Я не раз слышал уже подозрительно елейные голоса: „Ничего, после Вашей смерти все будет напечатано!“ Я им очень благодарен, конечно!» (24 марта 1937 г., 19.29). Зимой и весной 1937 г. Булгаков читал главы из «Театрального романа» друзьям. Сохранились устные свидетельства о том, что он еще продолжал работу над ним, отдыхая в августе 1937 г. под Житомиром, на даче артиста МХАТа В. А. Степуна (сообщено нам Л. К. Кувановой с его слов).

Роман остался незаконченным. Была написана 1-я его часть и две главы 2-й. В 1-й части 14 глав, из чего можно, кажется, заключать, что осталась ненаписанной примерно половина романа. Последняя глава оборвана, видимо, где-то в середине. Предполагаемое содержание 2-й части романа известно только по устным рассказам Е. С. Булгаковой. Для истории его создания важен список прототипов героев и своего рода материалы к реальному комментарию, составленные в 1950-е гг. Е. С. Булгаковой и старшим ее сыном Е. Е. Шиловским (1922—1957).

Публикаторы романа находились в трудном положении. Издание предполагалось массовое, без комментариев, а между тем в единственном тексте, которым они располагали, встречались разные варианты неустановившихся имен героев, мелкие фабульные расхождения — то, что естественно для всякой незаконченной вещи. Все это вполне правомерно было ими поправлено.

Так, во фразе «И тут Агапенов ушел от меня, и больше я с ним никогда в жизни не виделся» (5.3, с. 79) отсечена была последняя ее часть (Избр. проза, с. 534), поскольку далее в романе герой встречается с Агапеновым еще раз; унифицированы имена персонажей: «Миша Редкин» (5.3, с. 100) или «Крыжов» (5.3, с. 111) исправлен на «Мишу Панина» (с. 541, 544), «Евгения Петровна» (5.3, с. 101, 109) на «Евлампию Петровну» (с. 541) и т. п.; укажем здесь на любопытный вариант: пьеса Максудова «Черный снег» в одном месте названа автором «Белый снег» (5.3, с. 104), что теснее связывает ее с первоначальным названием пьесы «Дни Турбиных» и даже — с одним из возможных первых названий романа «Белый крест». Отметим попутно оставшуюся в тексте невязку: «Гомоза? Что такое гомоза? И зачем кафры? Все это чепуха, уверяю вас!» (Избр. проза, с. 538) — притом, что «кафры» до сих пор не упоминаются, а появляются позже (Избр. проза, с. 556). Этот текст, однако же, должен быть оставлен без исправлений, поскольку сам ход мысли автора здесь достаточно ясен.

Изучение рукописи романа убеждает вместе с тем в необходимости внести ряд поправок в последующие его издания (этого не было сделано в изд.: Булгаков М., сс. 273—420): в рукописи — «А позвольте спросить, почему *вас* это...» (5.3, с. 38) — «...почему все это...» (с. 287); «Рвацкий выдал мне *тут* сумму...» (5.3, с. 52) — «выдал мне *ту* сумму» (с. 292); «Ликоспастов *продрался* ко мне» (5.3, с. 64) — «*пробрался*» (с. 296); «водovorот *усаживания*» (5.3, с. 68) — «водovorот *усаживаний*» (с. 298); «с *крупнейшими* очками» (5.3, с. 75) — «с *круглейшими* очками» (с. 300); «как будто что-то *обдумывал*» (5.3, с. 113) — «как будто что-то *обдумывая*» (с. 314), «с необыкновенно *лунной* головой и как бы *бодящего* кого-то» (5.3, с. 336) — «с необыкновенно *мрачной* головой...» (с. 620) и т. п. Представляется также, что «Фрагмент III» из 4-й тетради (вторая редакция разговора Максудова с Княжевичем, Бомбардовами и Гаврилой Степановичем) взведен в опубликованный текст не в том месте, где обозначено автором.

В «Театральном романе» широчайшим образом оказались использованы готовые сюжетно-повествовательные «блоки», выработанные предшествующей (и параллельно текущей) творческой работой Булгакова;

фабульной рамой во многом послужили события, биографически известные писателю, а не слишком сдвинутой их последовательности; для изложения их была избрана ранее всего выработанная «личная» повествовательная позиция. Демонстрация примеров, которая в данной работе увела бы нас в сторону, могла бы показать, что рукописи «Театрального романа» потому еще не имеют вариантов, что все другие произведения писателя служили им вариантами.

Почему же роман, совершенно сложившийся, по рассказам Е. С. Булгаковой, в голове автора, был оставлен на середине — и, судя по рукописи, неожиданно и насовсем? Когда это произошло? По косвенным данным можно предполагать, что это случилось в сентябре — октябре 1937 г., когда Булгаков, в один из моментов наиболее обостренных поисков выхода из сложившейся литературно-биографической ситуации, принял решение завершить работу над «романом о дьяволе» и представить его для печати. Он рассматривал это как наиболее важный и решительный литературный шаг. Работа над завершением романа с этого момента становится главным занятием с осени 1937 до осени 1938 г.¹⁸²

7. ЗАВЕРШЕНИЕ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА». ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ. ПОСЛЕДНИЕ НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Работа над этим романом, остановившаяся осенью 1934 г. на этапе завершения первой полной редакции (вернее же — основного состава ее, далее дополнявшегося — см. ранее, разд. 5), в течение 1935—1936 гг., очень плотно занятых разнообразными трудами, возобновлялась, как можно судить по рукописям, редко, урывками. 6 июля 1936 г., на даче в Загорянке, оторвавшись, видимо, очень ненадолго от срочной работы над либретто «Петр Первый», Булгаков в новой тетради написал заключающую 37-ю главу — «Последний полет» (7.3, л. 1—4 об.), до этого представленную наброском, окончание «Сна Босого» (л. 6—7 об.) и начал новую «Разметку глав» (л. 9 об. — 10); на нескольких страницах — наброски материала к роману; имена второстепенных персонажей, выписки из источников для «древних» глав (л. 10 об., 11 об., 12 об. — 13). Эта тетрадь — самая поздняя рукопись, входящая в состав третьей (первой полной) редакции романа, создававшейся в два этапа.

Фабульная коллизия Мастера впервые получила здесь разрешение, — возможно, еще с 1931 г. ясное автору, но до сей поры обозначавшееся в рукописях лишь в конспективном выражении. Воланд говорит ему: «Ты награжден. Благодаря бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил. Ты будешь жить в саду и всякое утро выходить на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой дом, как, цепляясь, ползет по стене. Красные вишни будут усыпать ветви в саду. <Ручей> Маргарита, подняв платье чуть выше колен, держа чулки в руках и туфли, будет переходить <его> через ручей. Свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома. В пудреной косе, в стареньком привычном кафтане, стуча тростью, будешь ходить гулять и мыслить.

¹⁸² Осенью 1937 г. Булгаков еще вернулся ненадолго к пьесе «Бег»: 26 сент. из Театрального отдела Комитета искусств запросили экземпляр пьесы. На следующий день Е. С. Булгакова записывает в дневнике: «М. А. диктует „Бег“, сильно сокращает», 29-го — «„Бег“ с утра», 30-го — «Целый день „Бег“». Все время говорили с М. А. о том, что это означает?

Вечером доказывала Мише, что первый вариант — без самоубийства Хлудова — лучше. <Но М. А. не согласен>; 1 окт. — «Кончили „Бег“» (28.25). Сохранился машинописный экземпляр пьесы с сокращениями рукою автора и машинописная копия нового варианта 8-й картины (11.11—12).

Мбушук
 Замосквитинская. 26. XI 36 г.
Наталья Ивановна

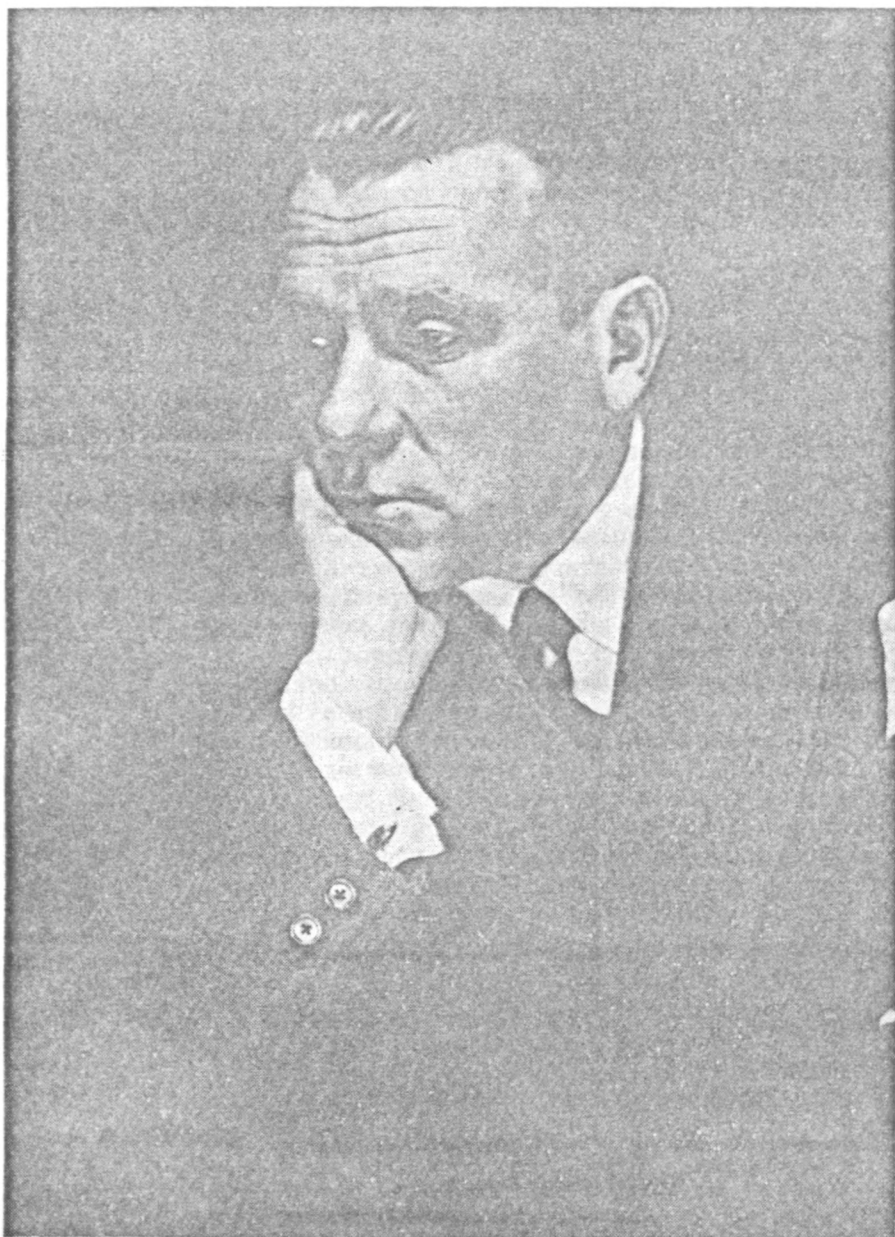
Традиция
 (Сын)

Долго считал предметом за-
 нятия о том, что забыл
 совсем не много, а довольно
 при странных обстоятельствах Николай
Семёнович Вран Вранович Андрей
Бахтин и получил тельце бан-
 дерлы и письмо. В благодарности был
 этот роман, а письмо охвачено
 удивительным содержанием — С. А.
 забыл, что, ~~кстати~~ ~~указ~~ ~~из~~ ~~теории~~,
 дарит мне этот роман с тем,
 чтобы я подписал его и вынул
 в свет.

Спрашу, из предисловия Вран.
 В течение нескольких лет я катался

Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет мысль о Ганоцри и о прощенном итемене. Это дело не твоего ума. <Кончились мучения> Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь, ты не покинешь свой приют» (7.3, л. 3 об. — 4). Впервые разворачивается строчка из тетради 1933 г. — «Вишни. Река. Мечтание. Стихи» и по-прежнему загадочно звучат слова, ограничивающие награду, дарованную Мастеру («Ты не поднимешься до высот. Не будешь слышать мессы», 1933 г.). «Дом на Садовой» и «страшный Босой», в романе не имеющие отношения к Мастеру, оказывались вдруг (совершенно непоследовательно) мучительной частью его личных воспоминаний. Это заставляет вспомнить «проклятый образ Василия Ивановича», который не давал себя обойти автору «московских» фельетонов, долго загораживая ему подступ к роману. Впервые ряд «мучающий» и «низкий» оказывался соотносимым с рядом «высоким», они обнаружили свою взаимозависимость, находили наконец новое согласие. Два тематических комплекса, попеременно получающих перевес в творчестве писателя, — сила людей и обстоятельств, губящая личную человеческую судьбу, в том числе — судьбу художника (тема, обращенная преимущественно «вовне»), и личная вина, влекущая за собой мучительную рефлексию и мечту об искуплении (т. е. тема, обращенная «вовнутрь»), — на этом этапе третьей редакции романа впервые сплетались. Теснейшим образом оказывались здесь сплетенными и судьбы героев романа, до сей поры не пересекавшиеся.

