

Предисловие «Полки»

*Сатана правит бал в сталинской Москве,
Маргарита мстит литературным критикам,
тьма накрывает ненавидимый прокуратором
город. Самый популярный русский роман
XX века — это одновременно едкий фельетон
о советских обывателях, апокриф о последних
днях Христа и история спасительной любви.*

Юрий Сапрыкин



О ЧЕМ ЭТА КНИГА?

В Москву конца 1920-х, все такую же разгульную и мещанскую, но уже советскую, прибывает таинственный иностранец, окруженный опереточной свитой. Он увлекает оказавшихся на его пути москвичей в серию невообразимых происшествий, но его истинная миссия — найти опального автора романа о евангельской истории и влюбленную в него женщину. Булгаков начинает с традиционного для своего времени, почти фельетонного сюжета — о том, как застоявшийся советский быт взрывается вторжением чужака, врывается в него история последних дней Иисуса и приходит к очень личному трагическому повествованию о силе творчества, свойствах любви и переплетении добра и зла.

КОГДА ОНА НАПИСАНА?

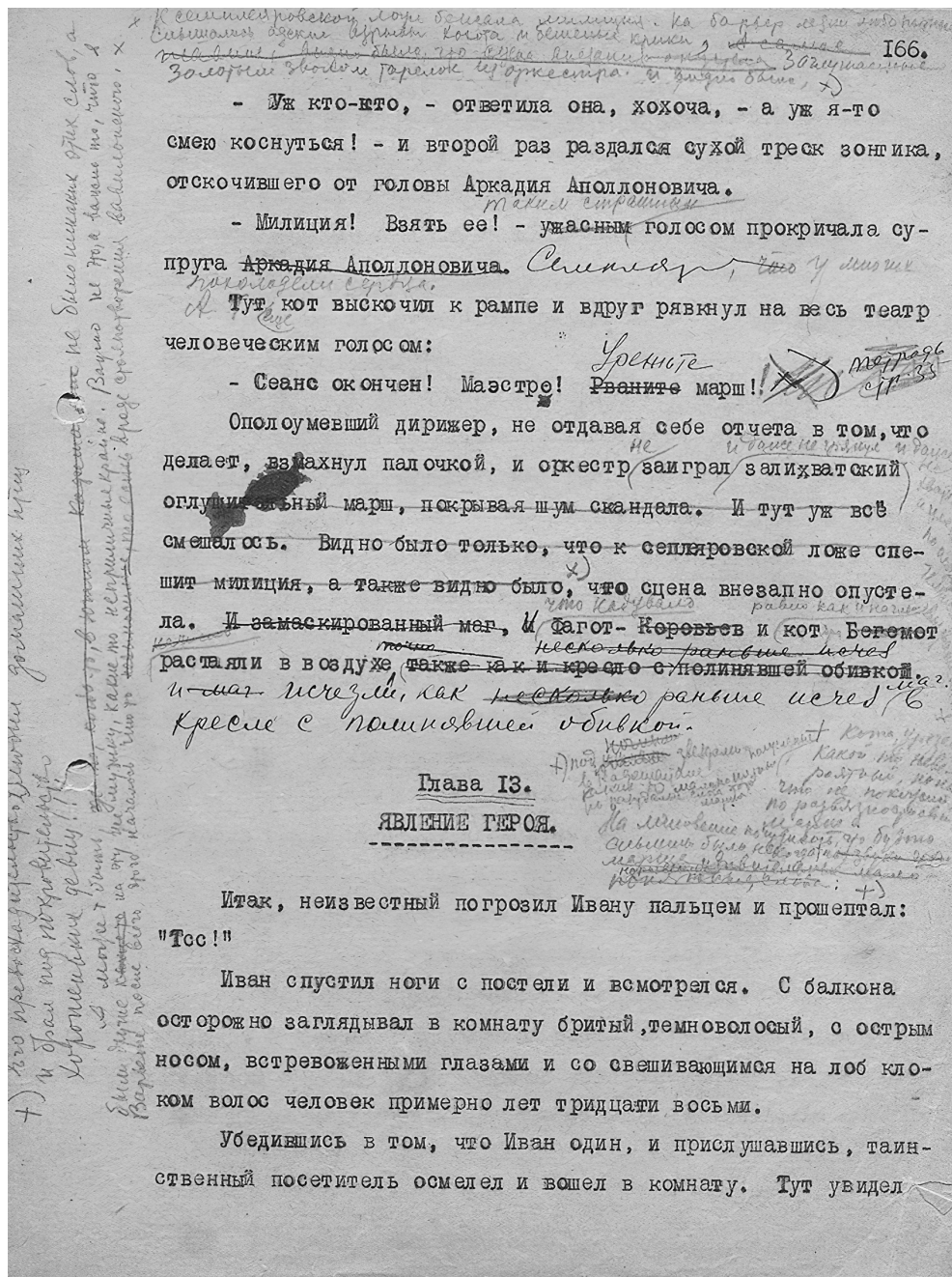
Булгаков принимается за работу над романом в 1928 году. В донесении неизвестного осведомителя ОГПУ от 28 февраля 1929 года сказано: «М. Булгаков написал роман, который читал в некотором обществе, там ему говорили, что в таком виде не пропустят». У первой редакции было несколько рабочих названий («Копыто инженера», «Мания фурибунда»^{*1} и т.д.), предположительно, она состояла из 15 глав (примерно половина окончательного объема романа). В марте 1930-го, после запрета пьесы «Кабала святош», Булгаков сжигает вырванные из рабочих тетрадей листы: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа

о дьяволе», — пишет он 28 марта 1930 года в письме правительству СССР. Текст первой редакции впоследствии частично восстановит литературовед Мариэтта Чудакова.

Для Булгакова конец 1920-х — время драматических событий и разочарований: после невероятного успеха постановки «Дней Турбиных» во МХАТе его пьесы снимают с репертуара, разворачивается газетная травля. Параллельно развивается любовный роман с Еленой Шиловской, женой крупного советского военачальника. Письмо к правительству с просьбой отпустить его за границу получает неожиданный ответ: 18 апреля 1930 года, на следующий день после похорон Маяковского, Булгакову звонит Сталин. Как вспоминал Булгаков, вследствие «налетевшей, как обморок, робости» он отказывается в разговоре от намерения эмигрировать и говорит вождю, что «русский писатель не может жить без родины». К этому разговору Булгаков возвращается в мыслях до конца жизни. На следующий день после звонка его принимают на работу во МХАТ, но пьесы и книги остаются под негласным запретом, лишь в январе 1932 года Сталин, навещая театр, спрашивает о судьбе «Дней Турбиных» — и постановку экстренно возобновляют. 4 октября 1932 года Булгаков женится на Елене Шиловской, окончательно ушедшей из прежней семьи. После этого работа над романом возобновляется.

Вторая редакция с подзаголовком «Фантастический роман» и опять же несколькими вариантами названия пишется вплоть до 1936 года. Булгаков делает многочисленные перерывы для срочной

^{*1} Буйное помешательство (лат.).



Машинописная копия «Мастера и Маргариты» с правками Елены Булгаковой

работы над заказанными ему пьесами и сценариями (все они при жизни писателя останутся непоставленными и неопубликованными). В 1937-м — начале 1938 года создается новая редакция, тогда же появляется окончательное название: «Мастер и Маргарита». С мая 1938-го Булгаков непрерывно работает над машинописной копией романа, исправляя и дополняя текст. Последние правки он вносит 13 февраля 1940 года, менее чем за месяц до смерти, уже практически лишившись зрения: Елена Сергеевна читает ему текст романа и записывает его комментарии. Чтение прекращается на сцене похорон Берлиоза. Таким образом, Булгаков не успел прокомментировать большую часть второго тома, к тому же одна из тетрадей, куда были внесены коррективы, оказалась утеряна — этим объясняется неопределенность окончательного текста и разночтения в публикациях.

КАК ОНА НАПИСАНА?

