Е. Ю. Михайлик
ORCID: 0000-0003-2281-3865
✉ *E.Mikhailik@unsw.edu.au*
Университет Нового Южного Уэльса (Австралия, Сидней)

«Не бойтесь, королева»: долгая Гражданская война Михаила Булгакова

Аннотация. Попытки «довоевать» или «переиграть» Гражданскую войну неоднократно предпринимались в советской и зарубежной русской литературе авторами практически любых убеждений и направлений. Михаил Булгаков не только четко обозначал свою политическую позицию, но и отличался редкостным упорством и последовательностью: в «Роковых яйцах» неудачная попытка произвести революцию в животноводстве обрушивала на красную Москву полчища контрреволюционных гадов, в «Собачьем сердце» искусственное создание «нового человека» вызывало локальный конец света, в пьесе «Адам и Ева» большинство жителей Советской России гибло от «солнечного газа». Ранние редакции «Мастера и Маргариты» не выделялись из этого ряда — посетивший Москву дьявол поражал ее огнем и вел в этом новообразованном аду бои с частями Красной армии. Однако уже в ранних фантастических повестях гибель мира все время оказывалась неокончательной. Часть изменений можно объяснить влиянием цензуры — однако нам кажется, что взаимодействие с внешними ограничениями служило также катализатором для некоей внутренней работы по осмыслению происходящего. Особенно это, на наш взгляд, проявилось во время работы над романом «Мастер и Маргарита», где изначально сугубо сатирический, линейный сюжет по мере развития приобретал новые измерения — вплоть до превращения в принципиально полизначную «музыкальную» (по определению Б. М. Гаспарова) систему. То, что раньше представлялось автору концом света, превращается в «Мастере и Маргарите» в «бои местного значения» — и это изменение влечет за собой цепь крайне интересных художественных и философских последствий. Эти механизмы и эти последствия анализируются в статье.

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», «Роковые яйца», авантекст, Михаил Булгаков

Для цитирования: *Михайлик Е. Ю.* «Не бойтесь, королева»: долгая Гражданская война Михаила Булгакова // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 110–135. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-110-135.

Статья поступила в редакцию 29 декабря 2018 г.
Принято к печати 2 марта 2019 г.

© Е. Ю. МИХАЙЛИК

E. Mikhailik
ORCID: 0000-0003-2281-3865
✉ *E.Mikhailik@unsw.edu.au*
University of New South Wales (Australia, Sydney)

"Don't be afraid, o Queen": The long Civil War of Mikhail Bulgakov

Abstract. The attempts to "re-fight" or "re-play" the Russian Civil War were frequently undertaken in both Soviet and émigré Russian literature by authors of practically all artistic and political persuasions. Mikhail Bulgakov did not only clearly proclaim his political stance, but was also exceptionally tenacious and consistent in this regard. In his *Fatal Eggs*, an unsuccessful attempt to revolutionise animal husbandry brings down hordes of counter-revolutionary reptiles on Red Moscow. In *Heart of a Dog*, a successful attempt to remake a dog in the image of man causes a local apocalypse within one particular house. In the play *Adam and Eve*, most of the inhabitants of Soviet Russia die from "solar gas". The early versions of *The Master and Margarita* remained within that trend: the Devil who visited Moscow struck it with fire and fought Red Army units in this newly formed hell. However, even in the early fantastical narratives the end of the world somehow remained inconclusive. Some of the changes might be attributed to the direct or indirect influence of censorship — however, it seems to us that in this case an interaction with external constraints served as a catalyst for some internal attempts to achieve understanding of what was occurring. In our opinion, the latter especially manifested themselves during Bulgakov's work on *The Master and Margarita*, where an initially purely satirical, linear plot gradually acquired new dimensions, until it became a fundamentally ambivalent "musical" system of meanings (as B. M. Gasparov has defined it). The events that the author had previously taken for the end of the world turn into a "local engagement" in *The Master and Margarita* — and this change produces a chain reaction, creating a set of extremely interesting artistic and philosophical implications. In the article, we investigate these mechanisms and consequences.

Keywords: *The Master and Margarita*, *Heart of a Dog*, *The Fatal Eggs*, avant-text, Mikhail Bulgakov

To cite this article: Mikhailik, E. (2019). "Don't be afraid, o Queen": The long Civil War of Mikhail Bulgakov. *Shagi / Steps, 5*(2), 110–135. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-110-135.

Received December 29, 2018
Accepted March 2, 2019

© E. MIKHAILIK

Еще ничего не кончилось
Виктор Шкловский

1

Весной 1920 г. возвратный тиф помешал Михаилу Афанасьевичу Булгакову эвакуироваться вместе с белой армией с Северного Кавказа. Формально для военврача Булгакова Гражданская война закончилась.