Не только тщательное описание обстоятельств преступления Пилата, но и особая авторская озабоченность его судьбой, устремленность романа к ее развязке выказалась здесь, в последней главе, в новом и неожиданном свете. Мотив милосердия, усиливающийся все более к концу романа, порожден не в самые годы работы автора над этими главами, а много раньше и обращен не только вовне. Напомним навязчивый сон героя «Красной короны»: «В гостиной было светло от луча, что тянулся из глаз, и бремя угрызения растаяло во мне. Никогда не было зловещего дня, в который я послал его, сказав ему „иди“, не было стука и дымогари. Он никогда не уезжал и всадником он не был. Он играл на пианино, звучали белые костяшки, все брызгал золотой сноп и голос был жив и смеялся». И через семь лет едва ли не тот же сон — в неоконченной повести «Тайному Другу», где герою тоже является во сне убитый брат: «Несмотря на то, что грудь его была прострелена и залеплена черным пластырем, я от радости стал бормотать и захлебываться». А через десять лет после этого уже в последней редакции романа тот же (в аспекте нашего рассмотрения) сон увидит Пилат («Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того все сложилось прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге», Булгаков М., с. 734). Последние фразы «Красной короны» фиксируют бесконечность угрызений и тщету мечты об искуплении («Не тает бремя. И в ночь покорно жду, что придет знакомый всадник с незрячими глазами <...> Да, я безнадежен. Он замучит меня»). Но возгласы Маргариты в конце романа («— О, как мне жаль его, о, как это жестоко! — заломив руки, простонала Маргарита <...> — О, пощадите его, — попросила Маргарита» (7.1, л. 41 об. — 42) предвосхищали разрешение неразрешимого бремени. Вина же — в мгновенной ли трусости, губящей собственную судьбу человека, в прямом ли убийстве (мотив, отождествившийся едва ли не в каждом из произведений Булгакова и с годами все более усложнявшийся), оказывалась теперь поделенной между двумя едва ли не центральными в последних редакциях романа героями — Пилатом и Мастером — столь разными, но сближенными мечтою об искуплении и покое.



М. А. Булгаков. Фотография. 1930-е гг. Ф. 562, 64.2, л. 5.

Сохранилась тетрадь с началом новой, 4-й редакции, доведенной до 5-й (незаконченной) главы, — 60 листов текста, далее половина тетради оставлена чистой. Только на л. 74 — название гл. 6-й «Степина история», а на л. 88 гл. 7-й — «Волшебные деньги» (7.4). Тетрадь эта датируется либо второй половиной 1936 г., либо 1937 г. Перед нами, несомненно, начало самостоятельной редакции (а не варианты отдельных глав), по каким-то причинам оставленной автором. В ней Булгаков вернулся к раннему, предшествующему третьей редакции построению: история Пилата и Иешуа вновь перенесена была к началу романа и составила 2-ю главу «Золотое копьё».

В 1937 г. роман был начат заново. На титуле написано название «Князь тьмы» — и даты: «1928—1937» (7.5, л. 1). На этот раз было написано 13 глав — немногим более трети романа. Эта — пятая, незаконченная редакция составила две тетради — 299 страниц текста (7.5 — 6) — и оборвался на главе «Полночное явление» следующими словами: «Выяснилось, что он написал этот роман, над которым просидел три года, в своем уютном подвале на Пречистенке, заваленном книгами, и знала об этом романе только одна женщина. Имени её гость не назвал, но сказал, что женщина умная, замечательная...» (7.6, с. 298—299).

В том же 1937 г. роман еще раз был начат заново — как мы предполагаем, осенью. На титуле впервые появилось название, ставшее окончательным: «Мастер и Маргарита»; вновь поставлены даты «1928—1937». Теперь автор больше не оставлял работу над романом. Вплоть до весны 1938 г., ежедневно занятый служебными своими обязанностями в Большом театре — не только писанием отзывов на чужие либретто, но и напряженным участием в репетициях, — постоянно озабоченный неизменно сложной и неудачной судьбою своих либретто (обусловленной не в последнюю очередь перипетиями отношений с композиторами), Булгаков систематически продвигает шестую редакцию романа дальше и дальше, главу за главой¹⁸³. Роман расширялся; в него, как в воронку, втягивались любимые мотивы и картины. Так, панорама большого и разноликого города на закате, описанная Гоголем в «Риме», оказалась необычайно творчески заразной для Булгакова. Дважды пытался он ввести ее в свои сценарии «Мертвых душ», оба раза это не удавалось, он восклицал в письмах: «И Рима моего мне безумно жалко»; «Но — Боже — до чего мне жаль Рима!» — и, наконец, ввел картины, близкие по строению (и особенно — по «освещению»), в последние редакции собственного романа¹⁸⁴, сделал их повторяющимся и композиционно-значимым его элементом: картины эти начинают и заканчивают главы, передаются от восприятия Воланда в восприятие Мастера и, не теряя своей живописности, приобретают к концу романа характер очевидно символический.

¹⁸³ 1 марта 1938 г. Е. С. Булгакова записывает: «Теперь Миша по ночам правит его и гонит вперед, в марте хочет кончить» (28.26).

¹⁸⁴ Ср. в инсценировке: «Первый (выходит в плаще на закате солнца)... и я глянул на Рим в час захождения солнца и передо мною в сияющей панораме предстал вечный город!

Вся светлая груда куполов и остроконечий сильно освещена блеском принизившегося солнца. Одна за другой выходят крыши, статуи, воздушные террасы и галерен. Пестрит и разыгрывается масса тонкими верхушками колоколен с узорной капризностью фонарей и, вот он, вот он, выходит плоский купол Пантеона, а там за ним далее поля превращаются в пламя подобно небу» (Архив Музея МХАТа, л. 1; перекомпонованное описание из рассказа «Рим») и в романе: «Кони стояли на холме Воробьевых гор. У ног лежала река, за рекой пряничные башни монастыря, а дальше бесконечный, невероятный город, скопление кирпичных глыб без конца, без края, испещренных ослепительными пятнами, осколками солнца, низко сидящего на западе, выжигающими окна в верхних этажах» (7.12, с. 1041).

Картина большого города, рассмотренного с высокой, удаленной точки зрения, не раз являлась в творчестве Булгакова, начиная с первых же московских фельетонов и рассказов¹⁸⁵. Уже там герой, «поднявшись на крышу самого высокого здания в Москве» («Сорок сороков»), смотрел на малознакомый еще ему город с разноречивыми чувствами. К этой эмоциональной (не только пространственной) ситуации близка другая — Мастер, озирающий тот же город перед последним полетом. Генезис этой оценки надо искать в литературном опыте Булгакова начала 20-х гг. («Клянусь всем, что у меня есть святого, каждый раз, как я сажусь писать о Москве...» (см. разд. 3 данной работы). Счет, предъявленный Мастером и его подругой покидаемому ими городу, «не полон» (а вернее — непомерно велик) без учета этого материала. Несомненно, что Воланду, окидывающему прощальным взглядом город, видный ему тоже с одной из самых высоких точек Москвы, передана тема Мастера, его любовь и ненависть. Тема, начатая едва ли не с первых литературных шагов, различается по всему пространству последних глав последнего романа. Сцена ночного полета, когда сводятся счеты Мастера с выдуманным им героем и высшей силы — с самим Мастером, с точки зрения биографа — подводит итоги почти двадцатилетнего литературного пути автора романа — итоги, которые должны быть поняты (а не разгаданы)¹⁸⁶, в контексте всего этого пути, с учетом движения всех мотивов, тем и образов, зародившихся в его начале.

Менялся тон повествования. Исчезали черты того «неумелого» рассказчика первой редакции романа, который брался за перо, мучаясь сомнением в том, что сумеет связно передать события, рассказчика, очень уважающего Кондрата Васильевича, начальника 115-го отделения рабоче-крестьянской милиции, и заслужившего, однако же, его «нерасположение» за то, что слишком много внимания уделяет этому делу, которым и без него есть кому заняться. От этой повествовательной позиции (близкой хроникерам Достоевского) остались лишь отдельные островки, явно чужеродные «новому» повествованию. Не ставя в пределах данной работы задачи давать этому повествованию какие-либо определения, укажем только на связь его и с гоголевской прозой — вернее, с булгаковской ее интерпретацией. Весьма знаменателен тот факт, что работа над первой полной редакцией романа (начатой после того, как в течение 1930—1931 гг. инсценированы были Булгаковым «Мертвые души») все годы (1932—1936) шла параллельно с работой над Гоголем — над многими редакциями киносценариев по поэме и по «Ревизору». Все это время Булгаков находился в живом соприкосновении с гоголевским словом. Последствия этого настоятельно требуют изучения.

Определилась и композиция, — роман в романе. Как в зеркалах, поставленных друг против друга, в романе, дописывавшемся глава за главой зимой и весной 1938 г., он же сам и отражался: роман о Пилате и Иешуа не сразу, не в виде единой вставной новеллы сообщался читателю, а будто «дописывался» на его глазах: начало рассказано было Во-

¹⁸⁵ Она присутствует и в «Белой гвардии» («Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город» и далее: Булгаков М., с. 52—54), впрочем, уже там, кажется, не без влияния Гоголя. Отметим еще само употребление наименования «Город» (в противоположении его — на содержательных уже уровнях — не-Городу: тем невидимым и бескрайним пространствам, из которых стекается сила Петлюры), ведущее, несомненно, к латинской традиции (обычное наименование Рима — Urbis) и прямым образом предваряющее картины Рима, Ершалаима и т. п. в инсценировке и во втором романе — их строение, и структурную их роль.

¹⁸⁶ В этом смысле вполне прав автор едва ли не лучшей статьи о романе (см.: Виноградов И. Завещание мастера. — «Вопр. лит.», 1968, № 6, с. 75).

ландом во 2-й главе («Золотое кольцо»; 7.7, с. 38—87), продолжение его снилось Иванушке — в главе 16-й «На Лысой горе (Казнь)» (7.9, с. 461—495), конец его читала Маргарита, когда рукописи романа возвращены были автору («Погребение», 7.11—12, с. 869—939). Сам Мастер к роману, написанному им, уже не был причастен и прикладывая руку свою к нему только в конце того романа, который повествовал о нем самом, — заканчивая роман о Пилате и Иешуа «одним возгласом».

Идея «романа о романе» родилась, как было нами показано, не сразу. Сначала история Пилата и Иешуа развернулась только в границах Евангелия от Воланда. В шестой редакции Воланд узнавал о романе Мастера только в 24-й главе «Извлечение мастера» от самого же автора: «— О Понтии Пилате? Вы?.. В наши дни? Это потрясающе! И вы не могли найти более подходящей темы? Позвольте-ка посмотреть...» (7.9, с. 840), что не мешало ему, однако же, воспроизводить начало *этого же самого* романа во 2-й главе... Это единство текста, начатого Воландом, а далее отождествляемого с рукописями Мастера, приводит к тому, что роман Мастера приобретает видимость некоего протекста, изначально существовавшего и лишь выведенного из тьмы забвения в «светлое поле» современного сознания гением художника. «О, как я все угадал!» — восклицает Мастер, слушая рассказ Иванушки, и за этим восклицанием — целостная эстетическая позиция самого Булгакова. Действительность, по его представлению, имеет некий единообразно читаемый облик, и дело художника или *увидеть* его непосредственно (как увидел писатель гражданскую войну или Москву 20-х гг.), или *угадать*, как угаданы были Мастером и его создателем Иешуа и Пилат. Эффект «наложения» романа Мастера на рассказ Воланда (очевидца событий!) до полного совпадения их границ — сильнейшее «прямое» проникновение в роман этого эстетического кредо его автора. Здесь действует тот же принцип зеркал: убеждаясь, как до деталей верно угадал евангелические события Мастер, читатель как бы принуждался поверить, что и создатель Мастера, автор «другого» романа, вмещающего этот, с тою же силой провидения и верностью всех деталей постигал воплощаемую им современную жизнь. Само творчество представало как процесс безусловного постижения истинного облика действительности¹⁸⁷.

Шестая (вторая полная) редакция, составившая 6 толстых тетрадей рукописного текста, была закончена 22—23 мая 1938 г. Она состояла из тридцати глав. В последней главе — «Прощение» — напутствие Воланда Мастеру изменилось по сравнению с его редакцией 1936 г.: Воланд отправлял Мастера вслед за Пилатом, прощенным Иешуа. «— Он пошел на соединение с ним, — сказал Воланд, — и, полагаю, *найдет, наконец, покой*. Идите же и вы к нему! Вот дорога, скачите по ней вдвоем с вашей верной подругой и к утру воскресенья вы, романтический мастер¹⁸⁸, вы будете на своем месте.