Обычный для Булгакова прием — фантастическое внутри обыденного — задает стиль московских глав: это гротескное, ироническое описание московского быта и нравов, иногда на грани фельетона. Московская сатирическая фантазмагория разбивается вкраплениями текста другой природы: с одной стороны — искривленный мир раскачивающихся на люстре котов и пивных ларьков без пива, с другой — как бы документальный роман о древности с его возвышенно-лаконичным стилем и поэтические, почти музыкальные по своему звучанию и ритму фрагменты: рассказ Мастера о своей любви, полет Маргариты,

лирические отступления повествователя — из этих стилистических контрастов и высекается энергия романа.

ЧТО НА НЕЕ ПОВЛИЯЛО?

В самом первом приближении тексты Булгакова (и это касается не только «Мастера») наследуют традициям Гоголя и Гофмана: проникновение волшебного в реальность, гротескные похождения нечисти в современном мире, отсвет потустороннего, лежащий на самые бытовые сцены, — вот черты, перешедшие к нему по этим линиям родословной.

Другие родовые сходства сближают булгаковский текст с прозой Андрея Белого: Булгакову тоже свойственны внимание к ритму и музыке фразы, апокалиптические настроения и образы «вечных» городов, организующие повествование. Исследователи находят у двух авторов множество близких мотивов: так, бал у Сатаны напоминает бал почивших северных королей из «Северной симфонии (1-й героической)» Белого. Впрочем, говорить здесь о прямом влиянии или заимствовании было бы неправомерно — список возможных источников булгаковских деталей и образов неисчерпаем.

Однако происхождение некоторых мотивов можно проследить с известной определенностью. Фигура таинственного иностранца, связанного с потусторонними силами, нередко встречается в советской литературе 1920-х: здесь и «Московский чудак» того же Белого, и рассказ Александра Грина «Фанданго», и «Необычайные похождения Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга, и повесть Александра Чаянова

«Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», о которой достоверно известно, что она обратила на себя внимание писателя — не в последнюю очередь потому, что повествователь в ней носит фамилию Булгаков. В работе Майи Каганской и Зеева Бар-Селлы «Мастер Гамбс и Маргарита» проводятся многочисленные параллели между булгаковским романом и диалогией Ильфа и Петрова, свидетельствующие о том, что Булгаков сознательно полемизировал с романами своих коллег по газетной работе. Образ князя тьмы, вторгающегося в земные дела, восходит к истории Фауста и Мефистофеля, — впрочем, при многочисленных деталях, отсылающих к тексту Гете (не говоря об эпиграфе), Булгаков не разыгрывает заново историю его героев, а заимствует атмосферу, несколько утрируя и приземляя

ее, — можно сказать, что роман отсылает скорее не к драме Гете, а к опере Гуно^{*1}, которую писатель страстно любил.

Рассказ о событиях Священной истории с иначе расставленными акцентами тоже нередко встречается в литературе начала XX века: можно вспомнить хотя бы повесть Леонида Андреева «Иуда Искариот» или роман «Иосиф и его братья», который Томас Манн пишет в то же время, что и Булгаков «Мастера». Кроме того, Булгаков опирался на трактаты по демонологии и работы о личности Христа, изданные в России в преддверии революции (работы Эрнеста Ренана^{*2}, Фредерика Фаррара, Артура Дрекса^{*3}, Давида Штрауса^{*4}); исследователь Игорь Бэлза находит в иерусалимских главах романа многочисленные заимствования из работы «Археология истории страданий Господа Иисуса

^{*1} Шарль Франсуа Гуно (1818–1893) — французский композитор, музыкальный критик. В середине 1840-х годов играл на органе в церкви, занимался духовной музыкой, одно время жил в кармелитском монастыре, но затем решил вернуться к светскому искусству. В 1851 году состоялась премьера его первой оперы «Сафо». Среди самых известных опер Гуно — «Фауст», «Ромео и Джульетта», «Филемон и Бавкида», «Лекарь поневоле». В конце 1870-х композитор вернулся к сочинению духовной музыки, занимался критикой.

^{*2} Жозеф Эрнест Ренан (1823–1892) — французский философ, писатель. Изучал историю семитских языков, в 1855 году издал книгу о ней. Перевел Книгу Иова и Песнь песней Соломона. Во время экспедиции в Палестину написал книгу «Жизнь Иисуса», в которой отрицал христианские догматы вроде непорочного зачатия Иисуса или его Воскресения. Наряду с другими книгами Ренана она вошла в цикл «История происхождения христианства» (1864–1907). Издал «Историю еврейского народа» в пяти томах. Под конец жизни писал мемуары и философские драмы.

^{*3} Кристиан Генрих Артур Дрекс (1865–1935) — немецкий философ. Самая известная работа Дрекса — «Миф о Христе» (1909), в которой он отрицал существование Христа и утверждал мифологическое происхождение христианства. Ее перевод на русский начал активно издаваться после революции как часть антирелигиозной пропаганды. Незадолго до смерти Дрекс написал книгу о немецком неоязычестве «Немецкая религия». Умер в психиатрической больнице.

^{*4} Давид Фридрих Штраус (1808–1874) — немецкий философ, историк, публицист. Читал лекции по философии в Тюбингенском университете. В 1835 году издал книгу в двух томах «Жизнь Иисуса», в которой утверждал, что история жизни пророка впоследствии обросла множеством мифологических подробностей. Из-за этой книги Штраус лишился места в университете. После издания брошюры об императоре Юлиане, в котором легко узнавался прусский король Фридрих Вильгельм IV, Штраус занялся политической карьерой. Незадолго до смерти написал книгу «Старая и новая вера», в которой поставил под вопрос влияние христианства на представления о мире современного человека.

Христа» Николая Маккавейского, друга и коллеги профессора Киевской духовной академии Афанасия Булгакова (отца писателя). И наконец, Булгаков иронически, а местами издевательски обыгрывает в романе «богоборческую» литературу 1920-х годов: «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна» Демьяна Бедного, материалы журнала «Безбожник»^{*1} и книги издательства «Атеист».

КАК ОНА БЫЛА ОПУБЛИКОВАНА?

Булгаков работал над своей главной книгой без надежды на скорую публикацию. 15 июня 1938 года он пишет о романе Елене Булгаковой: «Передо мною 327 машинописных страниц (около 22 глав). <...> “Что будет?” — ты спрашиваешь. Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или в шкаф, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем». По воспоминаниям Елены Сергеевны, Булгаков нередко интересовался у друзей, которым читал главы из романа, можно ли, по их мнению, его опубликовать, — и неизменно получал отрицательный ответ. Литературовед

Владимир Лакшин^{*2} упоминает, что в 1946 году, уже после смерти Булгакова, Елене Сергеевне удалось передать письмо с просьбой о публикации помощнику Сталина Александру Поскребышеву, тот посоветовал обратиться в Гослитиздат, но после постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» с разгромной критикой Зощенко и Ахматовой от этой идеи пришлось отказаться: литература, выходящая за рамки строгих канонов соцреализма, оказалась в опале. В 1962 году Вениамин Каверин упоминает о романе в сопроводительной статье к первому изданию булгаковской «Жизни господина де Мольера», тремя годами позже литературовед Абрам Вулис, которому удалось одним из первых познакомиться с рукописью, посвящает роману целую главу в монографии «Советский сатирический роман». В 1966-м писатель и поэт Константин Симонов предлагает роман журналу «Москва»^{*3}, который публикует «Мастера» в № 11 за 1966-й и № 1 за 1967 год с многочисленными сокращениями — из публикации вырезано порядка 14 000 слов (12% текста романа). Впервые без купюр роман выходит в 1967 году — на русском языке в эмигрантском издательстве

^{*1} Журнал, издававшийся в Москве с 1925 по 1941 год, до 1932 года назывался «Безбожник у станка». Наряду с одноименной газетой и журналом «Безбожный крокодил» выпускался Союзом воинствующих безбожников. Ответственным редактором журнала был председатель союза Емельян Ярославский.