За 160 с небольшим лет до этого, в 1758 г. в Стокгольме вышло десятое издание линнеевской «Системы природы», ставшее основой общепринятой зоологической номенклатуры. Третий класс животного царства — amphibia — впоследствии получил на русском название «гады» и некоторое время подразделялся отечественными зоологами на гадов чешуйчатых и гадов голых. (Последние, как всем известно, отличаются от прочих гадов отсутствием тазовых почек.)

К концу XIX в. «гадов» вытеснили из номенклатуры «пресмыкающиеся» и «земноводные», и энциклопедия Брокгауза и Эфрона своевременно констатировала, что отныне «слово это не имеет значения определенного и общепринятого термина» [Брокгауз, Ефрон 1892: 783]. Так что профессор Персиков из булгаковской повести «Роковые яйца», срезавший весной 1925 г. «76 человек студентов и всех на голых гадах», просто пользовался устаревшей терминологией — что для человека его возраста и устоявшихся привычек было вполне естественно.

В силу тех же привычек Персиков мог не брать в расчет того, что начиная с 1918 г. существительное *гад* обрело иное приоритетное значение, не имеющее прямого отношения к биологической таксономии, — и с ним устойчиво употреблялось прилагательное *белый*[1].

Таким образом, «голые гады» — характерное для Булгакова словосочетание тройного назначения. Выбор термина одновременно дает представление об обычаях профессора Персикова, косвенным образом предсказывает характер будущей сюжетообразующей катастрофы и вводит в оборот повести лексику времен Гражданской войны, задавая — как нам представляется — важный для автора способ прочтения.

Чем он так важен?

Составляя биографию Булгакова, Мариэтта Чудакова обнаруживает интереснейшие подробности быта в городе Киеве образца 1918 и 1919 гг.

Вспоминает Константин Паустовский:

> Когда бой начался под самым Киевом, у Броваров и Дарницы, и всем стало ясно, что дело Петлюры пропало, в городе был объявлен приказ петлюровского коменданта. В приказе этом было сказано, что в ночь на завтра командованием петлюровской армии будут пущены против большевиков смертоносные фиолетовые лучи, предоставленные Петлюре французскими военными властями при посредстве «друга свободной Украины» французского консула Энно.
> В связи с пуском фиолетовых лучей населению города предписывалось во избежание лишних жертв в ночь на завтра спуститься в подвалы и не выходить до утра [Паустовский 1967: 638].

[1] Например, в написанных в 1921 г. и опубликованных в 1923 г. «Красных дьяволятах» П. Бляхина эти «белые гады» располагаются так естественно, что их устойчивое место «определенного и общепринятого термина» новой красной лексики не вызывает сомнений.

Вспоминает Виктор Шкловский:

> Рассказывали, что у французов есть фиолетовый луч, которым они могут ослепить всех большевиков ‹…›
> Рассказывали, что англичане — рассказывали это люди не больные, — что англичане уже высадили в Баку стада обезьян, обученных всем правилам военного строя. Рассказывали, что этих обезьян нельзя распропагандировать, что идут они в атаки без страха, что они победят большевиков. Показывали рукой на аршин от пола рост этих обезьян [Шкловский 1990b: 174–175].

Чудакова предположила, что так и не материализовавшийся в Киеве фиолетовый луч смерти мог впоследствии в воображении Булгакова трансформироваться в роковое изобретение профессора Персикова [Чудакова 1988: 100–101][2].

Нам представляются значимыми два дополнительных обстоятельства.

1. К моменту написания «Роковых яиц» истории о фиолетовом луче и страшных боевых обезьянах успели стать частью литературной действительности. Например, уже увидело свет «Сентиментальное путешествие» Шкловского (и Булгаков пользовался этой книгой при работе над «Белой гвардией»). Уже опубликована пьеса Л. Лунца «Обезьяны идут!» («Веселый альманах». М.; Пг: Круг, 1923), где посреди действия под стены революционного города подступала армия — в буквальном смысле — контрреволюционно настроенных обезьян[3].

2. Во время войны оба фантастических средства — бездушные «ослепляющие» лучи и не поддающиеся пропаганде животные — представлялись лихорадочному штатскому сознанию идеальным средством от большевиков, далеко превосходящим по эффективности вхождение Украины в состав Французской Республики или введение в бой личной армии актрисы Веры Холодной, согласно тем же киевским слухам образца 1919 г. провозгласившей себя украинской императрицей[4].

То есть, будучи помещено в контекст времени написания, изобретение профессора Персикова получало вполне конкретное политическое измерение — и это измерение было к 1924 г. общеузнаваемым.

«Фенотипическое» сходство «Роковых яиц» и уэллсовских «Пищи богов», «Войны миров» и пр. было отмечено в те же двадцатые еще Шкловским:

> Как это сделано?
> Это сделано из Уэллса.
> Общая техника романов Уэллса такова: изобретение не находится в руках изобретателя.