¹⁸⁷ Вполне в согласии с этим типом художественного мышления герой «Театрального романа» говорит о своей пьесе: «Ей нужно было существовать, *потому что я знал, что в ней истина*» (Булгаков М., с. 411). Ср. слова Воланда (вычеркнутые автором) в 6-й редакции: «— Слушайте, мастер, меня, — заговорил Воланд, — в вашем романе вы <угадали> написали правду. Именно все так и было, как рассказывали вы» (7.11, с. 1051).

¹⁸⁸ Булгаков с увлечением читал статью И. Миримского «Социальная фантастика Гофмана» («Лит. учеба», 1938, № 5), сделал в ней много помет и мистифицировал близких, читая отрывки и уверяя, что статья — о нем (см. об этом: Ермолинский С. О. Михаиле Булгакове. — «Театр», 1966, № 9, с. 88). Среди отмеченных автором мест — анализ новеллы «Кавалер Глюк» («Крейслер руководствовался совершенно иллюзорной

Там вы найдете дом, увитый плющом, сады в цвету и тихую реку. Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами¹⁸⁹ и, быть может, вам удастся создать гомункула.

А ночью, при свечах вы будете слушать, как играют квартеты кавалеры. Там вы найдете покой! Прощайте! Я рад!» (7.12, с. 1057).

Кроме мотивов, изначально запечатленных в набросках конца романа («Вишни. Река...»), появились новые, и среди них — мотив покоя (см. подчеркнутые нами фразы). Понятие *покоя* — одно из опорных в художественной системе Булгакова¹⁹⁰ — в последнем его романе возведено в степень той самой единственной награды, которая может быть предложена Мастеру свыше.

В рукописной редакции 1938 г. роман заканчивался на том, что к последнему своему пристанищу Мастер и Маргарита улетали на коне: «Мастер одной рукой прижал к себе подругу и попнал шпорами коня к луке, к которой только что улетел прощенный в ночь Воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (7.12, с. 1057). К этой редакции прикладывают две тетради материалов для намечаемой «отделки» (как обозначено на титуле одной из них) романа: выверка «календаря» фабулы, имена, исторические даты и факты, выписки о строительстве храма в Иерусалиме, о Пилате, о Маргарите Наваррской и Маргарите Валуа и др. — автор уточнял главным образом исторические подробности, реалии «древних» глав. Одна из тетрадей датирована 1938 г. (8.1; о датировке другой — далее); в ней впервые появился эпитаф из «Фауста» — на немецком языке; отметим также выписку на с. 27: «Первосвященник Иосиф Каиафа, или Каяфа, или Каифа» (последний вариант избирается только в шестой редакции).

задачей: он, по-видимому, тщетно искал такой пристани, где мог бы, наконец, обрести спокойствие и ясность, без которых художник не в состоянии ничего творить»; «По неосуществленному замыслу Гофмана, Крейслер должен был кончить безумием, но не отказом от своего романтического символа веры, не примирением», с. 68; «Гофман осваивает романтическую иронию, но освобождает ее от философиичности, он превращает ее в сатиру, обращенную непосредственно против действительности», с. 69). Параллели определенным мотивам романа Булгакова здесь и в других местах статьи очевидны (вплоть до наименования «романтического мастера»); проблема связей с Гофманом в нашей работе оставляется в стороне — как и вся обширнейшая область литературных источников творчества Булгакова; среди них — разнообразные литературные интерпретации легенды о Фаусте, а также «Божественная комедия», особенно важная для истолкования финала романа (ср. в песни четвертой «Ада» Лимб, куда Данте поместил античных поэтов). Здесь упомянем только о пометах Булгакова в книге П. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922) — на страницах, связанных с «Божественной комедией» (об этом и о некоторых других источниках романа см. в нашей статье «Условие существования». — «В мире книг», 1974, № 12); в отдельных работах нами выясняется связь романа с рассказом А. Грина «Фанданго» и романом Эса де Кейрша «Реликвия».

¹⁸⁹ Здесь прямая связь с всегда привлекательными для Булгакова аксессуарами профессии врача, осознаваемой им; видимо, как второй, неосуществившийся (вытесненный другим) — вариант своей жизни (ср. его признание в записи П. С. Попова о том, что, работа врача казалась ему «блестящей», и пожелания брату, окончившему медицинский факультет в Загреб: «будь блестящ в своих исследованиях», письмо от 7 авг. 1930 г.). Работа врача или биолога-экспериментатора всегда рисуется у Булгакова в ореоле таинственности и притягательности: «Глубокими вечерами или ночью, когда все уже сходилось, и Турбин, таинственно погруженный в свои склянки и бумаги, сидел окрашенный зеленым светом у себя в спальне...» (корректурa 3-й части романа «Белая гвардия», 2.9, с. 70), «Он повернулся к фигуре, склонившейся у стола над бутылкой и какими-то блестящими коробками» («Белая гвардия». — Булгаков М., с. 197), «Зажег рефлектор на длинном экспериментальном столе, надел белый халат, позвенел какими-то инструментами на столе...» («Роковые яйца», «Недра», 1925, кн. 6, с. 83).

¹⁹⁰ Соответствия этому находятя и в эпистолярной писателю: «...после этих лет тяжелых испытаний я больше всего ценю покой» (23 янв. 1923 г., письмо к сестре Вере) и через десять лет — «Люблю покой и тишину» (письмо к П. С. Попову),

В этой тетради, кроме упомянутых выписок, — зарисовки положения луны над Пречистенкой, видной из окон квартиры писателя в Нащокинском переулке (ул. Фурманова), а также подробные описания вида небосклона, делавшиеся регулярно с 10 марта 1938 г. до ночи с 8 на 9 окт. 1938 г. (Е. С. Булгакова рассказывала нам, как подолгу простаивал Булгаков у окна, не отрывая глаз от объекта своих наблюдений: «Луна имела для него особенную какую-то притягательность!»). Записи о луне от 29 и 30 марта 1939 г. были последними в этой тетради (8.1, с. 64).

26 мая, проводив утром Е. С. Булгакову с сыном Сережей в Лебедянь, куда ехали они на все лето, Булгаков начал готовить рукописный текст романа к перепечатке («Ночью — Пилат. Ах, какой трудный, путанный материал!» — письмо от 27 мая, 196). Судя по открытке от 30 мая, перепечатка началась 29 (или, может быть, 28) мая.

Весь ход работы над машинописной редакцией романа восстанавливается по ежедневным почти письмам Булгакова к жене: 31 мая — «Пишу шестую главу. Ольга (сестра Е. С. Булгаковой О. С. Бокшанская, печатавшая роман. — М. Ч.) работает быстро»; 1 июня — «не хочется бросать ни на день роман. Сегодня начинаю 8-ю главу»; в ночь на 2 июня: «Напечатано 132 машинных страницы. Грубо говоря, около $\frac{1}{3}$ романа (учитываю сокращения длиннот)»; 2 июня — «Мы пишем по многу часов подряд, и в голове тихий стон утомления, но это утомление правильное, не мучительное»; он боится любого перерыва в работе: «Остановка переписки — гроб! Я потеряю связи, нить правки, всю слаженность. Переписку нужно закончить во что бы то ни стало»; «Роман нужно окончить! Теперь! Теперь!»; в ночь на 4 июня — «Перепечатано 11 глав»; в ночь с 8-го на 9-е — «Было переписано 15 глав, а сейчас уже 16»; «Устал, нахожусь в апатии, отращении ко всему...» (19.6). 10-го — «Диктую 18-ю главу»; 13 июня — «Диктуется 21-я глава. Я погребен под этим романом. Все уже передумал, все мне ясно» (19.7). 15 июня 1938 г., воспользовавшись однодневным перерывом в переписке, в большом письме к Е. С. Булгаковой писатель давал роману свою оценку — первое и едва ли не единственное из дошедших до нас такого рода свидетельств:

«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.

„Что будет?“ — ты спрашиваешь? Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или в шкаф <...> и иногда будешь вспоминать о нем. Впрочем, мы не знаем нашего будущего.

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

Теперь меня интересует твой суд, а буду ли я знать суд читателей, никому неизвестно» (19.7).

15 июня. «На рассвете» — «Завтра, то есть, тьфу, сегодня, возобновляю работу. Буду кончать главу „При свечах“ и перейду к балу. Да, я очень устал и чувствую себя, правду сказать, неважно»; 15-го, «Под вечер» — «Чувствую себя усталым без меры. Диктую 23-ю главу»; 19 июня — «Пишется 26-я глава (Низа, убийство в саду)»; в ночь на 22 июня — «Чувствую себя неважно, но работаю. Диктуется 28-я глава»; 22 июня утром — «Если сегодня Ольга придет пораньше, постараюсь продиктовать большой кусок, и тогда конец переписки станет совсем близок. Одно плохо во всем — это что мне нездоровится. Но ничего!» 24

27. V 38

Дорогая Люсишка, целую тебя
крепко.

Одно беспокоит, как ты там
делаешь со здоровьем? Живы
ли, здорово ли после этого недуга?

Думаю, что сегодня будет телеграм-
ма, но Ксентя сохрушит. Какую
телеграмму? Они не будут хо-
дить!

Притом твой недуг дает в ру-
ки над глазами. Награде Ксентя
Звонкий задумывал считать деньги
у кафеа дивана, обедал у мамы, писал
Ксенте письма.

Воскресенье - Троица сужено Сергея
на в лесу, котам у Духов Леоновича.
Ночью - Писать. Ах, как трудно,
мучающий мученик. Ты - вери.
А сегодняшний день, завтра, опреде-
ляет стили мои лето.
В 11 час утра Солнце с муром.

июня 1938 г. перепечатка романа была закончена — и конец его был тот самый, который, с очень небольшими изменениями, остался и в последнем его тексте. Фигура Мастера, с запозданием по отношению к другим персонажам вошедшая в роман, конспективно намеченная в 3-й редакции (1932—1936 гг.), здесь сформировалась полностью. Для нее использована была частично художественная структура рассказа 1922 г. «Красная корона» — в мотиве сумасшествия Мастера и конкретной его разработке. Так же, как герой рассказа, Мастер знает, что он болен¹⁹¹, и так же ищет в больнице спасения от тревог, «насилий и всяких зещей в этом роде» (8.2, с. 167) и прежде всего — покоя и тишины. «Больше всего я ненавижу солнце, громкие человеческие голоса и стук» — эта первая фраза «Красной короны», задающая особый спокойно-лихорадочный тон рассказа, узнается в словах Мастера: «В особенности ненавиствен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или какой-нибудь иной крик» (8.2, с. 167). Мотив покоя как покоя больничного, найденный еще в 1922 г., оказался столь художественно действенным, что через много лет был воспроизведен, а затем многократно усилен в вечном покое, обретаемом Мастером и окончательно разрешающем узлы, завязанные еще в 1922 г. и развязываемые то в повторяющемся сне героя «Красной короны», в котором приходит «всадник с незрячими глазами», то во сне Алексея Турбина, в котором наступает вдруг успокоение («Сияние вокруг Жилина стало голубым, и необъяснимая радость наполнила сердце спящего». — Булгаков М., с. 72), то в безумии и стремлении к смерти Хлудова.

25 июня 1938 г., на другой день после завершения перепечатки романа, Булгаков выехал в Лебедянь и взялся там за новую работу — инсценировку «Дон-Кихота», начатую еще 8 дек. 1937 г., но оставленную на 15-й странице рукописи — по-видимому, ради работы над романом (договор с театром им. Вахтангова был заключен 3 дек. 1937 г.; срок подачи истекал в декабре 1938 г.). Только 1 июля 1938 г., в Лебедяни, Булгаков отмечает в рукописи возобновление работы (14.4, с. 1). 18 июля первоначальная редакция уже закончена (14.4, с. 168). 20 и 21 июля Е. С. Булгакова писала матери: «Миша прожил здесь почти месяц... Пока здесь был, написал пьесу, инсценировку „Дон-Кихота“, получилось очень хорошо. Сейчас он едет в Москву, потому что должен там работать с композитором над одним либретто для Большого театра. Кроме того, он хочет окончательно выправить свой роман, который он закончил этим летом, — вещь очень оригинальную, философскую, которую он писал почти десять лет» (33.17). 24 июля Булгаков пишет жене из Москвы: «Сплавив нудное дело с квартирными бумажонками, почувствовал себя великолепно и работаю над Кихотом легко. Все очень удобно. Наверху не громыхают пока что, телефон молчит, разложены словари. Пью чай с чудесным вареньем, правлю Санчо, чтобы блестел. Потом пойду по самому Дон-Кихоту, а затем по всем, чтоб играли, как те стрекозы на берегу — помнишь?» (19.8).

11 авг. Булгаков начал переписывать пьесу «Дон-Кихот» второй раз. Однако вторая редакция кончается в рукописи 1-й картиной: 15 авг. вернулась из Лебедяни Е. С. Булгакова, видимо, уже через несколько дней началась диктовка, и 27 авг. завершена была вторая редакция (машинописная), а 8 сент. — третья (14.5—6).