^{*2} Владимир Яковлевич Лакшин (1933–1993) — литературовед, прозаик. Работал в «Литературной газете», журналах «Знамя» и «Иностранная литература». В 1960-х годах был ведущим критиком и первым заместителем главного редактора журнала «Новый мир». Защищал в печати «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» Солженицына. Исследовал творчество Александра Островского, которому посвятил свою докторскую диссертацию.

^{*3} Ежемесячный литературный журнал, издающийся в Москве с 1957 года. В журнале были впервые напечатаны перевод «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери (1959), в первый раз после революции — «История государства Российского» Карамзина (1989–1990). После распада СССР журнал занял православно-консервативную позицию, а его тираж резко сократился.

YMCA-Press и на итальянском в издательстве Einaudi. В СССР полный текст романа выходит в 1973 году в составе однотомника Булгакова, выпущенного издательством «Художественная литература» тиражом 30 000 экземпляров.

КАК ЕЕ ПРИНЯЛИ?

В течение первого года после журнальной публикации в советской печати появляются всего две критические статьи о романе, в журналах «Подъем» (Воронеж) и «Сибирские огни» (Новосибирск), — и обе вполне доброжелательные. Вскоре в бой вступает консервативная критика: роман разносят за субъективизм, иррационализм, абстрактный гуманизм, отсутствие народности и партийности. Интересно, что одна из самых резких статей — «Современное и вечное» Алексея Метченко, который

счел, что писатель «не понял и не принял основных тенденций эпохи», — появляется в том самом журнале «Москва», где ровно двумя годами раньше была опубликована основная часть романа. Важной репликой в дискуссии о книге становится подробная аналитическая статья Владимира Лакшина «Роман М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» в шестом номере «Нового мира» за 1968 год: в частности, Лакшин первым проводит параллели между участием Мастера и его романа и собственной судьбой Булгакова.

Вся эта полемика происходит на фоне феноменального читательского бума: за номерами «Москвы» выстраиваются очереди к киоскам «Союзпечати», уже через несколько месяцев эти журналы невозможно найти нигде и ни за какие деньги. Однотомник Булгакова, который выходит в 1973-м, быстро становится библиографической редкостью: значительная часть



Пять червонцев. 1937 год.

Воланд и его свита устраивают в театре Варьете дождь из бумажных денег

тиража продана государством за границу, книга расходуется по личным библиотекам представителей советской номенклатуры, приобрести ее можно только в «валютных» магазинах «Березка»^{*1}.

ЧТО БЫЛО ДАЛЬШЕ?

Роман мгновенно становится предметом массового литературного культа, не имеющего аналогов по своему масштабу в русской литературе XX века. Возможно, по количеству цитат, вошедших в обиход, «Мастер» уступает «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку» Ильфа и Петрова, но роман Булгакова воспринимается не только как занимательное чтение и бесконечный источник каламбуров: на умы читателей воздействует его неортодоксальная этическая доктрина, новое прочтение евангельской истории, мистическое измерение, практически отсутствовавшее в советской литературе. Для позднесоветского читателя роман Булгакова — одновременно моральный кодекс, первое знакомство со Священной историей и кривое зеркало, позволяющее посмеяться над советским бытом. Для многих роман становится дверью в различные духовные практики — от увлечения оккультизмом до ухода в православие. Подъезд в доме № 10 по Большой Садовой, где находится «нехорошая квартира», превращается в место паломничества фанатов: его стены плотно расписаны цитатами из романа

и изображениями черных котов. Спектакль Театра на Таганке, поставленный в 1977 году Юрием Любимовым — с Вениамином Смеховым в роли Воланда, — идет на сцене театра до 17 раз в месяц, билеты на него достать невозможно.

Среди советских кинематографистов «Мастер» приобретает репутацию «проклятого» романа: сразу несколько проектов экранизации, над которыми работают Элем Климов, Эльдар Рязанов и Владимир Наумов, заканчиваются провалом. Снятый в 1994 году фильм Юрия Кары из-за конфликтов со спонсорами на полтора десятилетия отправляется на полку. Первую дошедшую до экранов российскую экранизацию — телесериал Владимира Бортко 2005 года — встречают довольно прохладный прием: для многих зрителей к этому времени роман приобретает статус чуть ли не священного текста, любая интерпретация которого выглядит кощунственной.

Вокруг романа постепенно выстраивается исполинское здание профессионального и фанатского булгаковедения: серьезный анализ в нем иногда сложно отделить от мистического полета фантазии, на который настраивает сам текст романа. Как пишут литературоведы Ирина Белобровцева и Светлана Кульюс, «роман отзывается едва ли не на любые исследовательские гипотезы, в нем усматривали принципы философии и этики экзистенциализма, его вписывали в эстетику символизма и постсимволизма, его философскими источниками называли труды

^{*1} Сеть магазинов в СССР, продающих товары за иностранную валюту или чеки Внешпосылторга и Внешторгбанка. В «Березках» можно было купить продукты высокого качества, одежду, обувь, бытовую технику. Их посетителями были преимущественно советские заграничники и иностранцы, но с помощью различных спекуляций доступ к товарам «Березки» получали и обычные граждане.

Канта, Вл. Соловьева*¹, Кьеркегора, находили в нем компоненты разных религиозных доктрин — зороастризма, богомилства*², манихейства*³, альбигойства*⁴ и т. п.». Кажется, толкователи текста Булгакова способны найти в нем связи с любым другим существующим текстом и возвести его героев к любым литературным прототипам — подобно солнцу в финальных сценах романа, булгаковский текст разбивается в бесчисленных отражающих его стеклах.

Кульг «Мастера», несколько ослабевший к 2000-м годам, по-прежнему порождает иногда абсурдные артефакты — стоит вспомнить проект гигантского памятника примусу на Патриарших прудах, к счастью нереализованный, — а временами вызывает раздражение: в 2007 году в анкете журнала *Time Out* российские писатели чаще всего упоминали «Мастера и Маргариту» как самое переоцененное произведение XX века. И все же: «Мастер» и по сей день остается самым популярным из классических русских романов, его образы

прочно вошли в массовое сознание и поп-культуру, и очередное поколение читателей узнает сегодня из этого текста, что правду говорить легко и приятно, нет худшего порока, чем трусость, а рукописи не горят.

В РОМАНЕ КАК БУДТО ПЕРЕМЕШАНЫ ТРИ РАЗНЫЕ КНИГИ. ПОЧЕМУ ТАК?

Действительно, в романе переплетены три сюжетные линии — похождения Воланда со свитой в постнэповской Москве, история любви Мастера и Маргариты и «ершалаимские» главы — повествование о последних днях Иешуа Га-Ноцри. Первая из глав об Иешуа и Пилате появляется в романе как рассказ Воланда, но впоследствии оказывается началом уничтоженного романа Мастера. Мастер рассказывает свою историю Ивану Бездомному, пострадавшему от встречи с Воландом; ни он, ни читатель не знают в этот момент, что похождения Сатаны и его свиты — лишь

*¹ Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900) — философ, публицист. После защиты диссертации в 1874 году уехал в путешествие по Англии, Франции, Италии и Египту. В 1877 году переехал в Санкт-Петербург, где сблизился с Достоевским. Получил степень доктора философии за диссертацию «Критика отвлеченных начал». Соловьев занимался развитием идеи всеединства сущего, ввел концепцию Софии — Души Мира, выступал за объединение всех христианских конфессий. Соловьев значительно повлиял на религиозную философию и всю культуру Серебряного века.

*² Религиозное движение, возникшее на Балканах в X–XV веках (названо по имени основателя движения попа Богомила). Согласно учению богомилов, Землю сотворил старший сын Бога Сатанаил, а Иисус, младший сын Бога, освободил людей от его власти, после чего Сатанаил утратил свою божественную природу и стал просто Сатаной. Именно поэтому богомилы чтили Новый Завет, но отрицали Ветхий.