[2] Этот вопрос разобран подробнее в статье [Машкевич 2010].

[3] Большое спасибо Илье Кукулину за это указание.

[4] «Даже самые матерые скептики верили всему, вплоть до того, что Украина будет объявлена одним из департаментов Франции и для торжественного провозглашения этого государственного акта в Киев едет сам президент Пуанкаре или что киноактриса Вера Холодная собрала свою армию и, как Жанна Д'Арк, вошла на белом коне во главе своего бесшабашного войска в город Прилуки, где и объявила себя украинской императрицей» [Паустовский 1967: 636].

> Машиной владеет неграмотная посредственность. ‹…›
> Змеи, наступающие на Москву, уничтожены морозом.
> Вероятно, этот мороз возник следующим образом.
> С одной стороны, он равен бактериям, которые уничтожили марсиан в «Борьбе миров».
> С другой стороны, этот мороз уничтожил Наполеона. ‹…›
> Успех Михаила Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты [Шкловский 1990а: 300–301].

По нашему же убеждению, зловещие чудеса «Роковых яиц» никак не являлись простым переносом уэллсовской чудесной пищи и лучевого оружия на русскую литературную территорию. Не являлись даже попыткой выстроить советский аналог уэллсовской истории со всеми родовыми приметами времени и места, вроде «рока с бумагой». Элементы, из которых собрана катастрофа в «Роковых яйцах», — это не только и не столько трудновообразимые порождения науки, оборачивающиеся для человечества то благословением, то неразбавленным кошмаром. Это обыкновенный уличный быт, повседневная реальность Гражданской войны. Реальность, конечно, внутричерепная — реальность слухов, страхов, подметных писем и газетных статей. Но, тем не менее, не мечты и страхи будущего, а часть хорошо памятного аудитории прошлого. Не фантастика — недавняя история.

Соединяя мотив чудесного луча с мотивом страшного боевого животного, завезенного к тому же из-за границы, Булгаков создает легко — и вне всякого уэллсовского контекста — опознаваемый тогдашним читателем образ силы, кажется, единственно способной снести с лица земли советскую власть и все-таки — пусть и с некоторым опозданием и не на Рождество, так на Преображение Господне[5] — штурмом взять красную Москву[6].

Любопытно, что, судя по всему, «Роковые яйца» породили и вторичную, литературоведческую уже мифологию. Во многих комментариях к Булгакову — в том числе и в «Булгаковской энциклопедии» — одним из первотолчков к написанию повести называют следующий инцидент: «Марья Степановна Волошина, являющаяся хранительницей всех коктебельских преданий и обычаев, рассказала, что в 1921 году в местной феодосийской газете была напечатана заметка, в которой говорилось, что в районе горы Кара-Даг появился “огромный гад” и на поимку того гада отправлена рота красноармейцев. О величине “гада” не сообщалось. Дальнейших сообщений о судьбе “гада” не печаталось» [Иванов 1985: 268]. Вырезку с этой заметкой якобы переслал Булгакову М. А. Волошин.

---

[5] Как известно, «неслыханный, никем из старожилов никогда еще не отмеченный мороз» упал на Москву в ночь с 19 на 20 августа.

[6] Кстати, гигантские анаконды с вероятностью заползли в сюжет с многочисленных агитационных листков времен Гражданской войны — а возможно, и непосредственно со знаменитого плаката В. Н. Дени образца 1918 г., где лично Лев Давидович Троцкий поражал копьем дракона контрреволюции в виде соответственно надписанной огромной змеи, чья единственная плоская голова была украшена большим классовым цилиндром, неизменной приметой «буржуя».

С учетом того, что Волошин 25 марта 1925 г. писал Н. Ангарскому, редактору «Недр», о «Роковых яйцах»: «Рассказ М. Булгакова очень талантлив и запоминается во всех деталях сразу» (цит. по: [Виленский и др. 1995: 24]) — и выражал горячее желание познакомиться наконец с автором и принять его у себя (что и произошло в июне того же года), а в 1921 г. с вероятностью не подозревал о самом существовании Булгакова (какового почтальон в те времена имел все шансы не разыскать), версию участия Волошина в разработке замысла «Роковых яиц» можно исключить из рассмотрения, а меру совпадения литературы с действительностью — счесть штатной для времени и места.

Не менее любопытно, что персонажи повести называют «гадами» всех без исключения питомцев Рокка, несмотря на то что, например, страусы, составлявшие ударную часть армии прорыва[7], по той же таксономии относятся все же к классу птиц. Видимо, социальная принадлежность страусов была для противной стороны куда важнее видовой.

Столь же важным и «говорящим» представляется географическое направление наступления гадов.