10 сент. в рукописи пьесы «Батум» (носящей в черновой редакции название «Пастырь»), задуманной в начале марта 1936 г., отмечено на-

¹⁹¹ «...Не беспокойтесь, я прекрасно знаю, что я болен»; «Да, я безнадежен» («Красная корона») — «...И вы, и я — сумасшедшие, что отпираться!» — «Я неизлечим, — спокойно ответил гость» («Мастер и Маргарита», 8.2, с. 172, 189).

чало работы над ней (14.7, с. 1), не получившее в этот год продолжения.

19 сент. Е. С. Булгакова записывает: «Сегодня вечером Миша сел за авторскую правку июньского экземпляра „Мастера и Маргариты“» (28.27). Следы этой правки — эпизодической, растянувшейся, по-видимому, до весны 1939 г. (упоминания о ней — лишь в записях Е. С. Булгаковой от 28 февр., 1 и 2 марта 1938 г.) — не только на машинописном тексте и в тетради, датированной 1939 г. (8.1), но так же, как мы предполагаем, в тетради, озаглавленной «Отделка». Это работа над первыми фразами романа, наметка работы над главой 26 (только летом 1938 г. получившей этот номер) и над эпилогом. Вверху листа 3 написано и зачеркнуто «Глава», далее «1935 г. Апрель» (последнее слово приписано, видимо, позже). Следующая строка: «Эпилог. Жертвы луны» (все слова подчеркнуты). Мы полагаем, что первые страницы тетради одновременны (в указанных пределах) работе над эпилогом: и там, и здесь появляется вариант фамилии Иванушки, не встречавшийся ранее (Палашов); кроме того, в эпилоге Степа Лиходеев оказывается не во Владикавказе, а в Ялте — в отличие от всех предшествующих редакций.

16 янв. 1939 г. возобновилась работа над «Батумом» (14.7, с. 17) и к 25 янв. написано было три картины (одновременно пишется либретто оперы «Рашель», начатое 2 сент. 1938 г.).

В записях Е. С. Булгаковой от 28 февр., 1 и 2 марта отмечена работа писателя над романом.

14 мая 1939 г. внесены были важные изменения в финал романа «Мастер и Маргарита». В тексте, конченном год назад, 24 июня 1938 г., решение судьбы Мастера приносил «вестник в темном» (8.3, с. 465), который «что-то сказал Воланду». Теперь появился Левий Матвей и разговор его с Воландом, где произнесены были слова: «Он не заслужил света, он заслужил покой» (10.2, с. 465б), составляющие до сих пор загадку для критиков; однако полную ее «разгадку» вряд ли можно отыскать, не выйдя за пределы романа, не включая его в контекст всего творчества писателя. Роман «к сожалению, не окончен», говорит Воланд Мастеру, указывая на Пилата. Роман не окончен, пока не развязана проблема вины; не окончена многолетняя духовная работа, пока не развязан этот узел, страшно скрутивший не одного лишь героя последнего романа. «Не тает бремя» не только героя «Красной короны», и для того чтобы разделаться с этим бременем, понадобился такой герой, вина которого есть несомненно высшая вина, когда-либо существовавшая, понадобилось довести его до высшей границы мук совести и — отпустить. Недаром на последних страницах романа так подчеркивается эта измышленность героя, хоть он лицо и историческое: «Тот, кого так жаждет увидеть выдуманый вами герой, которого вы сами только что отпустили...» (10.2). Отпуская на свободу Пилата, этим жестом милосердия Мастер просит отпущения и себе, и всем тем, кто нуждается в прощении и успокоении. Так же вечно приходит Иешуа во сне к Пилату, как «засадник с незрячими глазами» — к герою еще одного из первых рассказов писателя; искупление — только в самой длительности мучений и более ни в чем, и развязка в одном — в прощении. «Казнь — была»; исколотая память мучает сильнее, чем что-либо, и ищет забвения. Пилат увидит Иешуа и будет говорить с ним, а Мастер — нет, потому что никто не может сам дать себе полного искупления. Не зная в точности высшего решения, Мастер слепо идет туда, куда направляет его Воланд. Но знай он его — не стал бы оспаривать. Мастер входит в роман без прошлого, без биографии, единственною видимою нам нитью, продернутой сквозь невидимую канву его жизни — и нить эта ведет начало уже от возраста его зрелости. И,

значит, ему виднее, Мастеру, и тому, чью волю нетрадиционным образом выполняет в романе Воланд, что заслужил усталый Мастер — свет ли, покой ли, и все ли сказал, что знал, видел и передумал. Романтический Мастер тоже в белом плаще с кровавым подбоем, но подбой этот остается невидим никому, кроме автора.

Эта структурная черта творчества Булгакова — подробное разъяснение всех аспектов проблемы, совершающееся в сфере таких героев, как Хлудов или Пилат, никогда не сопровождается таким же детальным разъяснением в сфере героев, представляющих alter ego автора, — Алексея Турбина или Мастера.

В этот же день, 14 мая 1939 г. дописан был эпилог (в известной по печатному тексту его редакции). Роман был завершён, и в нём сошлись и замкнулись наконец своды, возводимые писателем с самых первых литературных шагов; вечером этого дня автор дочитывает его немногим слушателям. По записям Е. С. Булгаковой видно, что роман производит острое впечатление, вызывает тревогу, озадачивает.

16 мая Булгаков надписал жене свою фотографию: «Вот как может выглядеть человек, возившийся несколько лет с Алоизием Могарычем, Никанором Ивановичем и прочими.

В надежде, что ты прояснишь это лицо, дарю тебе, Елена, карточку, целую и обнимаю».

28 мая Е. С. Булгакова записывает: «Мише пришло в голову сделать балетное либретто „Калоши счастья“ по Андерсену» (иных следов этого замысла не осталось). 21—22 мая и, видимо, в последующие дни Булгаков работает над «Батумом». 12 июля, откликнувшись наконец на настоячивые предложения МХАТа, он читает в театре 5 картин из пьесы (ИРЛИ) и обещает «не спать ночи», но закончить пьесу в этом месяце (ИРЛИ). 24 июля Е. С. Булгакова записывает: «Пьеса закончена! Это была проделана Мишей совершенно невероятная работа — за 10 дней он написал 9-ю 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» (28.29). 27 июля решено было поставить ее 21 декабря.

Сохранились две тетради — одна с материалами к пьесе и черновыми набросками восьми сцен ее (14.7), вторая — с картинами II, III и VI во второй их редакции, картиной X — в первой и набросками картины IX (14.8). Сохранился также машинописный текст пьесы (14.9); к материалам истории текста относится записная книжка писателя, озаглавленная «План работы бригады по пьесе „Батум“ в Тифлисе и Батуми в августе 1939 г.» (50.12), и сборник воспоминаний «Батумская демонстрация 1902 года» (М., 1937) с многочисленными пометами Булгакова, служивший, видимо, главным источником в работе над пьесой (22.1).

В начале августа решен был вопрос о поездке в Батум с артистами и режиссерами театра — для работы над спектаклем. У Булгакова появились сомнения относительно своевременности поездки — судьба пьесы была еще неизвестна.

Но сомнения эти, видимо, рассеялись. 11 августа Е. С. Булгакова пишет матери: «У меня чудесное состояние, и душевное и физическое. Наверно, это в связи с работой Мишиной. Жизнь у нас заполненная, интересная, чудесная!» (33.18). Письма Булгаковой к матери, всегда жизнерадостные, рисующие картину более благополучную, чем реальная, никогда, однако же, не выражали такого подъема чувств и веры в неминуемость успеха. Еще выразительнее ее письмо этого же дня к О. С. Бокшанской: «У меня дрожь нетерпения, ехать хочу безумно, все готово к отъезду и приходится ждать 14-го, а может быть и дольше»

(32.33; ср. запись от 8 авг.: «Утром, проснувшись, Миша сказал, что, пораздумав во время бессонной ночи, пришел к выводу — ехать сейчас в Батум не надо», 28.29).

Выехав 14 авг. в Батум, в тот же день в поезде, возле Серпухова, Булгаков получил телеграмму из театра: «Надобность поездке отпала возвращайтесь Москву» (28.11, л. 1). В Туле Булгаковы, оглушенные сообщением, вышли из поезда, с трудом взяли на вокзале машину. Все время езды Булгакова мучила неожиданная резь в глазах, он прикрывал их рукою. «В машине думали: на что мы едем? На полную неизвестность? Через три часа бешеной езды, то есть в 8 часов вечера, были на квартире. Миша не позволил зажечь свет, горели свечи» (запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 15 авг. 1939 г., 28.29). Вечером звонили из театра, назначили на завтра встречу. «Состояние Миши ужасно. Утром рано он мне сказал, что никуда идти не может. День он провел в затемненной квартире, свет его раздражает» (в той же записи). 15 авг. он заводит тетрадь «Занятия иностранными языками» (ИРЛИ) и систематически ее заполняет. Последняя запись — 28 авг.; в эти дни снова почувствовал себя плохо (по письму Н. Н. Лямина от 1 окт. 1939 г., ИРЛИ). 10 сент. Булгаков берет в Большом театре очередной отпуск (ИРЛИ) и в эти же дни уезжает с женой в Ленинград. Там произошло у него резкое ухудшение зрения, причина которого выяснилась после первого же визита к врачу: гипертонический нефросклероз, болезнь, унесшая в могилу его отца на 48-м году жизни.

С 16 сент. Е. С. Булгакова заводит тетрадь с записями хода болезни и врачебных назначений и далее ведет эти записи ежедневно. В конце сентября Булгаковы возвращаются в Москву, потрясенные своим несчастьем, неожиданным и уже очевидно непоправимым. Московские врачи подтвердили диагноз. Ложиться в больницу Булгаков не захотел. Врач, уходя, сказал: «Я настаиваю только потому, что это вопрос трех дней», — и Булгаков слышал это (рассказ Е. С. Булгаковой). 4 окт. Булгаков диктует жене письмо П. С. Попову: «Спасибо тебе за милое письмо, дорогой Пазел. Мое письмо, к сожалению, не может быть обстоятельным, так как мучают головные боли. Поэтому я просто обнимаю тебя, а Анне Ильинишне шлю привет. Твой...» и подпись почти вслепую.

В этот день он начинает диктовать поправки к роману. Е. С. Булгакова частью вносит их в машинописный его текст, частью — в особую тетрадь, в тот же день ею заведенную (10.1).

10 окт. 1939 г. Булгаков, совершенно убежденный в безнадежности своего положения, вызвал на дом нотариуса и составил завещание в пользу Е. С. Булгаковой, а также написал от руки очередную доверенность на ведение всех дел (28.3,1). Подписи его под этими документами крупнее обычных; можно увидеть стремление пишущего придать своей руке уверенность и твердость, отчего почерк его становится размашистым, но остается неровным.

В архиве сохранилась вторая доверенность, отпечатанная на машинке и удостоверенная на дому у Булгакова 14 окт. Она дополнена множеством оговорок, требуемых установленной формой, но утративших уже для доверителя вещественный смысл. Он передоверял жене своей право «заключать... договора с издательствами и зрелищными предприятиями на издание, постановку и публичное исполнение моих произведений», но не предвиделось ни изданий, ни публичных исполнений (28.1). Жена ведет за него переписку; 23 окт. он диктует ей письмо П. С. Попову, выражая свой восторг перед прозой Апухтина (ф. 218, 1269.4). 9 ноября Е. С. Булгакова пишет записку сестре об очень тяжелом его состоянии (32.33). 11 ноября к больному Булгакову приходит А. А. Фадеев, в то время ответственный секретарь ССП. Эта была, по-видимому, первая

их встреча¹⁹². 16 ноября приходит из Ленинградского Большого драматического театра договор (от 4 ноября) на «Дон-Кихота», и Е. С. Булгакова подписывает его за мужа (ИРЛИ). В 20-х числах ноября Булгаковы уезжают в санаторий «Барвиха» под Москвой.

Сохранилась записная книжка, заведенная там, с записями Е. С. Булгаковой под диктовку Булгакова, и выписками из книг, просматривавшихся ею по его же, видимо, указанию. На первых листах книжки выписки из биографии Жюль Верна, подробное описание воинской формы гвардейской кавалерии при Николае II. Далее, в алфавите записываются то рукой Е. С. Булгаковой, то его собственной тем, которые он надеется обдумать, области знаний, к которым он хотел бы обратиться («География. География?», «Маяковского прочесть как следует», «Медицина, история ее? Заблуждения ее? История ее ошибок?», «Философия, философия!», дополнения к «Батуму»; там же — «фамилии: Поножевщиков», «Убийца» — попробовать заглавие для пьесы) (ср. «Самоубийца» — пьеса близкого друга Булгакова Н. Эрмана), «Драматург. Записки драматурга» — возможно, варианты названия «Театрального романа» (17.17).