*³ Религиозное учение, возникшее в III веке в Месопотамии и близкое к гностицизму (названо по имени основателя учения, пророка Мани). Согласно манихейцам, в основе мира лежит принцип дуализма: материя — зло (Ветхий Завет), дух — добро (Новый Завет). Чтобы сохранить в себе духовное начало, последователи манихейства придерживались строгой аскезы.

*⁴ Религиозное движение, возникшее в XII–XIII веках в Западной Европе. Альбигойцы следовали идее дуализма, заимствованной у манихейцев, но доводили ее до крайности: отвергали брак и деторождение, поощряли самоубийство.

прелюдия к их участию в судьбе Мастера. Линии романа развиваются параллельно, постепенно сближаясь, и сплетаются воедино уже в самом финале.

Сохранившиеся редакции романа позволяют увидеть, как менялся замысел Булгакова: первая редакция, над которой Булгаков работает в 1928–1929 годах, — это сатирический роман о дьяволе, который проверяет на прочность погрязших в мещанстве и лицемерии москвичей. Евангельская история занимает в нем одну главу: Воланд рассказывает о событиях двухтысячелетней давности, свидетелем которых он был, своим собеседникам на Патриарших. Фигура повествователя (который позже станет Мастером) и первые упоминания о Маргарите появляются в набросках 1931 года — после телефонного разговора Булгакова со Сталиным и знакомства с Еленой Шиловской. Постепенно роман из очерка московских быта и нравов, гротескно проявляющихся в столкновении со сверхчеловеческой силой, становится повествованием о судьбе художника, о его отношениях с властью и о любви, которая его спасает. По выражению Мариэтты Чудаковой, Булгаков использует первую редакцию романа как каркас, в который вставляет новое содержание. Воланд из агента-провокатора превращается в носителя высшей миссии, связанной с судьбой Мастера, евангельская история разрастается, становясь «романом в романе». Фактически Булгаков переносит в текст собственную биографию, историю своей любви и размышления о судьбе своего романа — которую он предвидит в судьбе романа, написанного Мастером.

Три сюжетные линии отражаются друг в друге: судьба и черты Мастера



Примус. Начало XX века.
«Не шалю, никого не трогаю, починяю примус», — говорит в романе кот Бегемот

схожи с историей Иешуа (в каком-то смысле не только Булгаков, но и его герой пишет роман о самом себе), Воланд как вершитель судеб связан невидимыми нитями с Пилатом, исследователи находят множество более мелких, а иногда комических отражений: так, литературовед Борис Гаспаров видит в эпизоде из эпизода, где пьяный гражданин тащит в милицию кота, пародийное отражение шествия на Голгофу.

По мнению Гаспарова, эти множественные взаимные отражения оказываются основным конструктивным принципом романа: одно и то же явление, предмет или человеческий характер существует в разных временных срезах, проявляясь в разных ситуациях и обликах. Это сближает роман Булгакова с текстами, порожденными мифологическим мышлением: одно

из базовых свойств такого мышления — отсутствие четкой границы между «действительной», наличной реальностью и реальностью мифа, они пронизывают друг друга до степени неразличения, и каждое событие, происходящее в так называемой реальной жизни, находит свое отражение и объяснение в структуре мифа.

У ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА ЕСТЬ РЕАЛЬНЫЕ ПРОТОТИПЫ?

Поиск прототипов булгаковских персонажей, как показывает история булгаковедения, ограничен лишь фантазией исследователя: так, в книге Бориса Соколова «Тайны “Мастера и Маргариты”» для каждого из героев романа приводится внушительный перечень исторических и литературных прообразов, вплоть до того, что прототипом Коровьева оказывается Молотов, в коте Бегемоте обнаруживаются черты Зиновьева, а «нижний жилец» Николай Иванович, превращенный в борова, являет собой прозрачный намек на Бухарина. Этот поток уподоблений можно объяснить свойствами самого текста, в структуре которого, как пишет Борис Гаспаров, «постоянное сходство не только не требуется, но и не допускается. Любая связь оказывается лишь частичной и мимолетно-скользящей, несет в себе не прямое уподобление и приравнивание, а лишь ассоциацию». Природа этих ассоциативных связей позволяет приискать почти любому персонажу практически любой прототип; впрочем, в нескольких случаях можно проследить и действительно убедительные сходства. Так, председатель Зрелищной комиссии Семплеяров недвусмысленно

отсылает к фигуре партийного функционера Авеля Енукидзе, который в должности председателя правительственной комиссии по руководству Большим и Художественным театрами немало поспособствовал запрету булгаковских пьес и, подобно своему литературному двойнику, «брал под покровительство хорошеньких девиц». Мариэтта Чудакова, ссылаясь на воспоминания Елены Булгаковой, находит в Алоизии Могарыче, написавшем донос на Мастера, черты Эммануила Жуховицкого, переводчика и осведомителя НКВД, вхожего в дом Булгаковых. Берлиоз со своей оголтелой антирелигиозностью напоминает Демьяна Бедного, Иван Бездомный (по крайней мере, в начальных главах) похож на комсомольского поэта Александра Безыменского, фигура поэта Рюхина, говорящего о Пушкине в завистливо-хамском тоне, явно намекает на Владимира Маяковского с его стихотворением «Юбилейное» (1924): «На Тверском бульваре / Очень к вам привыкли. / Ну, давайте, / подсажу на пьедестал».

Крайне распространенная (и не менее сомнительная) параллель — сопоставление Воланда и Сталина. Очевидно, что Булгаков проецирует на фигуру Воланда размышления о Сталине и его роли в собственной судьбе. Телефонный разговор 18 марта 1930 года и возвращение «Дней Турбиных» в репертуар МХАТа по прямому указанию вождя еще два года спустя производят сильное впечатление на Булгакова: он неоднократно пишет письма Сталину, надеется снова поговорить с ним, видит в нем тайного покровителя — и вместе с тем причину своих несчастий. Булгаков размышляет о фатальных последствиях разговора

с вождем, в котором он отказался от намерения уехать за границу, и чувствует себя связанным со Сталиным невидимыми узами. Намерение Булгакова написать пьесу «Батум» о молодом Сталине играет фатальную роль в его судьбе: после того как пьеса оказывается запрещена к постановке лично Сталиным, Булгаков переживает сильнейшее нервное потрясение. Сразу после этого у писателя развивается нефросклероз, который приводит его к смерти. Нетрудно увидеть в истории Мастера, который фактически заключает сделку с дьяволом в обмен на спасение романа и вечный покой, отражение надежд и страхов писателя в его отношениях с верховной властью. Сам Воланд в одной из редакций романа произносит слова одобрения, адресованные неназываемому вождю: «У него мужественное лицо, он правильно делает свое дело, и вообще все кончено здесь». Между этими двумя крайностями — «он правильно делает свое дело» и «все кончено здесь» — и колеблется мысль Булгакова о человеке, который очевидно служит злу, но иногда, в его частной писательской судьбе, выступил носителем блага.

МАСТЕР — ЭТО САМ БУЛГАКОВ?

Во многих отношениях — да. Между Булгаковым и героем его романа нет портретного сходства, но слишком много параллелей, чтобы счесть их случайными. И автор, и его персонаж страдают от газетной травли, их мучает отсутствие домашнего уюта, решающую роль в их судьбе играет вновь обретенная любовь. Наконец, оба пишут главный в своей жизни роман, оба в какой-то

момент его сжигают и надежду на окончательное его спасение связывают только с вмешательством высших инстанций. Булгаков рисует Мастера бесконечно уставшим от жизни, выпавшим из литературного быта, «неписателем» — в том смысле, в котором писателями являются члены МАССОЛИТа или РАПП; он создает в романе своего двойника — точно так же, как Мастер во многом переносит собственные мытарства в историю Иешуа. Наконец, окончание романа и в тексте, и в жизни связывается со смертью автора — но здесь можно говорить уже не о сознательном решении, а о роковой предрешенности или художественном предвидении.