Напомним, что Рокк расположился со своим хозяйством в Смоленской губернии, и потому Первая конная в повести была вынуждена вести заградительные бои с гадами под Можайском. Предыдущим вторжениям, наступавшим со стороны Можайска, — и Жолкевскому в Смутное время, да и Наполеону — дважды удавалось занять Москву. Как, собственно, по свидетельствам В. Лёвшина[8] и берлинской газеты «Дни», и должно было случиться в первоначальном варианте повести, где гады прорвали фронт и взяли столицу и огромный змей — правда, без цилиндра — обвился вокруг колокольни Ивана Великого[9].

Нам неизвестно, какие формы принимало цензурное вмешательство (было исправлено 20 мест, но не указано, что и как именно), мы знаем только, что сам Булгаков считал свой текст «дерзостью», чреватой попаданием в «места отдаленные», и что он изменил финал повести, несмотря на то что как раз захваченная пресмыкающимися столица редакцию «Недр» предположительно устраивала (а тот же Горький жалел, что Булгаков не закончил «Роковые яйца» полной победой чудовищ[10]).

---

[7] Заметим, что выбор Булгакова впоследствии получил практическое подтверждение: когда в 1932 г. в Австралии вооруженные пулеметами ветераны Первой мировой столкнулись с многотысячным контингентом обыкновенных, никакими аппаратами не усиленных эму, поле боя осталось не за людьми.

[8] «Между прочим, сымпровизированный Булгаковым конец сильно отличался от напечатанного. В “телефонном” варианте повесть заканчивалась грандиозной картиной эвакуации Москвы, к которой подступают полчища гигантских удавов» [Лёвшин 1988: 174]. («Телефонный вариант» — вариант финала повести, зачитанный / сымпровизированный Булгаковым по телефону редакции «Недр» в присутствии Лёвшина.)

[9] По отчетам неизвестного корреспондента «Дней» за 6 января 1925 г.

[10] «Булгаков очень понравился мне, очень, но он сделал конец рассказа плохо. Поход пресмыкающихся на Москву не использован, а, подумайте, какая это чудовищно интересная картина!» (письмо М. Л. Слонимскому от 8 мая 1925 г. [Горький 1963: 389]). Горький, конечно, в те времена не питал однозначных симпатий к советской власти, картина триумфа пресмыкающихся над данными теплокровными могла быть ему «чудовищно интересна» и по причинам нелитературным — но любопытно, что такого рода концовка не показалась ему ни политически опасной, ни цензурно «непроходной».

Нам также известно, что соответствующие инстанции сочли и новую, более безобидную редакцию «Роковых яиц» непригодной для публикации за границей. Таким образом, причины для автоцензуры у Булгакова были.

Однако новый финал, где чудо-мороз посреди августа останавливает гадов на подступах к Москве, ровно в той же мере мог диктоваться и причинами сугубо литературного свойства:

1) давлением уэллсовской модели (см., например, «Войну миров»);

2) традиционной судьбой армий, наступавших со стороны Можайска;

3) и не менее традиционной ролью генерала-мороза в этой судьбе[11].

Более того, такое развитие событий могло быть запрограммировано также и убеждением Булгакова, что по-настоящему революционные перемены в обществе и в природе не только нежелательны, но и физически невозможны, ибо не выдержат столкновений с действительностью — мы некогда касались этой темы [Михайлик 2009].

Но при любых трактовках остается неизменным одно: поход гадов на Москву был одновременно и узнаваемым эхом Гражданской войны — с ее слухами, отчаянием, крушением миров, повсеместной бытовой фантастикой, бесполезными подвигами и бессмысленной панической жестокостью (например, убийство Персикова напоминает погромы 1917–1918 гг.) — и как бы новой редакцией этой войны и возможной интервенции[12].

Мы далеки от того, чтобы счесть армию анаконд и страусов метафорой вооруженных сил Юга России — собственно, чудовища эти внутри повести являются в буквальном смысле порождением революции (ибо только она и могла предать опасное изобретение профессора Персикова в руки Рокка и рока). Но весь контекстуальный шлейф, на наш взгляд, явно указывает на то, что повесть «Роковые яйца» обращена была не в будущее, а в прошлое — и являлась, в числе прочего, попыткой одновременно и переиграть, и проговорить

[11] Заметим, что к тому моменту, когда повесть вернулась к отечественному читателю, к прецедентам вмешательства «морозного бога на машине» добавился следующий — и традиция стала практически неуязвимой.