1 дек. Булгаков диктует письма П. С. Попову (ф. 218.1269.4) и Н. П. Хмелеву (см. письмо Е. С. Булгаковой сестре от того же числа); в один из ближайших дней — письмо киевскому приятелю А. П. Гдешинскому со множеством вопросов относительно киевской жизни времен их молодости (музыкальные вечера в купеческом собрании и т. п.), на которое тот вскоре подробнейшим образом, по пунктам, отвечает, сообщая среди прочего много запомнившихся ему подробностей тогдашнего быта семьи Булгаковых (ИРЛИ). Вряд ли вопросы эти имели цель литературную; письмо указывает скорее на то, что, лишенный возможности читать и писать, Булгаков стал вспоминать давние киевские годы и стремился придать этим воспоминаниям некую систематичность. 3 дек. он диктует письмо сестре Елене (Е. А. Светлаевой), жившей в Москве: «Дорогая Леля! Вот тебе новости обо мне. В левом глазу обнаружено значительное улучшение. Правый глаз от него отстаёт, но тоже как будто пытается сделать что-то хорошее. По словам доктора выходит, что раз в глазах улучшение, значит есть улучшение и в процессе почек. А раз так, то у меня надежда зарождается, что на сей раз я уйду от старушки с косой и кончу кое-что, что хотел бы закончить.

Сейчас меня немножко подзадержал в постели грипп, а то ведь я уже начал выходить и был в лесу на прогулках. И значительно окреп». Эти слова продиктованы скорее желанием ободрить младшую сестру, чем собственным оптимизмом. По словам Е. С. Булгаковой, во время недолгих прогулок он рассказывал ей новую пьесу — по-видимому, ту самую, замысел которой возник, судя по записи Е. С. Булгаковой, ещё 18 мая 1939 г. (см. об этом далее). 6 дек. он диктует письмо П. С. Попову — «все время лежу» (ф. 218, 1269.4), а 5 дек. П. С. Попов пишет ему письмо, в котором явственно сквозит желание успеть сказать смертельно больному те важные и необходимые слова, которые не шли с языка в «обычной» жизни: «Видаю я тебя или не видаю, ты для меня то, что украшает жизнь. Боюсь, что ты можешь не подозревать, что ты для меня значишь <...> будучи твоим современником, не чувствуешь, что безлюдно; читая строки, тобой написанные, знаешь, что есть подлинная культура <...> каждое твое слово, невзначай произнесенное, есть художественное произведение, о чем бы ты ни говорил. Все другое, относя-

¹⁹² См.: М. А. Булгаков в неизданных письмах А. М. Горького и А. А. Фадеева. Публ. и коммент. З. Г. Минц — «Учен. зап. ТГУ» (Тарту), 1962, вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. V, с. 399. См. там же первую публикацию письма А. А. Фадеева к Е. С. Булгаковой от 15 марта 1940 г., сделанную по фотокопии.

щесся к литературе, мелко перед тобой. Так как же мне о тебе не думать и тебя не чувствовать?» (ИРЛИ). 18 дек. Булгаков возвращается из Барвихи в Москву (19.32, письмо Е. С. Светлаевой от 25 дек., написанное его рукою, но краткое: «Немногословен, берегу глаза»).

Обстановку этих дней рисует письмо О. С. Бокшанской к матери от 28 дек.: «...вчера Веня (артист МХАТа В. В. Калужский, муж О. С. Бокшанской. — М. Ч.) их навещал и пришел ко мне с рассказом, что Мака-то ничего (это уменьшительное имя имело хождение в том кругу знакомых писателя, который образовался в середине 20-х гг. — М. Ч.) держится оживленно, но Люся (домашнее имя Е. С. Булгаковой. — М. Ч.) страшно изменилась; хоть и хорошенькая, в подтянутом виде, но в глазах такой трепет, такая грусть и столько выражается внутреннего напряжения, что на нее жалко смотреть. Бедняжка, — конечно когда приходят навещать Маку, он оживляется, но самые его черные минуты она одна переносит, и все его мрачные предчувствия она выслушивает и, выслушав, все время находится в напряженнейшем желании бороться за его жизнь „Я его не отдам, — говорит она, — я его вырву для жизни“. Она любит его так сильно, это не похоже на обычное понятие любви между супругами, прожившими уже не мало годов вместе...» (62.9). В тот же день Булгаков пишет Гдешинскому: «До сих пор не мог ответить тебе, милый друг, и поблагодарить за милые сведения. Ну, вот я и вернулся из санатория. Что же со мною? Если откровенно и по секрету тебе сказать, сосет меня мысль, что вернулся я умирать» (28.11, копия рукою Е. С. Булгаковой). История предсмертной болезни Булгакова ярко освещена в воспоминаниях С. А. Ермолинского¹⁹³, одного из тех, кто принимал в больном ближайшее участие (у постели его, кроме жены и младшей сестры Елены, дежурили М. А. Ермолинская, С. А. Ермолинский, в последние дни — В. В. Дмитриев). Мы считаем необходимым только дополнить представление о последних днях писателя немногими документальными сведениями.

31 дек. 1939 г., вступая в последний свой год, Булгаков писал сестре: «Милая Леля, получил твое письмо. Желаю и тебе и твоей семье скорее поправиться. А так как наступает Новый год, шлю тебе и другие радостные и лучшие пожелания.

Себе я ничего не желаю, потому что заметил, что никогда ничего не выходило так, как я желал.

...Испытываю радость оттого, что вернулся домой» (19.32, автограф).

3 янв. А. Гдешинский пишет ему из Киева: «Почему-то зима — наиболее, по-моему, поэтична и навевает воспоминания... Падает снег и щекочет ласково лицо. Звенят бубенцы извозчиков... И везде елки. И у вас елка, и кто-то поет „Oci turcini, color dal mare“ (не ручаюсь за орфографию!)» (ИРЛИ). Это письмо было ему последним приветом киевской молодости перед разверстой уже мопилой.

6 янв. 1940 г. Булгаков делает записи к пьесе, обдумывавшейся им в течение минувшего года, и пробует варианты ее названия: «Задумывалась осенью 1939 г. Пером начата 6.1.1940. Пьеса.

Шкаф, выход. Ласточкино гнездо. Альгамбра. Мушкетеры. Монолог о наглости. Гренада. Гибель Гренады. Ричард I.

Ничего не пишется, голова как котел... Болею, болею...» (14.10; 28.11).

Это — последний замысел писателя и одно из последних документальных свидетельств работы творческого воображения, уже погашаемого развивающейся болезнью.

Сохранилась запись П. С. Попова о предполагаемом содержании пьесы, сделанная им по рассказу Е. С. Булгаковой, и запись самой

Е. С. Булгаковой, во многом корректирующая предыдущую (14.10). Главным героем пьесы был писатель, ему покровительствовал некий Ричард Ричардович. Ср. лаконическую запись Е. С. Булгаковой от 18 мая 1939 г. — во время интенсивной работы писателя над «Батумом»: «Миша задумал пьесу (Ричард Первый). Рассказывал — удивительно интересно, чисто «булгаковская» пьеса задумана»; имя «Ричард», важное для автора, сохранилось в замысле пьесы и далее. Крах Ричарда означал и крах писателя. Пьеса была продумана до конца. Фабула ее по картинам воссоздана в мемуарной записи Е. С. Булгаковой.

15 янв. Е. С. Булгакова записывает в дневнике: «Миша, сколько хватает сил, правит роман, я переписываю» (28.29). Она читала ему вслух, он останавливал ее, диктовал поправки и дополнения, и этот новый текст частью переписывался в тетрадь, начатую 4 окт. 1939 г., частью присовокуплялся к машинописному тексту в виде отдельных листов. «Последний закатный роман», как назвал его Булгаков в письме к жене еще 14 июня 1938 г. (19.7), шел к концу вместе с жизнью его автора. Расширено было начало второй части: слова, которыми открывалась глава «Маргарита» («Кто скажет, что нет на свете настоящей любви? Да обрежут лгуну его гнусный язык! Нет, мастер ошибался, думая, что она забудет его. Она его не забыла») теперь звучали более патетически: «*За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей верной, вечной любви? Да обрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!*

Нет! Мастер ошибался, когда с горечью говорил Иванушке в больнице в тот час, когда ночь переваливалась через полночь, что она позабыла его. Этого быть не могло. Она его, конечно, не забыла» (10.2, л. 273 об.).

Начало последней главы в 1939—1940 гг. получило также иную редакцию, в которой невозможно не увидеть прямое отражение биографии: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственные туманы над болотами <как загадочны леса>. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз <бремя>, 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...» (10.2; подчеркнутые нами здесь и выше слова были вставлены во время правки последнего года).

22 янв. Е. С. Булгакова подписывает договор с МХАТом на пьесу «Александр Пушкин» (ИРЛИ). 24 янв. Булгаков пишет собственноручно короткое письмо П. С. Попову: «Жив ли ты, дорогой Павел? Меня морозы совершенно искалечили и я чувствую себя плохо. Позвони! Твой М.» (ф. 218, 1269.4). Это последняя страница сохранившейся эпистолярной писателя, — возможно, и последнее из написанных им писем.

25 янв. Е. С. Булгакова записывает: «Продиктовал страничку (о Степе — Ялта)» (29.4); в этот день они вышли на улицу — видимо, последний раз. 28 янв. происходила также работа над романом; в какой-то из январских дней написан был весь эпизод встречи с профессором Кузьминым, составивший 5 больших страниц текста (мелким почерком, рукою Е. С. Булгаковой). 29-го наступило ухудшение. Однако 13 февр. Булгаков работал над романом — видимо, последний раз (29.4).

Е. С. Булгакова рассказывала нам об этом так: «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». Рукопись романа подтверждает этот рассказ: последняя (карандашная) правка рукою Е. С. Булгаковой обор-

вана на с. 283 второй части, на разговоре Маргариты с Азazelло (там, где она спрашивает его: «— Так это стало быть, литераторы за гробом идут?» и т. д.). Обширность вставок и поправок в первой части и в начале второй говорит о том, что не меньшая работа предстояла и дальше, но выполнить ее автор не успел. В первой части романа страница, где описывается газетная кампания вокруг романа Мастера, перечеркнута, а новый ее вариант только намечен, но не написан (10.2, с. 182). Была намечена также, а отчасти и написана история знакомства Мастера с Алоизием Могарычем и странной дружбы с ним, начало болезни Мастера и т. п. Отмечены на полях волнистой чертой многие места, видимо, нуждавшиеся, по мнению автора, в переделке.

15 февр. Булгакова навестил Фадеев; говорил «о романе и о поездке Миши на юг Италии для выздоровления», записывала Е. С. Булгакова (28.9; Фадеев приходил также 1 и 5 марта, 29.4). Зрение его падало катастрофически; мучили жестокие боли. В эти дни были сделаны последние фотографии Булгакова, запечатлевшие резко изменившееся, но спокойное, иногда улыбающееся лицо (64.2, фото 62—74). 3 марта 1940 г. О. С. Бокшанская писала матери: «...вчера днем была у Люси. Ее я застала более собранной внутренне, но вообще картина ужасно грустная... Бедная Люсинька в глаза ему глядит, угадывает, что он хочет сказать, т<ак> к<ак> часто слова у него выпадают из памяти, и он от этого нервничает... Ах, как грустно, как страшно на все это смотреть. Он обречен, и все мы теперь больше думаем о Люсе, как с ней будет...» (62.9); 5 марта — «у Люси сегодня с утра очень плохо с Мишей... сама она от него не отходит...» (62.9); 8 марта — «Все печальнее и печальнее вести от Люси... сегодня пришел один знакомый художник, друг их (В. В. Дмитриев. — М. Ч.), который ночевал там вот в эту последнюю ночь. Он под убийственным впечатлением: Мака уже сутки как не говорит совсем, только вскрикивает порой, как они думают, от боли... Люсю он как бы узнает, других нет. За все время он произнес раз одну какую-то фразу, не очень осмысленную, потом, часов через 10, повторил ее, вероятно, в мозгу продолжается какая-то работа». Одна жена разбирала его слова; медсестра, сменявшая ее у постели, заносила в тетрадь, куда Е. С. Булгакова неукоснительно записывала течение каждого дня, странные слова, ею услышанные: «Дон-кий хот»... Слова эти были — «Дон-Кихот», он повторял это имя, его герои еще жили в стирающейся памяти. 6 марта Е. С. Булгакова записывала: «Я сказала ему наугад (мне казалось, что он об этом думает) — я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подаю ему, тебя будут печатать! А он слушал, довольно осмысленно и внимательно, и потом сказал — «чтобы знали... чтобы знали!» (29.4). 9 марта — «Сегодня звонила туда, говорила с дежурящей там их приятельницей. Она сказала, что накануне ночь и день были ужасные, ночь напролет ни он, никто глаз не сомкнул. А вот последнюю ночь он проспал... Конечно, надежд никаких не прибавляет эта спокойная для него ночь. Думаю, что теперь уж ни волоска надежды нет» (письмо О. С. Бокшанской к матери, 62.9). В ночь с 9 на 10 марта В. В. Дмитриев сделал у постели умирающего несколько рисунков (часть их хранится в ИРЛИ, часть — в личном архиве художника в его семье, один рисунок в 1973 г. передан в дар отделу рукописей ГБЛ вдовой художника).