О параллелях, которые Булгаков выстраивает между собственной жизнью и жизнью своих героев, пишет Борис Гаспаров, и в «Мастере», по его мнению, речь не только о том, что автор переносит в роман детали собственной биографии, — из романа можно увидеть, как Булгаков в последние годы жизни понимает собственную судьбу и свое место в мире:

Герой окружен не просто враждебным миром, но миром, который метафизически противостоит ему как царство Сатаны. Он чувствует себя брошенным в этот мир всемогущей высшей силой, которая наблюдает за ним и в любой момент может оказать чудесную помощь, но которая оказывается также способной отречься и предать его, обрекая на гибель. Сам герой обладает чудотворным творческим даром, который делает его своего рода двойником возвышающейся над ним всемогущей силы. Благодаря этому дару герой создает свое изобретение или художественное

произведение, которое, в свою очередь, является как бы его двойником и которое он тоже посылает во враждебный мир и оказывается не в силах спасти, как сам он был послан со своей миссией и покинут верховной силой. Но существует и обратная связь: гибель созданного героем произведения прямо или косвенно вызывает его собственную гибель; в свою очередь, гибель героя служит сигналом «конца света», и в наступившем хаосе и пламени гибнет мир, созданный верховным творцом.

В ЧЕМ ОТЛИЧИЕ ИЕРУСАЛИМСКИХ ГЛАВ РОМАНА ОТ КАНОНИЧЕСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ?

Подобно своим предшественникам — ученым и богословам, пытавшимся создать историческую реконструкцию евангельских событий, — Булгаков как будто пишет историю последних дней Христа, очищенную от позднейших наслоений. Своей версией событий, заверенной их свидетелем (Воландом), Мастер будто бы сообщает, «как все было на самом деле». Но Булгаков, в отличие от предшественников-исследователей и от собственного героя, не претендует на историческую точность: роман в романе имеет черты исторической хроники, на деле же представляет собой художественное переосмысление Евангелия. Христос, фигурирующий под арамейским^{*1} именем Иешуа Га-Ноцри,

предстает здесь обычным человеком, мечтательным и добросердечным; в его биографии не было ни исцелений, ни искушения бесами, ни моления о Чаше. Нет в романе и чуда воскресения. Проповедь Иешуа напоминает скорее не заповеди Христа, а учение Льва Толстого: в мире нет злых людей, всякая власть есть насилие над людьми, правду говорить легко и приятно; даже предельно субъективистский ответ на вопрос Пилата «Что есть истина?» — «Истина в том, что у тебя болит голова» — выдержан в духе толстовской риторики.

Этот образ Иисуса с точки зрения христианского богословия выглядит не просто кощунством, вольной фантазией на тему Евангелия, но прямой ересью. Основное противоречие Булгакова с христианством лаконично (и крайне деликатно) выразил отец Александр Мень: «Христос в Евангелиях... не искатель истины, а сама Истина». Даже если вывести за скобки (если это возможно) отрицание основных догматов, Иешуа в романе вряд ли мог бы сказать: «Я есмь путь и истина и жизнь»; он не Бог, воплотившийся в человеке. По Мастеру, он даже не пророк, а скорее бродячий проповедник. В своих выступлениях и книге о «Мастере и Маргарите» диакон Андрей Кураев частично снимает и с Мастера, и с Булгакова ответственность за искажение христианского учения. Согласно Кураеву, Мастер — лишь инструмент в руках Воланда: это не сам Мастер пишет роман, а лишенный творческого начала Сатана использует его, чтобы создать

^{*1} Арамеи — семитский народ, живший на территории современных Сирии и Ирака до арабского завоевания. На арамейском написаны некоторые части Ветхого Завета. Считается, что на нем говорил Иисус Христос.

новое Евангелие, представить свою версию событий, в которой Христос — лишь слабый человек, а его проповеди могут быть поняты только его палачом, земной властью, которая «вечно хочет блага и вечно совершает зло».

Трактовка Пилата у Булгакова также отличается от евангельской: он не просто умывает руки, отдавая Иисуса на суд толпы, но прямо отправляет на смерть человека, понимая, что тот невиновен, — а потом испытывает муки совести и отдает завуалированный приказ убить доносчика Иуду. Не будет преувеличением сказать, что Пилат у Булгакова не просто образ земной власти, но прямое отражение его размышлений о сути той конкретной власти, что поддерживала и запрещала его пьесы, наделяла всеми мыслимыми благами одних коллег Булгакова, а других отправляла на смерть.

Игорь Бэлза считает, что разночтения с каноническим текстом Писания связаны не с собственным «еретическим» богословием Булгакова, а скорее с его трактовкой происхождения Евангелий: «Автор романа не сомневался в историчности как Иисуса, так и Пилата, но не сомневался и в том, что все четыре Евангелия изобилуют позднейшими наслоениями, в особенности касающимися “чудес”»². Это опять же сближает Булгакова с Толстым, который стремился очистить Евангелия от всего чудесного и фантастического, — и любопытным образом не противоречит современным теориям происхождения Евангелий, утверждающим, что в основе канонических текстов лежали логики, сборники изречений Иисуса, часть которых была отброшена, а часть вплетена в созданный евангелистами нарратив.

Пергамент Левия Матвея, который разворачивает Пилат, и представляет собой подобный сборник изречений: «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты... Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» И первым критиком записей Левия Матвея в романе становится сам Иешуа: «...Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил».

Какой бы смелой ни была трактовка евангельских событий, не будем забывать о том, что для времени написания (и даже публикации) романа само обращение к Священной истории в советской литературе было абсолютно немыслимым. И для Булгакова это обращение было не случайным: «ершалаимские» главы стали итогом его сложных и глубоко личных отношений с религией. Булгаков происходил из рода священников (по отцу и матери), его отец был профессором Киевской духовной академии, после его ранней смерти Булгаков увлекается дарвинизмом и поступает в медицинский институт. Сестра писателя Варвара Булгакова (в замужестве Карум) упоминает в дневниках о его частых конфликтах с матерью — уже тогда, в неполные двадцать, будущий писатель спорит о том, был ли Христос Богом. Первая его жена Татьяна Лаппа говорила Мариэтте Чудаковой, что Булгаков никогда не носил нательного креста. Однако у зрелого Булгакова воинствующий атеизм вызывал еще большее раздражение, чем у молодого — религия; известная его запись в дневнике от 5 января 1925 года после

посещения редакции журнала «Безбожник»: «Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно... Соль в идее: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его... Этому преступлению нет цены».

КТО В БУЛГАКОВСКОЙ МОСКВЕ ТВОРИТ ДОБРО, А КТО СЛУЖИТ ЗЛУ?

Немыслимым по канонам советской литературы 1930-х выглядит не только обращение к евангельской древности, но и описание современности. Булгаков не занимается высмеиванием «отдельных недостатков», особенно наглядных на фоне побед и достижений советской страны. Москва в романе — это город торжествующего зла; в нем нет ни обострения классовой борьбы, ни строительства светлого будущего, а только цинизм и лицемерие, его жители испорчены «квартирным вопросом» и погрязли в мелких коммунальных страстях. Зло с большой буквы, вторгающееся в московскую обыденность, лишь вскрывает и высмеивает маленькое повседневное зло, мóрок мира литераторов, отплясывающих в ресторане пьяный фокстрот, и буфетчиков, торгующих осетриной второй свежести. Воланд и его свита вершат над этим миром свой суд — под всполохи пожаров унося из него единственных его обитателей, наделенных талантом и страстью.

В мире победившего мелкого зла Большое Зло может позволить себе быть щедрым и великодушным: Воланд спасает Мастера, разрешает посмертную участь Пилата, выполняет волю Маргариты,



Трамвай «А»
на Петровском бульваре. 1946 год.
«Трамвай накрыл Берлиоза, и под решетку
Патриаршей аллеи выбросило на булыжный
откос круглый темный предмет. <...> Это
была отрезанная голова Берлиоза»

которая просит прекратить мучения де-тоубийцы Фриды. Говоря шире, он выступает здесь не как самостоятельная сила, противостоящая добру, а как необходимая часть общей картины мира, что-то вроде агента по особым поручениям, который вершит высшую справедливость, пользуясь недоступными добру методами. Можно предположить, что Булгаков исходит здесь из картины мира, свойственной древнему манихейству, в которой добро и зло существуют на равных правах, как бы дополняя и уравнивая друг друга. Воланд говорит Левию Матвею: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» — и этому слову в романе нечего противопоставить.