[12] Можно спорить о том, было ли постоянное ожидание войны, к 1927 г. выпустившее протуберанец знаменитой «военной тревоги», инструментом внутренней политики (и в какой степени) — или более или менее искренним самоощущением молодой советской республики (см., например: [Баранов 2007]), но нет сомнений, что оно пронизывало советскую культуру на всех уровнях, от газет до слухов, и никаким образом не может быть ограничено во времени пресловутым 1927 годом. Например, Пришвин походя замечает в начале сентября 1922 г.: «Иначе как бы нам теперь жить, в наше время, когда наше правительство окопалось на войну со всем миром и непременно все должно кончиться катастрофой» [Пришвин 1995: 265], а И. И. Шитц в ноябре 1930 г. записывает: «Тревога какая-то глухая. Говорят о войне. Или, лучше сказать, не говорят, а носятся с мыслью о ней, причем газеты так и заливаются криками об “интервенции”. По известиям с запада (об этом передают через третьи руки от лиц там бывших, или “сверху”), там “смеются” над нервностью большевиков, не собираясь воевать. Но у нас в войне уверены. Вот, например, как рассуждают молодые специалисты, толковые, образованные, не партийцы, но все же взошедшие на советских дрожжах: интервенция несомненно будет, сомнения нет; вопрос лишь в том, как скоро и как бы нам быть к ней готовыми…» [Шитц 1991: 248–249]. Молодые специалисты, конечно же, настроены оптимистичней Пришвина и полагают как-то отбиться, но в остальном различий в оценке ситуации нет.

Гражданскую войну, материализовать природу последствий этой войны[13]. Попыткой с амбивалентным, неокончательным результатом: мир было рухнул под собственной тяжестью — и под нею же неизвестным образом уцелел.

2

«Собачье сердце» внешне совершенно не похоже на «Роковые яйца» — это камерная история, даже замкнутая, почти полностью ограниченная рамками одного отдельно взятого жилтоварищества.

Катастрофа местного масштаба едва (не) происходит вовсе не по невежеству и некомпетентности внешних сил, завладевших чужим изобретением. Полиграф Полиграфович Шариков, плод пересадки человеческих желез бродячему псу — творение не безграмотного рока, а в высшей степени компетентного профессора-хирурга. И конец жутковатой его жизнедеятельности кладет не морозный бог из машины, а собственный создатель, произведший обратную операцию и снова разделивший Шарикова на живого пса и (к счастью) мертвого человека.

При более же внимательном рассмотрении сходство между повестями оказывается разительным. Во-первых, «Собачье сердце» также можно назвать фантастикой даже не ближнего, а обратного прицела.

Если в «Роковых яйцах» чудеса позаимствованы из слухов и страхов времен Гражданской войны, то в «Собачьем сердце» — из таких же поветрий лихорадочного послевоенного времени.

> Уже в 1920 г. среди богемы наметился характерный интерес к «омоложению организма». С 1924 г. ‹…› начался настоящий «психоз ревитализации» среди партийных работников. ‹...› Геронтологические эксперименты велись на уровне доисторических ритуалов [Булдаков 2012: 171].

На фоне обнаруженных недавно операций профессора Л. Н. Воскресенского и доктора В. В. Успенского по омоложению жеребца-производителя по кличке Звук[14], помимо которого процедуре подверглись «10 рабочих, 5 врачей, 2 священника, 1 торговец и больше 15 советских служащих» [Носков, Набокина 2010], операции профессора Преображенского по пересадке яичников обезьяны людям (см. аналогичные операции С. А. Воронова, прогремевшие тогда же) и — даже — гипофиза человека собаке не выходили не только за рамки вообразимого, но и за рамки практического. Экзотика в очередной раз оборачивается сугубым бытом.

При этом «Собачье сердце» достаточно прозрачным образом являет собой не столько очередную версию прометеевского мифа, сколько жестокую деконструкцию последнего. Ибо главной проблемой нового доктора Фран-

[13] Следует заметить, что саму по себе потерю примерно ±10% из 150-миллионного населения (примерно так оценивают демографы общую сверхсмертность Гражданской войны) вполне справедливо было бы считать чудовищной катастрофой, даже если не рассматривать в этом качестве социальные перемены и проистекшие из них дальнейшие потрясения.

[14] «Рабочая газета», 11 июля 1924 г., на этот факт впервые обратил внимание О. А. Чуйков (https://definite.livejournal.com/395219.html).

кенштейна / Моро с говорящей фамилией Преображенский[15] и всех, кто рядом случился, стало то, что профессор сотворил вовсе не фантастическую химеру, не гомункулуса и даже не аппарат, порождающий чудовищ. Продукт его волшебной деятельности оказался Климом Чугункиным, обыкновенным люмпеном, не являющимся даже продуктом революции.

И вот перед этим люмпеном профессор и весь его тщательно сохраняемый дореволюционный мир и, что не менее важно, послереволюционный советский мир со всеми его могущественными органами — оказались полностью бессильны.