В письме О. С. Бокшанской к матери от 12 марта оставлено биографам писателя подробное и, видимо, самое точное описание последнего его дня: «Он умер 10-го числа без 20 минут пять, днем. После сильнейших мук, которые он терпел в последнее время болезни, день смерти его был тих, покоен. Он был в забытьи... под утро заснул, и Люсю тоже уснуть заставили, дали ей снотворного. Она мне говорила: проснулась

я часа в два, в доме необыкновенная тишина и из соседней комнаты слышу ровное, спокойное дыхание Миши. И мне вдруг показалось, что все хорошо, не было этой страшной болезни, просто мы живем с Мишей, как жили до болезни, и вот он спит в соседней комнате, и я слышу его ровное дыхание. Но, конечно, это было на секунду — такая счастливая мысль. Он продолжал спать спокойно, ровно дышать. Часа в 4 она вошла в его комнату с одним большим их другом, приехавшим в этот час туда. И опять так спокоен был его сон, так ровно и глубоко дыхание, что — Люся говорит: — подумала я, что это чудо (она все время ждала от него, от его необыкновенной, не похожей на обычных людей натуры) — это перелом, он начнет выздоравливать, он поборол болезнь. Он так и продолжал спать, только около половины пятого по лицу прошла легкая судорога, он как-то скрипнул зубами, а потом опять ровное, все слабеющее дыхание, и так тихо-тихо ушла от него жизнь. Люся так и осталась сидеть около него, там были еще Женюша (старший сын Е. С. Булгаковой. — М. Ч.) и близкие им муж и жена Ермолинские, которые вот уже сколько времени постоянно там дежурили и поддерживали Люсю» (62.9). В том же письме описан день прощания с телом покойного в Доме Союза советских писателей, и следующий день, когда гроб провезли мимо МХАТа и Большого театра. Вечером предстояла кремация, «там ожидается короткая по времени гражданская панихида» (62.9). В тетради, которую по-прежнему тщательно заполняла Е. С. Булгакова, подробно описана панихида и похороны, происходившие согласно воле покойного — без музыки.

* * *

В архиве Булгакова творческие рукописи составляют большую часть. Они сгруппированы нами по жанрам. Ранняя проза представлена авторской рукописью фельетона «Торговый ренессанс (Москва в начале 1922 г.)» (1.2, 14 янв. 1922 г.), вырезкой из «Новой вечерней газеты» (Владивосток) с рассказом «Чаша жизни», с авторскими пометами (1923, 20 янв.), вырезкой из газеты «Гудок» с фельетоном «Кондуктор и член императорской фамилии», с поправками автора (1.14), двумя машинописными текстами с обширной авторской правкой третьей повести (1925, 1. 15, 16). К рукописям этих лет примыкают машинописные копии фельетонов и рассказов Булгакова, печатавшихся в «Накануне», сделанные Е. С. Булгаковой и подготовленные ею для издания (2.1). Тексты романа «Белая гвардия» представлены следующими рукописями: гранки журнала «Россия» (1925, № 4) с текстом глав I—VII (с авторской и редакторской правкой, с корректорским штампом от 29 сент. 1924, 43 л., 2.5), корректурные экземпляры журнала «Россия» (1925, № 4 и 5), сплетенные вместе (с авторской правкой на с. 13, 14, 50, 85, 86, с корректорскими штампами, 91 с., 2.6), печатный текст романа из журнала «Россия» (№ 4 и 5) с авторской правкой, не учтенной в последующих изданиях романа (91 с., 2.7), печатный текст первой трети романа из журнала «Россия», № 5 с авторской правкой на с. 57—82 (2.8), корректурный экземпляр последней трети романа из 6-го (не вышедшего) номера журнала «Россия» (гл. XIV—XVIII и первоначальная редакция главы XIX, с обширной авторской правкой, произведенной не ранее 11 окт. 1925 г. — не позже 1929, 41 л. 2.9)¹⁹⁴.

Работа над романом «Жизнеописание господина де Мольера» представлена материалами к нему (3.5—6), автографом первоначальной редакции (3.6—8), материалами для второй редакции романа; вто-

¹⁹⁴ Подробнее см. в разд. 2 данной работы и в упомянутой там публикации.

рая (машинописная) редакция с авторской правкой (4.1—2), второй экземпляр той же редакции (4.3) и две позднейшие машинописные копии (5.2—3, № 3 — с правкой В. А. Каверина и З. А. Никитиной, готовивших предполагающую публикацию романа в 1956 г.)¹⁹⁵. Текст «Театрального романа» представляет собой автограф, заключенный в трех тетрадах с основным текстом (5.3) и в тетради с дополнениями («Предисловие для слушателей», «Предисловие для читателей» и три «фрагмента»)¹⁹⁶ (5.4).

Рукописи романа «Мастер и Маргарита» составляют 20 тетрадей (1-я — 6-я редакции, 1928—1938, и две тетради материалов (6.1—7.7.1—12, 8.1, 9.1) и два экземпляра машинописного текста романа, отразивших три этапа работы над ним: создание редакции 1938 г. (7-й), работу над ней, датированную 14 мая 1939 г. (8.2—3) и, наконец, переработку романа, произведенную с октября 1939 г. по февраль 1940 г., результатом которой была новая, 8-я (последняя) редакция романа (10.2 и тетрадь 10.1; сохранился третий экземпляр машинописного текста — без правки, 9.2)¹⁹⁷.

Пьеса «Дни Турбиных» представлена машинописными копиями двух последовательных редакций (11.3—4); пьеса «Зойкина квартира» двумя авторизованными машинописными текстами, передающими два этапа работы над редакцией 1926 г. (11.5—6), началом редакции 1935 г. (автограф, 11.7) и полным машинописным текстом редакции 1935 г. (11.8). Пьеса «Бег» представлена машинописным текстом редакции 1928 г. с авторской правкой (11.11), «Багровый остров» — позднейшей машинописной копией (11.10).

Пьеса «Мольер» представлена автографом (частично рукою Л. Е. Белозерской и Е. С. Булгаковой) 1-й редакции и подготовительных материалов к ней (дек. 1929, 17.4, 12.1—2) и машинописными текстами (с авторской правкой) 2-й и 3-й редакций (1929—1930, 12.3—5 и экземпляр, воспроизводящий работу автора по замечаниям Реперткомма в октябре 1931 г., 12.6) и дополнений, сделанных по настоянию театра в 1935 г. (12.7)¹⁹⁸. Пьеса «Адам и Ева» (1931) — автографом первой редакции и двумя машинописными текстами, отразившими два этапа работы над окончательной редакцией (12.8); пьеса «Полоумный Журден» — автографом одной из ранних редакций и машинописным текстом окончательной редакции (12.10—11); пьеса «Блаженство» (1933) — автографом (частично рукою Е. С. Булгаковой) 1-й и 2-й редакции (13.1—3) и машинописным текстом 3-й редакции (13.4); пьеса «Иван Васильевич» (1935) — автографом (частично рукою Е. С. Булгаковой) 1-й редакции и черновых набросков к ней (13.7), двумя машинописными текстами, передающими три этапа работы над второй редакцией (14.1—2). Пьеса «Последние дни» («Александр Пушкин») имеется в архиве Булгакова, хранящемся в ГБЛ, только в виде автографа 1-й редакции и материалов к ней (13.5) и двух машинописных копий (при-

¹⁹⁵ Подробнее об истории текста см. в разд. 5 данной работы.

¹⁹⁶ Подробнее об истории текста см. в разд. 6 данной работы.

¹⁹⁷ Краткую историю текста романа и подробное описание рукописей см. в разд. 3, 5 и 7 данной работы. Вскоре после смерти писателя роман был перепечатан Е. С. Булгаковой — со всеми вставками и поправками, сделанными в последний год жизни автора. Один из экземпляров этой перепечатки был сохранен П. С. Поповым и сейчас находится в его архиве (ф. 547). Необходимо отметить, что неизвестно местонахождение одной из двух тетрадей (о первой см. с. 229), 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.

¹⁹⁸ Подробную историю текста пьесы см. в разд. 4 данной работы.

жизненной и позднейшей) окончательной редакции; промежуточные редакции хранятся в ИРЛИ (ф. 369)¹⁹⁹. Пьеса «Дон-Кихот» (1938) представлена автографом 1-й редакции, автографом 1-й картины 2-й редакции, машинописным текстом 2-й редакции (с авторской правкой), машинописным текстом 3-й редакции (14.3—6). Сохранился автограф 1-й редакции пьесы «Батум» (1936—1939) и материалов к ней, машинописный текст окончательной редакции (14.7—9)²⁰⁰.

Инсценировки и киносценарии по Гоголю представлены автографом черновых набросков 1-й редакции инсценировки «Мертвых душ» для МХАТа и машинописным текстом окончательной редакции (17.4, 15.1)²⁰¹, тремя редакциями киносценария «Мертвых душ» (машинопись с авторской правкой, 15.3—5), машинописным текстом 3-й редакции, переделанной И. А. Пырьевым (с его правкой и пометами Булгакова, 15.6), машинописным текстом дополнений к 3-й редакции, сделанных по требованию кинофабрики (15.7), а также машинописным текстом сильно измененного киносценария (1965, авторами указаны М. А. Булгаков и И. А. Пырьев, с грифом Мосфильма, 15.6; четырьмя редакциями киносценария «Ревизора» (1934—1935, машинопись с авторской правкой, 15.8—11) и ротاپринтированным текстом сценария, переделанного соавтором Булгакова М. Коростинным (15.12)²⁰²; имеется также позднейшая машинописная копия инсценировки «Войны и мира» (15.2).

Сохранились также автографы первых редакций и машинописные тексты последующих редакций оперных либретто, написанных Булгаковым в 1936—1938 гг., — «Черное море», «Минин и Пожарский», «Петр Великий», «Рашель»; (16.1—16)²⁰³.

Единственный стихотворный автограф в архиве (не считая разнообразных стихотворных текстов, включавшихся им в пьесы и либретто) — черновой набросок стихотворения «Funérailles» («Похороны», 17.3)²⁰⁴.

К творческим рукописям примыкают шуточные послания, пародии и т. д.: записка к Ф. Ф. Михальскому, составленная от лица Е. С. Булгаковой с просьбой относительно билетов на предполагаемую премьеру «Батума» (28 июля 1939 г.), удостоверения на имя С. Е. Шиловского (6 дек., 1933 сент. 13 — ноября 24), шуточный счет (4 апр. 1939 г.); особо должен быть отмечен рисунок писателя, изображающий диаграмму его биографии с момента начала литературной работы и представляющий немаловажный интерес для исследователей; датируется предположительно 1937 г. (27.6).

В архиве хранятся шесть записных книжек писателя разного содержания. Это, во-первых, записная книжка, начатая, по-видимому, в 1925 г., — с телефонами и адресами редакции «Медицинского работника» (где в 1925—1926 гг. печатались рассказы Булгакова из «Записок юного врача»), Красного театра (в Ленинграде), МХАТа; самая поздняя запись — адрес режиссера МХАТа В. Г. Сахновского на лето 1932 г. Сохранились листки из записной книжки конца 1920 — начала 1930-х гг. (парижский адрес Н. А. Булгакова указывает на дату не ра-

¹⁹⁹ Подробнее о рукописях и творческой истории пьесы «Адам и Ева» см. в разд. 5, пьес «Блаженство», «Иван Васильевич» и «Последние дни» — в разд. 6 данной работы.

²⁰⁰ Подробнее о работе над двумя этими пьесами см. в последнем, 7-м разд. данной работы; см. также публикацию Е. С. Булгаковой «Незданные сцены из пьесы „Дон-Кихот“» (в кн.: Сервантес и всемирная литература. М., 1969, с. 273—277).

²⁰¹ Подробнее о работе над инсценировкой см. в разд. 5 данной работы.

²⁰² Подробнее о работе над киносценариями см. в разд. 6 данной работы.

²⁰³ История работы над ними оставлена за пределами данной статьи.

²⁰⁴ Подробнее об этом автографе см. в разд. 5 данной работы.