ПОЛУЧАЕТСЯ, ЧТО ДЬЯВОЛ СИМПАТИЧЕН БУЛГАКОВУ?

Безусловно, да — остается лишь выяснить, до какой степени Воланд дьявол. Имя Воланд — одно из редчайших наименований князя тьмы, оно взято Булгаковым из «Фауста», где упоминается лишь однажды, в сцене Вальпургиевой ночи: «Junker Voland kommt» («Господин Воланд идет»). Вероятно, редкое имя понадобилось Булгакову, чтобы читатели не сразу разгадали, с кем имеют дело. Воланд, по некоторым описаниям, прихрамывает, носит трость с черным набалдашником в виде головы пуделя, повелевает свитой демонов, устраивает сатанинский шабаш — таким образом, он наделен внешними атрибутами дьявола, но при этом лишен многих внутренних и определяющих. В его действиях нет богоборчества, напротив, он неожиданно выступает в роли христианского апологета, убеждая воинствующего атеиста Берлиоза в том, что Христос действительно существовал. Он не только идет навстречу просьбам Маргариты пожалеть Фриду (хотя и произносит при этом раздраженную речь о человеческом милосердии, которое «неожиданно и коварно... проникает в самые узенькие щелки») — он выполняет поручения самого Иешуа. Его мало что объединяет даже с гетевским Мефистофелем или Чертом из «Братьев Карамазовых»: в нем нет ни насмешки, ни сомнения, ни желания каким-то образом принизить или извратить Божий замысел. По выражению литературоведа Бориса Соколова, «это первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа». Можно говорить о том, что Иешуа у Булгакова лишен черт

Бога, но и Воланд в таком случае не подпадает под определение князя мира сего: как писал отец Александр Мень, «ну какой он дьявол? У него нравственные понятия нормальные, он же не Варенуха, не Лиходеев — вот кто дьяволы-то, а он нормальный».

ОТКУДА У ВОЛАНДА СВОЯ СВИТА? И ПОЧЕМУ В НЕЙ ПРИСУТСТВУЕТ ГОВОРЯЩИЙ КОТ?

Сатана в христианской демонологии традиционно рисуется как властитель злых духов и демонов, но представление о том, что князь тьмы должен быть окружен некоей постоянной свитой, и тем более определение ее личного состава в этой традиции отсутствует. Окружение Воланда — это пестрый набор персонажей, частично отсылающий к уже встречавшимся в мифологии демонам, но составленный Булгаковым по собственному разумению. Самый «неканонический» представитель этой свиты — Коровьев-Фагот; исследователи приводят множество литературных ассоциаций, но ни один из известных демонов не соответствует никаким чертам личности Коровьева (в том числе в его открывающейся в финале ипостаси рыцаря с некогда не улыбающимся лицом). Самую удивительную догадку о происхождении этого персонажа высказывала вторая жена Булгакова Любовь Белозерская: по ее словам, облик и манера речи Коровьева списаны со слесаря-водопроводчика Агеича, ухажера булгаковской домработницы Маруси. Имя Азazelло образовано от имени падшего ангела Азazеля из ветхозаветной

Книги Еноха, принесшего людям оружие и украшения (у Булгакова он также выступает в двойственной роли — безжалостного убийцы и обольстителя, который дарит Маргарите волшебный крем). Абадонна, появляющийся на балу Сатаны и демонстрирующий глобус, где можно наблюдать в реальном времени события одной из европейских войн, — это Аваддон, один из ангелов Апокалипсиса (ему же посвящены повесть Николая Полевого и наверняка известное Булгакову стихотворение Василия Жуковского). Наконец, говорящий кот носит имя чудища из библейской Книги Иова; в средневековом трактате «Молот ведьм» Бегемот упоминается как демон, дающий людям звериные наклонности; в частности, он выступает как демон чревоугодия — чем можно объяснить невероятное обжорство булгаковского Бегемота в Торгсине^{*1}. В демонологии черный кот традиционно рисуется спутником или атрибутом дьявола; впрочем, представление о том, что кот должен исполнять при дьяволе роль шута, да еще разговаривать и стрелять из револьвера, в литературе до Булгакова не встречается. Бегемот в романе обладает невероятным красноречием: его фразы «Королева в восхищении!», «Не шалю, никого не трогаю, примус починяю» и «Разве я позволил бы себе налить даме водки? Это чистый спирт!» давно ушли в народ (а последняя стала важной частью русского застольного церемониала); подобный афористический талант также не встречался ранее

ни у мифологических, ни у литературных котов.

Наиболее приземленную версию происхождения этого образа вновь предлагает Любовь Белозерская: по ее мнению, прототипом Бегемота стал принесенный ею с Арбата в дом Булгаковых серый котенок Флюшка.

ПОЧЕМУ МАРГАРИТА СОГЛАШАЕТСЯ СТАТЬ ВЕДЬМОЙ?

Имя главной героини романа очевидно отсылает к «Фаусту» Гете — но в отличие от Маргариты, которая спасает Фауста, заложившего душу дьяволу, булгаковская Маргарита сама идет на сделку с дьяволом. Сделать это ее заставляют любовь и отчаяние. Она готова на все, чтобы спасти Мастера и отомстить его гонителям, разрушившим ее мир: после газетной травли Мастера и его заключения в психиатрической лечебнице в жизни Маргариты не остается ничего, за что стоило бы держаться.

Превращение Маргариты в ведьму не окончательное и в каком-то смысле не полноценное — это ведьма, сохранившая в себе человечность. На балу она мучается от боли, ей становится жалко детоубийцу Фриду; учинив разгром Драмлита, где живут критики, травившие Мастера, она оставливается при виде плачущего четырехлетнего ребенка. Для Булгакова этот образ

^{*1} Всесоюзное объединение по торговле с иностранцами. В Торгсине иностранцы и советские граждане, обладающие валютой, могли купить продукты и потребительские товары: через магазины Торгсина советское правительство «выкачивало» из населения валюту и золото. Было открыто в 1931 году, закрыто в 1936-м. В Москве Торгсин находился в гастрономе «Смоленский» на Арбате.

неразрывно связан с его последней любовью — Еленой Шиловской, подобно Маргарите спасавшей роман и его автора все последние годы его жизни. На балу Маргариту называют «светлой королевой» — эти же слова Булгаков использует, вспоминая мать Турбиных (и, следовательно, собственную мать) в «Белой гвардии»: все эти героини и их реальные прототипы для писателя — воплощение Вечной Женственности, бесконечной любви и бесконечной жертвы ради любви.

БАЛ У САТАНЫ — ЭТО ФАНТАЗИЯ БУЛГАКОВА?

Бал, на который Воланд приглашает Маргариту, происходит в Вальпургиеву ночь, по народному поверью — время шабаша ведьм; подобное ведьминское собрание Маргарита наблюдает на берегу реки по пути на бал Воланда. Сам же бал, на который съезжаются выдающиеся грешники, избавленные на одну ночь от адских мук, не встречается ни в фольклорных преданиях, ни в демонологии; этот эпизод скорее можно объяснить через литературные ассоциации и собственные впечатления писателя. Бал у Воланда во многом напоминает грандиозный ночной прием в Спасо-хаусе — московской резиденции посла США — 23 апреля 1935 года; Михаил и Елена Булгаковы были среди его

гостей. Ничего особенно сатанинского на приеме, разумеется, не происходило — он поражал скорее размахом и роскошью: огромный зал с бассейном, обилие свежих цветов, экзотические птицы, живые козлята и медвежата. Хозяином бала был посол США Уильям Буллит (он же — один из возможных прототипов Воланда); как он предполагал, прием должен был «превзойти все, что видела Москва до и после революции». В пользу «американской» версии происхождения бала Сатаны говорит и то, что в ранних редакциях бал проходил в спальне Воланда; окончательный свой облик и масштаб он приобретает лишь в рукописи 1938 года — возможно, под впечатлением от приема в резиденции посла.