Опять-таки следует отметить, что и тут никакой фантастики не наблюдается: за стенами калабуховского дома как раз в то время встретились волны массовых безмотивных преступлений (получивших название «хулиганства»), массовых же изнасилований, приобретших бытовой характер, самогоноварения, приобретшего характер эпидемический, ошеломляющего всеобщего пьянства (особенно «на местах») — и самоубийств[16]. Клим Чугункин был дан предполагаемой аудитории «Собачьего сердца» в неизбежных, ярких и совершенно неизбывных повседневных ощущениях — и то, что Полиграф Полиграфович Шариков от собачьей своей составляющей в сравнении сильно выиграл, в специальных пояснениях в те поры практически не нуждалось.

Финал повести позволял задуматься над тем, что, собственно, произошло в 1917 г. и далее на территории, усилиями всех сторон отданной сородичам Клима Чугункина, которых никакая сила не могла — и не взялась бы — превратить в «милейших псов».

Но при этом если в рамках сюжета конец света и застенная реальность его не вызывали никаких сомнений, в пределах фабулы «Собачьего сердца» гибель дома — как повестью раньше гибель Москвы — оказалась неокончательной, обратимой, неартикулированной, остановленной явным, но тем не менее логичным внутри данного жанра чудом, и оставленной умолчанию.

Несмотря на все усилия издательства «Недра», «Собачье сердце» не было опубликовано.

11 сентября 1925 г. сотрудник издательства Борис Леонтьев написал Булгакову:

> Повесть Ваша «Собачье сердце» возвращена нам Л. Б. Каменевым. По просьбе Николая Семеновича он ее прочел и высказал свое мнение: «это острый памфлет на современность, печатать ни в коем случае нельзя». Конечно, нельзя придавать большого значения двум-трем наиболее острым страницам; они едва ли могли что-нибудь изменить в мнении такого человека, как Каменев. И все же, нам кажется, Ваше нежелание дать ранее исправленный текст сыграло здесь печальную роль (цит. по: [Чудакова 1988: 326]).

[15] Булгаковы и сами были выходцами из «второго сословия» — и, таким образом, фамилия Преображенский, не только связывавшая профессора с идеей трансформации и соответствующим праздником, но и ставившая на нем несмываемый социальный маркер «из поповичей», никак не могла быть дана персонажу случайно.

[16] См, например: [Лебина 2015: 232–233; 334–347; Булдаков 2012: 40–56; 90–100, 366; Панин 2003: 142–146].

В дальнейшем степень готовности Булгакова соответствовать требованиям советской цензуры могла меняться — в отличие от степени катастрофичности описываемой им вселенной.

В сатирическом «Багровом острове» Булгаков напускал на революционных туземцев чуму и тектонические катаклизмы (естественные для произведения, где внутренний автор избрал себе псевдоним «Жюль Верн»), в «Адаме и Еве» уничтожал города смертоносным «солнечным газом». Каждое решение было оправдано и в рамках конкретного сюжета, и в рамках конкретной литературной традиции, и в рамках уже упомянутого панического ожидания будущей войны, пронизывавшего общество.

Тем не менее вместе они образовывали последовательную картину. Уцелевшим персонажам каждый раз предстояло жить в мире, так или иначе столкнувшемся с чудовищной — и обычно бессмысленной — катастрофой или ею сформированном.

Исходный апокалиптический конфликт (заданный еще в «Белой гвардии») сюжетно воспроизводился Булгаковым в самых неожиданных текстах и всякий раз оставался недоразрешенным, а непременная всеобщая гибель — какой-то неокончательной, недообязательной. В каждом случае некий естественный для места, времени, фабулы и традиции фактор мешал довести дело до логической точки — то мороз, то операция, то режиссер, то иммунитет. Ни в одном произведении конец света не смог реализоваться полностью. Заметим, что предполагаемая эпопея о Гражданской войне, первой частью которой должна была стать «Белая гвардия», также осталась незавершенной даже на уровне замысла.

И похоже, что — отчаявшись найти тот прием или поворот, который позволил бы наконец привести формы нового мира в соответствие с его моровым содержанием, — Булгаков обратился к самой страшной и могущественной из доселе существовавших в культуре сил разрушения. И в прямом смысле слова вызвал в Москву дьявола[17].

3

Это кажется тем более вероятным, что фантастический «роман о дьяволе» поначалу никак не выделяется из общего ряда булгаковских «недо-концов света» — как по мере катастрофичности, так и по мере незавершенности.

Прежде всего следует заметить, что работа с «Мастером и Маргаритой» в рамках генетической критики затруднена тем, что исследователи, по существу, располагают только и исключительно авантекстом — совокупностью черновиков/вариантов — а собственно текст, окончательная авторская редакция имеет шансы обнаружиться разве что у той инстанции, которая сохраняет все.