нее 10 авг. 1929 г.). Третья из уцелевших записных книжек (книжка-бювар) была подарена Булгакову 21 мая 1932 г. Н. А. Венкстерн и вскоре же начата (на букву В есть адрес Александры Петровны Власовой на лето 1932 г. — на ст. Лианозово). Только первые записи на каждой из ее страниц сделаны Булгаковым — дальнейшие записи (видимо, с октября 1932 г., когда Е. С. Булгакова переехала к мужу на Пироговскую) чаще всего ведутся рукою жены. В этой книжке — ленинградский адрес А. А. Ахматовой (по словам Е. С. Булгаковой, они были у Ахматовой летом 1933 г.), телефон московского приятеля Н. Л. Гладыревского, С. В. Михалкова, телефон редакции серии «Жизнь замечательных людей» (с которой завязываются отношения летом 1932 г.), «Стройка» (т. е. телефон организации, которая вела строительство писательского дома по ул. Фурманова, в течение двух лет заботящее и раздражающее Булгакова); рукою Булгакова записано «Тася» — имя первой жены Татьяны Николаевны и ее телефон; запись, видимо в раздумье, обведена несколько раз; телефоны и адреса друзей — С. С. Топленинова и Я. Л. Леонтьева (живших в Скатертном и в Померанцевом переулках, где Булгаков бывал у них). Четвертая записная книжка относится к концу 30-х гг. (в ней телефоны Е. П. Петрова и жены Ильфа, — записанный, следовательно, уже после его смерти). 17 мая 1936 г. Булгакову дарит записную книжку Е. Е. Шиловский: «Бедному Булгакину от любящего Юджина-прокурора. Москва. 17.V.36. Извини, что с опозданием»²⁰⁵. Эта, пятая, книжка велась главным образом во время поездки Булгаковых в Киев (31 мая — 12 июня 1936) и наполнена в основном записями делового характера: в ней телефоны киевских писателей, театральных деятелей и др., авторская копия письма Булгакова в Управление защиты авторских прав с просьбой о выдаче аванса за пьесы «Дни Турбиных» и «Мертвые души» (4 июня 1936 г., л. 8—9), описание формы листьев киевских деревьев и кустарников, с рисунком листа каштана (л. 11, 11об., 12); часть записей рукою Е. С. Булгаковой, среди них — датирующая выезд из Киева («Поезд Киев—Москва. 11 июня 1936. 6 часов дня»); листы разрознены, частично утрачены.

Последняя, шестая записная книжка, начатая в ноябре 1939 г., описана ранее, в 7-м разд. данной работы.

Уцелевшие письма Булгакова, как и его рукописи, относятся главным образом к последнему десятилетию жизни. Его эпистолярная, относящаяся ко времени до 1920 г., по-видимому, погибла; письма 1920-х гг. не разысканы и не собраны. Между тем их должно было сохраниться немало: уже через несколько месяцев после приезда в Москву Булгаков писал сестре Вере: «Знакомых у меня в Москве очень много (журн[альный] и артист[ический] мир)...» (24 марта 1922 г., 19.3), а в те годы знакомства людей, живших в одном городе, поддерживались обычно и путем переписки.

Сохранившиеся письма (в подлинниках и копиях) не только служат обычным источником для научной биографии и истории текстов Булгакова, но и дают яркое представление об особенностях его эпистолярного жанра. Письма эти обычно кратки. В них проявилась некая закрытость личности писателя для всех, кроме узкого круга друзей, упоминаемая едва ли не всеми его знавшими, неизменная корректность

²⁰⁵ «С опозданием» — день рождения Булгакова был 15 мая; шуточное искажение фамилии Булгакова, связано, возможно, со следующими словами писателя, не раз им повторявшимися и пересказанными нам Е. С. Булгаковой: «— Когда я умру, в какой-нибудь вечерней газете в крохотной рамочке будет напечатано: „Умер Михаил Александрович Бумаков“»; «прокурор» — прозвище, данное Булгаковым старшему сыну Е. С. Булгаковой.

и нелюбовь к длинным письменным или устным излияниям. С годами каждое его письмо все больше становилось литературным актом; завещанный им с начала 30-х гг. порядок неперменного сохранения копий еще более закрепил эти свойства.

Сохранились четыре больших комплекса писем Булгакова — к Н. А. Булгакову, к П. С. Попову (в фонде последнего), к Е. С. Булгаковой и Н. А. Земской. Всего сохранилось 45 писем М. А. Булгакова к брату (и четыре телеграммы) с 1929 по 1939 г., причем 16 из них представлены только в машинописных копиях: в 1960-е гг. Е. С. Булгакова, возобновив переписку с Н. А. Булгаковым, попросила его сделать для нее копии писем покойного писателя, что было им выполнено только отчасти. После смерти Н. А. Булгакова несколько писем его брата было утеряно при переезде на другую квартиру (как рассказала нам Е. С. Булгакова в 1970 г., привезя незадолго до этого из Парижа сохранившиеся письма М. А. Булгакова в составе других бумаг Н. А. Булгакова); остались только копии, но Е. С. Булгакова предполагала утраченной какую-то часть и тех писем, с которых копии сняты не были. В архиве хранятся 34 письма (и три телеграммы) Н. А. Булгакова к брату — с 1925 по 1939 г. и 6 писем И. А. Булгакова к брату — с 1923 по 1934 г. с комментариями Н. А. Земской и пометами М. А. Булгакова на стихах младшего брата, присланных 5 авг. 1933 г. (копии ответных писем к И. А. Булгакову — в ИРЛИ). Письма к П. С. Попову охарактеризованы ранее; состав писем Булгакова к Е. С. Булгаковой обусловлен историей их отношений: много писем написано было с 1929 до февраля 1931 г., однако они, по словам Булгаковой, были ею уничтожены. От этих лет уцелела только телеграмма из Мисхора (18 июля 1930 г.) и начало неоконченного (и неотосланного) письма от 3 янв. 1931 (по рассказам Е. С. Булгаковой, в это время она была в подмосковном доме отдыха). С 25 февр. 1931 г. до начала сентября 1932 г. отношения их были прекращены и переписки, видимо, не было. С того момента, когда Е. С. Шиловская стала женою писателя, они не расставались вплоть до 28 ноября 1936 г., когда Булгаков один уехал на два дня в Ленинград. Сохранилась открытка от 29 ноября 1936 г., посланная Булгаковым с дороги; за эти дни Е. С. Булгакова послала мужу три телеграммы (см. записи от 29 и 30 ноября), которые не уцелели. Следующий раз — и последний — они расстались 25 мая 1938 г., результатом чего явились почти ежедневные письма, служащие сейчас единственным источником для изучения того этапа работы над романом «Мастер и Маргарита», когда печатался его первый и единственный прижизненный машинописный текст, и работы над завершением «Дон-Кихота». Сохранились 64 письма (1938, мая 27 — авг. 8; среди них — 16 телеграмм; одно письмо, по-видимому, утрачено; в письмах от 2, 3, в ночь с 8 на 9, 11, 14, 19, 20, 22 июня тщательно залиты тушью небольшие в несколько слов части текста, главным образом интимного содержания; в письме от 8 авг. залито также полстраницы). Ответные письма были уничтожены Е. С. Булгаковой при разборе архива. 46 записок М. А. Булгакова к жене (из них — 21 датированная) относятся к их переписке «внутри дома». Здесь отметим только интимный характер этих записок и неизменную их литературную законченность (расчлененность композиции, стиливую игру и т. д.)²⁰⁶.

Источниковедческое значение писем к Н. А. Земской (1914, апр. 3 — 1933, окт. 1) охарактеризовано во 2-м разделе данной работы

²⁰⁶ И письма и записки были переданы Е. С. Булгаковой в отдел рукописей вместе со второй частью архива в 1967 г. в запечатанном виде, с условием вскрыть их после ее смерти; конверт с письмами, во исполнение воли покойной, был вскрыт 7 сент. 1970 г.

и в упоминавшемся уже сообщении («Вопр. лит.», 1973, № 7). Кроме больших комплексов, сохранились единичные письма — телеграмма Л. Е. Белозерской от 28 июля 1930 г.²⁰⁷, два письма К. П. Булгакову (1 и 16 февр. 1921 г.), записка А. М. Земскому (в больницу — 6 дек. 1929 г.), В. М. Булгаковой (урожд. Покровской; 17 ноября 1921 г., позднейшая электрограф. копия), записка Я. Л. Леонтьеву с приглашением его к А. Ш. Мелик-Пашаеву (с припиской Мелик-Пашаева, 1930-е гг.), записка В. Г. Сахновскому с просьбой отпустить с заседания для бракосочетания (4 окт. 1932 г.; записка была сохранена адресатом и впоследствии передана им Е. С. Булгаковой; документ сильно обветшал), четыре письма Е. А. Светлаевой (1939, дек. 3 — 1940, янв. 2; см. разд. 7 данной работы); Е. А. Шиловскому (6 сент. 1932 г., без конца), письмо С. Е. Шиловскому (3 июня 1938 г.) и 4 записки ему же (1930-е гг., 30 марта 1939 г.). Укажем здесь же совместные письма М. А. Булгакова и Е. С. Булгаковой (частью написанные его рукою, а частью — ее) О. С. Бокшанской (11 сент. 1932 г. — обращенное также и к А. А. и С. М. Нюренбергам, и 21 июня 1933 г.) и телеграммы Сугробовой (домашней работнице Булгаковых, из Киева) и С. Е. Шиловскому (17 июня 1934 г., из Ленинграда).

Особую часть составляет переписка Булгакова с зарубежными фирмами, связанная с изданием его романа «Белая гвардия», а затем с переводами и постановками других произведений: письма его к М. М. Маррадуиной, в редакцию газеты «Дни», фирме Фишер (1930-е), Каганскому (3 мая 1939 г.), фирме Куртис-Браун и т. п. и ответные письма. Материалы этого рода были сформированы при жизни писателя в три папки, две из которых имеют название — «Денежные расчеты с иностранницей» и «Дело З. Л. Каганского»; они хранятся в архиве в виде тематического комплексов переписки (19.37—38; 20.1).

Писем к Булгакову в архиве почти нет: они, как и авторские копии писем Булгакова 1930-х гг., находятся в рукописном отделе ИРЛИ²⁰⁸. Исключение составляют только письма братьев — Н. А. и И. А. Булгаковых (см. ранее, разд. 4, примеч. 128), письма Б. Л. Леонтьева (см. ранее, разд. 2), письмо Шаровкина, письмо неизвестного лица, а также письма Всероссийского союза писателей (30 окт. 1925 г.), И. Лежнева (11 окт. 1925 г.) и письма зарубежных издателей и др., относящиеся к истории издания «Белой гвардии» и включенные адресатом в вышеупомянутый тематический комплекс (19.37).

Важную часть архива составляют книги из личной библиотеки М. А. Булгакова, с его пометами и дарственными надписями авторов²⁰⁹.

Среди биографических материалов — автобиография 1937 г. (копия с подписью-автографом), членские билеты Всероссийского союза писателей и МОДПИКа (1924, 1925; 28.5—6), читательские билеты Библиотеки им. В. И. Ленина (1929, 1932; 28.7), доверенности на имя Е. С. Булгаковой (1933, 1939; 28.1) и завещание в ее пользу (10 окт. 1939 г.; 28.3), договоры, заключенные М. А. Булгаковым, — с журналом «Россия» на роман «Белая гвардия» (1924, 1925, 19.37), с издательством «Academia» на перевод пьесы Мольера «Скупой» (1935, 27.8)²¹⁰ и др.

²⁰⁷ Письма к Л. Е. Белозерской второй половины 1920-х гг. частично сохранились и находятся у адресата.

²⁰⁸ Переписка Булгакова и В. Вересаева, связанная с работой над пьесой о Пушкине, с 1949 г. хранится в небольшом архиве Булгакова в Музее МХАТа (авторские копии писем Булгакова, № 5761—5768 и письма Вересаева, 5772—5780; в основном опубл.: «Вопр. лит.», 1965, № 3, с. 151—171).

²⁰⁹ См. о них: Чудакова М. К творческой биографии М. Булгакова, с. 233—234, 243—245 и др.; Е е же. Условие существования.

²¹⁰ О работе над этим переводом см. разд. 6 данной работы.

В архиве сохранился составленный писателем большой альбом рецензий и отзывов о его творчестве и небольшой комплекс разнообразных печатных документов и газетных вырезок, собранных Булгаковым (листочки 1917 г., манифест Николая II о войне от 21 окт. 1914 г., манифест Николая II об отречении от престола в пользу Михаила, Декрет о земле от 26 окт. 1917 г., бюллетени о здоровье В. И. Ленина, разнообразные объявления и т. п.).

В архиве хранятся портреты писателя (среди них портрет работы Н. Шведе-Радловой, 19 марта 1933 г., пастель) и дружеские шаржи на него, сделанные в середине 1920-х гг. С. С. Топлениновым, Н. А. Ушаковой и др.

Сохранилось большое число фотографий писателя и его родных. Это, во-первых, фотографии «киевского» времени (91 фото). Они не только засвидетельствовали разные моменты жизни Булгакова, но и дают материал для его родословной (групповые фотографии семей его дедов со стороны отца и матери), а также известное представление о прототипах романа «Белая гвардия», помогая биографическим и историко-литературным разысканиям. Во-вторых, это три альбома фотографий, запечатлевших «московскую» жизнь писателя. Фотографии эти — либо фотопортреты Булгакова (частью с дарственными надписями Е. С. Булгаковой и др.), либо семейные; групповых фотографий в дружеском или литературном кругу — мало (среди них — фотографии Булгакова в группе с участниками спектакля «Дни Турбиных», сделанные в дни премьеры во МХАТе, и с актерами театра им. Вахтангова на лыжной прогулке, 1928 г.). Один из альбомов большей частью заполнен фотографиями, связанными с семейной жизнью Е. С. Булгаковой до последнего ее замужества (фотографии ее отца и матери — А. А. Нюренберг и С. М. Нюренберга, братьев — А. С. и К. С. Нюренбергов, их детей; Е. А. Шилковского и сыновей Е. С. Булгаковой от брака с ним и т. д.).