Автор «Булгаковской энциклопедии» Борис Соколов находит в описании «весеннего бала полнолуния» параллели с описанием бала в Михайловском дворце в книге маркиза де Кюстина*¹ «Россия в 1839 году», «пиром почивших северных королей» из «Северной симфонии (1-й героической)» Андрея Белого и балом из пьесы «Жизнь человека» Леонида Андреева. Среди посетителей бала, помимо исторических и мифологических фигур, можно узнать современников писателя: так, «служащий Зрелищной комиссии» барон Майгель списан со знакомого Булгаковых барона Бориса Штейгера, уполномоченного коллегии Наркомпроса

*¹ Астольф Луи Леонор де Кюстин (1790–1857) — французский писатель, путешественник. Дружил с Гете, Стендалем, Шопеном, Бальзаком. В 1839 году посетил Россию, после чего создал свой самый знаменитый труд «Россия в 1839 году» с описанием нравов российского высшего общества и критикой Николая I. В России книгу запретили, она была известна по оригиналам, нелегально ввезенным в страну. Отрывки из нее, переведенные на русский, впервые были опубликованы в 1891 году в журнале «Русская старина», сокращенный втрое текст печатался в 1930 году под названием «Николаевская Россия». Первый полный перевод книги был издан в России только в 1996 году.

по внешним сношениям и осведомителя НКВД, расстрелянного в 1937 году. В двух последних гостях нетрудно узнать бывшего наркома НКВД Генриха Ягоду и его секретаря Павла Буланова (оба расстреляны в 1938-м): согласно показаниям Буланова, Ягода приказал ему опрыскать ядом стены кабинета нового наркома внутренних дел Николая Ежова (именно так в романе описывается преступление двух этих отравителей).

Найти подобию воландовского бала в литературе или жизни Москвы 1930-х оказывается проще, чем определить — а происходил ли сам бал в реальности романа? Этот вопрос вызван одним из присутствующих в романе разночтений, на которое указывает в своей статье критик Марк Амосин. После бала Мастер и его возлюбленная возвращаются в свой арбатский подвал, выпивают отравленное вино, а потом оживают, пробужденные Азazelло, и переходят в иную реальность — «покой», обещанный Воландом. После этого Азazelло видит, как Маргарита умирает от сердечного приступа в гостиной своей нелюбимой квартиры, а находящийся в психиатрической лечебнице Иван Бездомный узнает, что только что умер его сосед из 118-й комнаты — то есть Мастер. Исходя из этого, можно предположить, что бал у Сатаны и последняя сцена в комнате Мастера происходят в какой-то иной реальности или что все это — разделенная Мастером и Маргаритой предсмертная галлюцинация, в то время как в настоящей московской реальности они умирают, так и не встретившись. В то же время в эпилоге говорится, что Маргарита со своей домработницей Наташей и Мастер, находившийся в палате 118 клиники

Стравинского, бесследно исчезли из Москвы: по мнению следствия, их похитила с неизвестной целью шайка злоумышленников. Вполне возможно, расхождения двух версий объясняются тем, что Булгаков не успел внести правки в финальной части романа, — а может быть, это одна из манифестаций множественных вселенных, пространственно-временных измерений, в которых происходит действие «Мастера».

ГДЕ ПРОИСХОДЯТ СОБЫТИЯ МОСКОВСКОЙ ЧАСТИ РОМАНА?

Практически все упомянутые в романе квартиры, учреждения и заведения привязаны к реальной московской топографии. «Нехорошая квартира», где селится Воланд со свитой, — это квартира № 50 в доме 10 по Большой Садовой. Булгаков жил в одной из комнат этой квартиры с 1921 по 1924 год: писателя прописали в комнату его шурина Андрея Земского по личному ходатайству Надежды Крупской — она возглавляла в то время литературное объединение Главполитпросвета, где работал Булгаков. Условия в квартире были далеки от идеальных: семь комнат, в одной жил милиционер, в другой проститутка Дуся (по воспоминаниям первой жены Булгаковой Татьяны Лаппа, ее посетители часто ошибались дверью и ломились к Булгаковым в самый неурочный час), еще одну комнату занимала женщина по имени Аннушка (подарившая впоследствии имя героине романа, пролившей масло на трамвайные пути), Лаппа вспоминает, что та часто была сына, а тот орал. Непростой коммунальный быт будущей

«нехорошей квартиры» был описан Булгаковым в рассказах «№ 13. Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Псалом», «Самогонное озеро», «Воспоминание...». В 1990-х годах в квартире находился сквот, занятый коммуной хиппи, сейчас здесь музей Булгакова.

Комната Мастера чаще всего приписывается к двухэтажному дому в Мансуровском переулке, дом 9: его подвальный этаж занимал театральный художник Сергей Топленинов, к которому Булгаков часто заходил в гости. Дом Грибоедова, где размещается МАССОЛИТ, — это дом Герцена на Тверском бульваре, 25, в конце 1920-х его занимали РАПП и МАПП, Российская и Московская ассоциации пролетарских писателей; сейчас это здание занимает Литературный институт. В отличие от дома МАССОЛИТа здесь не было ресторана — в заведении из булгаковского романа можно узнать ресторан Клуба театральных работников в Старопименовском переулке. Летом ресторан переезжал в сад у особняка на Страстном бульваре, 11, где располагался «Жургаз», журнально-газетное объединение; здесь же играл известный джаз-бэнд Александра Цфасмана, исполнявший, как и в романе, американский фокстрот «Аллилуйя».

Варьете, где Воланд со свитой устраивают сеанс черной магии с последующим разоблачением, — это здание Цирка Никитиных на Большой Садовой (который упоминается также в «Собачьем сердце»): с 1926 по 1936 год здесь находился Московский мюзик-холл, сейчас его занимает Театр сатиры. Клиника доктора Стравинского, по мнению булгаковедов, располагалась на месте нынешней Химкинской городской больницы № 1: с 1928 года здесь

находилась Московская областная больница с большим нервно-психиатрическим отделением. И только трамвай маршрута «А», называемый в просторечии «Аннушка», не имеет никакого отношения ни к событиям романа, ни к Аннушке, разлившей масло. Трамвай «А» с момента своего запуска в 1911 году неоднократно менял маршрут, но никогда не проходил близ Патриарших прудов. Многие исследователи полагали, что Булгаков вольно соединил приметы двух московских прудов — как известно, маршрут трамвая «А» пролегает по Чистопрудному бульвару. Однако булгаковед Борис Мягков на основании газетной заметки 1929 года установил, что вдоль Патриарших недолгое время проходил маршрут грузового трамвая, — видимо, его вагоновожатая и стала невольной виновницей смерти Михаила Александровича Берлиоза.

ЗА ЧТО БУЛГАКОВ ВЫСМЕИВАЕТ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ?

Писатели в булгаковской Москве заняты чем угодно, только не литературой: члены писательской организации МАССОЛИТ озабочены распределением дач, выбиванием творческих командировок, ужинами в писательском ресторане и пьяными скандалами в нем же; при этом мы почти ничего не знаем об их литературных произведениях — а на страницах, посвященных председателю МАССОЛИТа Михаилу Берлиозу, не упоминается ни одной написанной им строчки. Единственная связанная с литературой активность, в которой замечены герои романа, — это газетные статьи, громящие роман Мастера: критик

Ариман в статье «Вылазка врага» предупреждает, что автор романа пытается «протащить в печать апологию Иисуса Христа», Мстислав Лаврович призывает «ударить по пилатчине», критик Латунский публикует статью «Воинствующий старообрядец». Из-за травли Мастер сжигает роман и попадает в психиатрическую клинику; позже Маргарита, намазавшись волшебным кремом, громит квартиры гонителей Мастера в доме Драмлита.