Более того, ведя речь о формировании и изменениях замысла «Мастера и Маргариты», следует помнить, что мы пытаемся анализировать книгу, по определению крайне неустойчиво сформированную и высоко вариативную. Булгаков, кажется, не забывал ничего из написанного — и сюжетный поворот,

[17] М. О. Чудакова в свое время указала на любопытные структурные и текстологические параллели между «Мастером и Маргаритой» и «Стариком Хоттабычем» Л. И. Лагина, предполагая, что Лагиным, возможно, подспудно двигало то же самое желание отразить каким-то образом атмосферу «ужасных чудес» и возможности персонального всемогущества.

решительно отвергнутый в предыдущей редакции, мог с легкостью в том или ином виде воскреснуть в новой[18].

Например, если всадник Понтий Пилат оказывается прощен во всех вариантах романа, вообще доведенных до этой точки, то судьба Мастера и его возлюбленной движется по спирали: в редакции 1937 / 1938 г. они уезжают по лунной дорожке вслед за покойным пятым прокуратором Иудеи — на встречу с Иешуа, и этот финал явственным образом дублирует незаконченную концовку редакции 1934 г., где Воланд говорит предтече Мастера: «Велено унести вас» [Булгаков 2015 (1): 295][19] (имея в виду — в Свет). А «он не заслужил света, он заслужил покой» последней — опубликованной — версии романа фактически является развитием раннего варианта 1936 г.

> …но исчезнет мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. *[Кончились мучения.]* Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь ты не покинешь свой приют [(1): 357][20].

Поэтому нам кажется, что, обсуждая поразительные изменения, произошедшие с романом во времени, имеет смысл говорить не столько о внутритекстовых событийных, сколько о системных подвижках. О том, как менялись «грамматические» значения — структура текста и картина мира. (См., например, классическую работу [Гаспаров 1995]), где аналогичная методика была применена к куда более сложному и «темному» случаю.)

Итак, в ранних версиях романа — см., например, редакции 1928–1929–1931–1933 гг. — (при всех значительных расхождениях между ними) Воланд и его образующиеся в процессе написания присные являются открытыми врагами существующего строя и всех его разнообразных институтов — от домовых комитетов и сектора развлечения до организаций куда менее безобидных. И последствия встречи с Сатаной что для театра «Кабарэ», что для торгсина, что для органов правопорядка оказываются одинаково разрушительными. Например, два милиционера, имевшие несчастье встретиться с Коровьевым, «растаяли в воздухе буквально так, как тает кусок рафинаду в горячем чаю» [(1): 266].

Возлюбленного Маргариты, которого исходно чаще называют не «Мастером», а «поэтом», Бегемот с напарником изымают вовсе не из клиники Стравинского, но из лагеря, куда он попал за попытку написать роман об Иешуа[21]. И изымают со всеми сопутствующими спецэффектами.

---

[18] Или проступить в виде эха — как язва на лбу императора Тиберия в последних редакциях романа является остатком легенды об освященном прикосновением Иисуса платке Вероники (излечившем ту самую язву) и гибели Пилата, которому Тиберий не простил смерти «чудесного врача». Исходно Булгаков планировал использовать эту легенду, но в последние версии она не вошла (см., например: [Белобровцева, Кульюс 2007: 13; Булгаков 2015 (1): 65–69]).

[19] Далее ссылки на это издание будут для краткости даваться только с указанием тома и номера страницы в квадратных скобках.

[20] В заметке на редакции 1933 г.: «Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы» [(1): 200].

[21] «Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги. Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной» [(1): 256].

— Надеюсь, вы никого не застрелили?
— Обратитесь к коту, мессир, — отозвался Фиелло.
Хозяин перевел взгляд на кота. Тот раздулся от важности и похлопал по кобуре лапой.
— Ах, Бегемот, — сказал хозяин, — и зачем тебя выучили стрелять! Ты слишком скор на руку.
— Ну, не я один, сир, — ответил кот [(1): 256].

Попытки арестовать их самих неизменно оборачиваются побоищем, причем побоищем во всех смыслах площадным — балаганным и неразборчивым:

— Как полыхнуло на Петровке, одна компания нырь в универмаг, я с ними, — рассказывал возбужденно Бегемот, — тут милиция... Я за пейзажик... Меня по морде... Ах так, говорю... А они стрелять, да шесть человек и застрелили!
Он[и][22] помолчал и неожиданно добавил:
— Мы страшно хохотали! [(1): 271].

Окончание визита в Москву веселая компания отмечает сначала волной пожаров, превративших город в «месиво из облаков, **черного** (выделено в публикации. — *Е. М.*) дыму и пыли» [(1): 270][23] (именно за этими пожарами Воланд наблюдает с крыши библиотеки), а затем сражением с частями Красной армии. Причем пожары по масштабу и красоте напоминают Воланду знаменитый пожар Рима, когда, как известно, были опустошены десять из четырнадцати кварталов города. Военные же действия доходят до стадии бомбежки[24].