Важную часть архива Булгакова составляют материалы личного архива Е. С. Булгаковой и собранные ею документы к посмертной истории печатания и постановок произведений Булгакова. Источниковедческое значение этой части фонда писателя весьма велико и во многом обусловлено личными качествами Е. С. Булгаковой, определившими направление ее деятельности и тем самым — состав и характер ее архива и степень сохранности архива писателя. В высокой степени обладавшая пониманием значительности жизненного дела своего мужа и вместе с тем определенным, с годами все более укоренявшимся историческим сознанием, Е. С. Булгакова с первых же лет сближения с Булгаковым стремилась не только помочь писателю выполнить его литературную задачу, но и заботилась о тщательном сохранении рукописей и закреплении следов его жизни и деятельности. Спустя год после заключения их брака, с 1 сент. 1933 г. Елена Сергеевна стала вести по его просьбе дневник (сам Булгаков, уничтожив в 1929 г. свой дневник 1921—1926 гг., никогда более его не заводил), где ежедневно, с редкими перерывами, отмечала факты, имеющие, по ее разумению, отношение к литературной судьбе мужа; дневник этот она вела почти до последних дней жизни Булгакова. В эти дни, пораженная глубоким отчаянием, жена писателя сумела сохранить ясное сознание своего долга перед будущим; результатом этого явились не только точные записи хода прогрессирующей болезни и предпринимаемых медицинских мер, но и фотографии писателя, сделанные за неделю до смерти, — красноречивые свидетельства силы духа умиравшего и его жены, — и рисунки, сделанные с позволения Е. С. Булгаковой в последнюю ночь жизни писателя В. В. Дмитриевым.

Дневники Е. С. Булгаковой (1 сент. 1933—19 февр. 1940) в 8 толстых тетрадах зафиксировали литературные занятия и творческие пла-

ны писателя, его деловые и дружеские встречи (с краткой записью основного содержания разговоров по поводу его произведений), засвидетельствовали (правда, в очень скупых формулировках) его отношение к некоторым общественным, литературным и театральным событиям²¹¹ (29.5—6; 28.24—29). К дневникам примыкают 3 тетради подневных записей о болезни Булгакова (окт. 1939—март 1940), в которых после прекращения дневника фиксировались также телефонные звонки и визиты к больному (29.2—4). Продолжением этих записей явилась тетрадь с описанием первых дней после смерти писателя, в том числе гражданской панихиды с перечнем выступавших, кремации — с перечислением присутствовавших и деталями общей атмосферы события и т. п. (29.9). К этому дневниковому комплексу относятся две тетради (начатые 16 сент. 1939 г.) с наклеенными в хронологическом порядке врачебными заключениями и назначениями, рецептами и анализами, воссоздающими объективную картину развития болезни писателя и характера ее лечения (30.16—17). История литературы не раз продемонстрировала интерес последующих поколений — не только исследователей, но и широкой читающей среды — к такого рода сведениям, особенно же — в случаях бесспорно ранней смерти писателя, как это было с Булгаковым, и здесь перед нами беспрецедентный, в сущности, случай, когда документы этого рода оказались собраны едва ли не с исчерпывающей полнотой, значительно увеличивающей их ценность.

Дневники устанавливают прежде всего хронологическую канву творческой работы Булгакова 1933—1940 гг. (правда, далеко не всегда работа над каким-либо произведением отмечается с самого ее начала или на всех этапах; но нередко сама краткость записей в дневнике служит свидетельством интенсивной работы Булгакова в эти дни); но значение их шире — достаточно сказать, что в оценках Е. С. Булгаковой спектаклей, концертов, на которых Булгаков бывал с женой, скрытым образом присутствует и его оценка (поскольку расхождение вкусов было бы непременно зафиксировано). В начале 50-х гг. Булгакова начала перерабатывать свои дневники, готовя их к печати. В оригинальном тексте она делала обширные сокращения и небольшие вставки, а затем переписывала тетрадь наново. Таким образом, появились четыре тетради новой редакции дневников. При этом записи с 1 сент. 1933 г. до 4 дек. 1934 г. представлены только поздней их редакцией; две эти тетради (29.5—6) включены нами в упомянутые ранее восемь тетрадей дневника (первой тетрадью подлинного дневника архив не располагает). Текст последних двух тетрадей ранней редакции (28.28—29) переработан, но не переписан. Как явствует из вклеенных титульных листов, эти тетради рассматривались Е. С. Булгаковой как заключительная часть поздней редакции. Во многих случаях идя на изъятие подробностей, теперь казавшихся авто-

²¹¹ Основные пропуски в записях: 5 июня — 20 июля 1934 г., 20 июля — 15 авг. 1934 г.; 18 февр. — 5 марта 1935 г.; 19—28 марта, 28 марта — 5 апр., 5—12 апр., 12—17 апр., 18 апр. — 11 мая, 19 мая — 12 июня, 17 июня — 26 июля, 26 июля — 1 сент., 1—9 сент., 9—14 сент., 15—25 сент., 25 сент. — 1 окт. (далее записи только 14 и 17 окт., 2 и 13 ноября, затем регулярно), 1—11 дек., 15—21 дек. 1936 г.; 1 янв. — 7 февр., 25 февр. — 1 марта, 5—18 марта, 13 июля — 14 авг., 7—15 сент. (послед 17 сент. 6 л. с текстом вырезано, но последовательность сохранена), 24 ноября — 1 дек. 1937 г., 1—7 янв., 2 мая — 15 авг. 1938 г. (этот перерыв в записях восполняется письмами Булгакова жене с 27 мая по 8 авг. 1938 г.), 2—17 февр., 3—8 сент., 9—29 сент., 29 сент. — 7 окт., 9—18 окт. 1939 г., 18 окт. 1939 — 1 янв. 1940 г., 1—10 янв., 24 янв. — 15 февр., 19 февр. — 10 марта 1940 г. (пропуски в записях не распространяются на отмеченные здесь крайние их даты). Нельзя быть уверенным, что каждое событие, зафиксированное в дневнике, произошло в тот день, который обозначен датой записи, а не накануне: иногда Е. С. Булгакова добавляет сверху — «Вчера...», но, скорее всего, она не всякий раз помнила об этой возможной двусмысленности датировок.

ру дневника неприемлемыми или лично задевающими живых людей, в других случаях Е. С. Булгакова добавляла новые детали, расширяя отдельные записи материалом мемуарного характера (припоминаясь ей теперь отдельными фразами и выражениями М. А. Булгакова и т. п.). Позднейшая работа Е. С. Булгаковой над дневником дает большой материал, во-первых, для характеристики ее личности и, во-вторых, для понимания начального этапа формирования того представления о жизни и творчестве Булгакова, которое она считала важным для популяризации его творчества и которое отчетливо определилось к концу 60-х гг. Новая редакция дневника должна быть осознана как источник более позднего происхождения, тяготеющий по своему характеру к мемуарам; она не может, по вышеуказанным ее свойствам, быть использована вне корректирующего сопоставления с подлинным дневником: обе редакции дневника, с которыми Е. С. Булгакова знакомила исследователей, после смерти ее по желанию семьи покойной для использования временно закрыты.

Писем Булгаковой к М. А. Булгакову не сохранилось; исключения составляют только две телеграммы с шуточными вымышленными подписями, посланные ею Булгакову в июле 1930 г. в Мисхор (20.4). Полнее всего сохранились письма Булгаковой к сестре О. С. Бокшанской и к родителям. Письма к сестре в источниковедческом отношении разделяются на три группы. Письма 1923—1928 гг. (28 пп., 32.29—30) имеют значение главным образом для характеристики личности будущей жены писателя, и, рассмотренные вместе с более поздними, они дают картину небезынтересную для того, кто задумал бы написать биографию этой женщины, прибегая к средствам, близким литературе. Кроме того, эти письма, писанные из Москвы и Риги, полные бытовых подробностей, передают некоторые факты театральной жизни 20-х гг. и приметы частной жизни людей этого времени. Письма 1930—1939 гг. (32.31, 33), как и письма к матери этих лет (33.17—18), служат прямыми и косвенными источниками для биографии писателя, нередко восполняя пропуски в дневниках Е. С. Булгаковой (см.; напр., письма к матери от 2 июня, 11 июля, 8 авг. 1936 г., от 19 июня 1937 г. и т. п.). Уже упоминавшееся письмо от 11 авг. 1939 г. живее других источников рисует обстановку последних дней перед отъездом в Тифлис и Батум, письма от 9 ноября и 28 ноября — 1 дек. 1939 г. — едва ли не единственные свидетельства хода болезни писателя в эти дни; письмо к матери от 20-х чисел 1938 г. вносит некоторые уточнения в историю работы писателя над машинописными текстами романа. Даже сообщение Е. С. Булгаковой о личных ее занятиях — например, о прочитанных ею за истекшее время книгах — служат в какой-то мере (как в письмах, так и в дневнике) источником для летописи жизни и работы Булгакова: ее жизнь в такой сильной степени определялась его интересами, что нередко почти наверное можно предполагать, что это были либо книги, нужные Булгакову для текущей работы, либо те, что он рекомендовал Е. С. Булгаковой; книги эти, во всяком случае, непременно становились темой домашних разговоров и входили так или иначе в содержание текущего дня писателя. Письма Е. С. Булгаковой к сестре и матери 1940—1947 гг. (переписка с матерью была прервана с начала болезни Булгакова и возобновилась только письмом от 21 июня 1940 г.; «...я жила для Миши, — писала Е. С. Булгакова, — его жизнью, его творчеством. И вдруг — лишилась всего»; 33.19), передают душевное состояние Е. С. Булгаковой после смерти мужа и первые энергичные ее попытки обнародования литературного наследия писателя — попытки, прерванные войной и возобновленные в 1946 г. (см. особенно письмо от 1 авг. 1946 г.). Среди этих писем те,

что относятся к ташкентской жизни 1942—1943 гг., содержат материал, небезынтересный для истории советского общества военных лет.

Среди других адресатов Е. С. Булгаковой — Н. А. Булгаков, Л. Б. Модзалевский (32.36; 33.1, 14). Особенно широко представлены в архиве копии писем Е. С. Булгаковой в разнообразные государственные и общественные организации, содержащие ее ходатайства, просьбы и требования, связанные с задачей публикации произведений писателя, а также переписка с заграничными его издателями. Письма к Е. С. Булгаковой от различных корреспондентов занимают значительную часть ее архива: это письма читателей и исследователей Булгакова и личных друзей Булгаковой (С. Т. Рихтера, Н. Л. Дорлиак и др., 33—39). В личном архиве Булгаковой сохранились также книги с дарственными надписями почитателей Булгакова (среди них — В. А. Каверин, С. Я. Маршак, К. Г. Паустовский, А. Т. Твардовский), творческие рукописи А. Ахматовой, В. А. Луговского, шуточные рисунки С. Эйзенштейна, подаренные ей авторами, и собственные творческие рукописи Е. С. Булгаковой (подробное описание материалов личного архива Е. С. Булгаковой см. в «Записках отдела рукописей», вып. 31 и 34, с. 210 и 159—160, а также в составленной нами объяснительной записке к описи фонда).

Материалы родных Булгакова — это небольшой архив его брата Н. А. Булгакова (в его составе — биографические документы, 1908—1940-е гг., договоры и расчетные документы, связанные с постановкой пьес М. А. Булгакова, переписка его с Е. С. Булгаковой, 1960—1965 гг., фотографии, материалы общества русских врачей им. Мечникова, собранные Н. А. Булгаковым, 1930-е гг. и т. п.); это переписка братьев и сестер Булгаковых между собою (1918—1927 гг., к. 66), небольшое количество материалов, относящихся к Т. Н. Кисельгоф (урожд. Лаппа, в первом браке — Булгакова) — две фотографии, письма к Н. А. Земской 1921, 1923 гг.; материалы из архива Л. Е. Белозерской (биографические документы, воспоминания о М. А. Булгакове, семейные фотографии 1880—1940-х, письма к ней Н. А. Венкстерн и С. А. Ермолинского, 1930-е, семейный альбом с дневниковыми записями ее матери, урожд. Саблиной, и рисунками Е. С. Бер); письма к Е. С. Булгаковой Е. Е. Шиловского (1941, 1956), принимавшего в 1956 г. горячее участие в хлопотах матери по изданию произведений Булгакова; письма О. С. Бокшанской к матери (основная часть материалов О. С. Бокшанской была передана Е. С. Булгаковой в Музей МХАТа; в ГБЛ хранятся лишь письма, являющиеся прямым источником для биографии писателя). Все эти материалы служат ценным дополнением к рукописному наследию и биографическим документам Булгакова и помогут впоследствии сложиться целостной картине его времени, его жизни и творчества.