У всех критиков, писавших о романе Мастера, как и у самой ситуации травли, есть прямые прототипы и соответствия, связанные с биографией Булгакова. После постановки «Дней Турбиных» вокруг пьесы Булгакова и ее автора разворачивается кампания травли: авторы газетных статей призывают «ударить по булгаковщине» и называют Булгакова «посредственным богомазом». В архиве Булгакова сохранилось 320 вырезок с разгромными и оскорбительными отзывами о его пьесах, среди них, например, статья в журнале «Жизнь искусства», напоминающая по стилистике комментарии в русских соцсетях: «Мишка Булгаков, кум мой, тоже, извините за выражение, писатель, в залежалом мусоре шарит. <...> Нашелся сукин сын, нашелся Турбин, чтоб ему ни сборов, ни успеха!» Выведенный в романе критик Латунский — это Осаф Литовский*¹,

в 1932–1937 годах председатель Главреперткома, немало сделавший для запрета булгаковских пьес. Под именем Мстислав Лаврович скрывается драматург Всеволод Вишневский*², приложивший руку к отмене постановки «Мольера» Булгакова в ленинградском Большом драматическом театре. Под именем критика Аримана, которому Мастер предлагает роман для публикации и получает в ответ разгромную статью, возможно, Булгаков вывел председателя РАПП Леопольда Авербаха, маниакально преследовавшего Булгакова с середины 1920-х годов. Предсказание Булгакова относительно судьбы романа, который переживет его гонителей, оправдалось в полной мере, и лишь месть Маргариты, разгромившей квартиры критиков, осталась литературным вымыслом — хулителей Булгакова настигла худшая участь: скорая опала, насильственная смерть или посмертное забвение.

ПОЧЕМУ В РОМАНЕ ТАК МНОГО НАМЕКОВ НА ОРГАНЫ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ?

Действие романа, по мнению большинства исследователей, происходит весной 1929 года — это время, когда начинает разворачиваться машина сталинского

*¹ Осаф Семенович Литовский (урожденный Каган; 1892–1971) — драматург, журналист, критик. Работал в газете «Известия», печатался в «Правде», «Советском искусстве». Автор ряда пьес. В конце 1930-х годов стал режиссером и художественным руководителем Московского театра Ленсовета. В 1958 году издал книгу воспоминаний «Так и было».

*² Всеволод Витальевич Вишневский (1900–1951) — писатель, драматург, киносценарист. Участвовал в Первой мировой, Гражданской (на стороне красных), советско-финляндской и Великой Отечественной войнах. Начал публиковаться с 1920 года, писал пьесы. По сценарию Вишневского был снят фильм «Мы из Кронштадта» (1936). После войны был редактором журнала «Знамя». Был отстранен от работы после публикации в журнале повести Эммануила Казакевича «Двое в степи».

террора: московские сцены романа буквально пронизаны присутствием набирающих силу «органов». Оно столь же ощутимо, сколь и невидимо: возможно, причиной тому были надежды на публикацию или художественная интуиция, подсказывающая, что НКВД присутствует в обыденной жизни москвичей именно как фигура умолчания, «те-кого-нельзя-называть». Так или иначе, в романе органы госбезопасности не упоминаются ни разу, даже через эвфемизмы (хотя встречается милиция, также входящая в эти годы в структуру НКВД), и вместе с тем их присутствие всепроникающе и физически ощутимо. Это ощущение создается языковыми средствами и действиями персонажей, которые совершенно типичны и понятны для современного Булгакову читателя — даже без упоминания инстанций, эти действия спровоцировавших. Математик Виктор Маслов в статье о романе показывает, что невидимое присутствие органов воздействует на язык романа, как металл на стрелку компаса: Аннушку «выпроводили», Никанору Ивановичу «намекнули», Варенуха собирается нести документы «туда», а Римский пытается «туда» позвонить — для читателя, живущего в том же мире, что и булгаковские герои, не требуется специальных пояснений, что означает это «туда» и кто именно намекает и выпроваживает. Бездомный и Берлиоз при виде иностранца сразу думают, что это шпион и «его нужно разъяснить», — и, когда Берлиоз собирается, прервав беседу с Воландом, сбежать на угол и «звякнуть» по телефону, опять же нет никаких сомнений, куда именно и с какой целью он намеревается позвонить. Таинственные исчезновения посетителей

«нехорошей квартиры» никак не объясняются — но опять же всем понятно, что виноваты в них вовсе не происки потусторонних сил. При этом органы в каком-то смысле оказываются не менее опасными и могущественными, чем дьявольская свита: Воланд с подручными препятствует всем персонажам, которые пытаются послать сигнал «туда»; барона Майгеля, «ознакомителя с достопримечательностями», который предлагает Воланду свои услуги, заманивают на бал, разоблачают как «наушника и шпиона» и убивают; Бегемот отстреливается от нагрянувшей в квартиру милиции, раскачиваясь на люстре. Отношения компании Воланда и «органов» — это никак не расправа сил зла над простыми смертными, а скорее битва двух равноправных спецслужб.

Единственный сотрудник госбезопасности, открыто представленный в романе, — это Афраний, начальник тайной полиции в иерусалимских главах. По мнению Бориса Гаспарова и Лидии Яновской, именно под этим видом (или в этом обличье) скрывается Воланд, — по его собственному признанию, свидетель событий, описанных в романе Мастера. Именно Афраний конвоирует Иешуа к месту казни, а потом расправляется с предателем Иудой; видимо, сочетанием этих двух функций и определяется отношение автора «Мастера» к тайной полиции, советской или иудейской, — она вызывает страх, ее деяния жестоки и несправедливы, но иногда именно они восстанавливают баланс добра и зла. Это те самые тени, о которых Воланд говорит Левию Матвею, — часть необходимого зла, без которого невозможно представить мир.

ЧТО ТАКОЕ «ПОКОЙ», ОБЕЩАННЫЙ В ФИНАЛЕ МАСТЕРУ?

Мастер и Маргарита покидают Москву вместе с Воландом и его свитой — и переходят в иное, посмертное существование. Левий Матвей говорит Воланду, что Мастер не заслужил света, а заслужил покой — это та самая участь, о которой просит для Мастера Иешуа. Атрибуты этого покоя подробно описаны сначала Воландом, а затем Маргаритой, ведущей Мастера к его вечному пристанищу: дом среди цветущих вишен, венецианское окно и вьющийся виноград, горящие свечи и музыка Шуберта. Это не просто абстрактный вечный покой — а теплый домашний уют, о котором так тосковал Мастер (и его создатель). В этом обещании слышится важная для Булгакова пушкинская нота — «на свете счастья нет, но есть покой и воля»; но есть в нем и смутно-тревожный отзвук, связанный с давним сном Маргариты, в котором ей является томящийся в психиатрической лечебнице Мастер. В финале романа по дороге к своему будущему жилищу Мастер и Маргарита переходят «каменистый мшистый мостик» — и именно этим словом обозначена важная деталь ее давнего тревожного сна:

Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенские, полуголые деревья, одинокая осина, а далее, меж деревьев, бревенчатое зданьице, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика.

В том страшном сне Мастер появляется не в венецианском окне, увитом виноградом, а в дверях унылого и страшного бревенчатого здания, напоминающего «баньку с пауками», с которой сравнивал вечность один из героев Достоевского. О вьющемся винограде и музыке Шуберта рассказывает Мастеру Маргарита, сам он не видит места, куда они направляются, мы знаем лишь, что в этот момент его «беспокойная, исколотая иглами память стала потухать». Кто-то отпускает Мастера на свободу — но мы так и не уверены до конца, чем обернется для него эта посмертная свобода, как не уверен в своей окончательной правоте Иешуа, как не уверен в своем фатальном решении Пилат, как не уверен был Булгаков в судьбе своего романа, как не уверены его читатели, сегодняшние и будущие, в том, что этот роман может быть до конца понят.



Мастер и Маргарита