Самым же примечательным обстоятельством нам кажется то, что в ранних редакциях Воланд со свитой ведут с какого-то момента полномасштабную войну с советским строем, зато никаким образом, даже на словах, не враждуют с Царствием Небесным[25]. Напротив, они явно рассматривают горние силы как институт, который имеет право им приказывать и к которому сами они относятся с пиететом.

Например, в главе «Гонец» Воланд получает распоряжения свыше через печального рыцаря — и сообщает ему, что с особенным удовольствием исполнит волю пославшего (при появлении небесного гонца Коровьев и Бегемот снимают головные уборы).

Что до самого поэта, то ему Воланд говорит следующее:

---

[22] Здесь и далее сохраняется расстановка квадратных скобок в цитируемой публикации.

[23] Бедствие носило равномерный характер, ср.: «Поэтому, когда выяснилось, что размеры беды чрезвычайны, когда [весь город] во всех частях города полыхали здания» [(1): 272].

[24] Интересно, что в этой редакции возмездием кому попало по площадям занимается не только Воланд с присными. «Уже на Арбате Маргарита сообразила, что этот город, в котором она вынесла такие страдания в последние полтора года по сути дела в ее власти теперь, что она может отомстить ему, как сумеет» [(1): 244].

[25] А то, как «инженер»-Воланд описывает Иешуа Га-Ноцри, заставляет раннюю версию Берлиоза сделать следующее, анекдотическое с точки зрения дьявола, предположение:
«— [Д] И вы любите его, как я вижу, — сказал Владимир Миронович, прищурившись.
— Кого?
— Иисуса.
— Я[,]? — спросил неизвестный и покашлял: — Кх... кх.., — но ничего не ответил» [(1): 76].

— Я получил [от] распоряжение относительно вас. Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить — вы имели успех. Так вот, мне было велено...
— Разве вам могут велеть?
— О, да.
— Велено унести вас... [(1): 295].

(Кстати, как уже было сказано, на этой стадии (уже или еще) и речи нет о том, что «поэт» «не заслужил света» или что судьба Пилата и Иешуа — «дело не его ума».)

Таким образом, дьявол, навестивший и в ходе визита практически уничтоживший Москву, действует не только от собственного недоброго имени — существует высшая сила, санкционирующая его действия и время от времени отдающая ему прямые приказы.

При этом Воланд не просто «свершает благо» по обязанности или непреодолимому стечению обстоятельств — он и сам далеко ему не чужд. Он радуется, что милосердие «еще не вовсе вытравлено» [(1): 199] из сердец жителей столицы, приятно удивляется, что «в этом городе могла существовать истинная любовь» [(1): 254], одобряет талант и дерзость возлюбленного Маргариты, пытается помочь Иванушке и — верша суд над ним — обещает, что слепота со временем пройдет и он сможет увидеть Иешуа [(1): 250]. В этой редакции именно Воланд — а не «поэт», автор романа — отпускает на свободу прокуратора Иудеи, всадника Понтия Пилата и не просто милует его, но дает ему шанс вернуться на балкон к подследственному из Галилеи и исправить совершенную по трусости ошибку.

Воланд образца ранних редакций не только справедлив, но и милостив, это качество еще не отдано «другому ведомству». По существу, он — ангел при исполнении.

Соответственно, и суд, творимый визитерами над Москвой в том числе и «волей пославшего», является — в теории — идеальной формой авторского реванша: справедливым приговором, вынесенным соответствующими инстанциями (начиная с самого автора и включая, по всей видимости, Господа Бога).

Важность фигуры Воланда, значимость принимаемых им решений подчеркивается еще и тем, что на уровне композиции ранних редакций романа Воланд и его свита — практически единственный фактор, обеспечивающий связь между персонажами и сюжетными линиями[26]. И это Воланд фактически дописывает за поэта незаконченный роман о Пилате и Иешуа.

Дьявол, таким образом, выступает еще и в качестве единственной сопрягающей и смыслообразующей силы и — в определенной степени — сорежиссера-постановщика. Он властен не только над фабулой, но и над сюжетом, не только над предметом изображения, но и над самой тканью повествования. И в каком-то смысле его действия приобретают силу и вес в двух мирах.

Итак, на этот раз ни бог из машины, ни даже сам автор, кажется, утерявший формальную власть над собственным произведением, не в силах помешать катастрофе полностью реализоваться. Однако в финале пожар московский все же гаснет — причем сигналом к тому служит вмешатель-

[26] Что, кстати, вполне характерно для плутовского романа.

ство Маргариты в судьбу маленького мальчика, едва не погибшего от огня, и обращение «поэта» к Азазелло с характерным: «Но дети [!]? Позвольте! Дети!..» [(1): 284]. Вслед за этим Мастер требует грозы — и гроза приходит. Более того, выясняется, что именно такое развитие событий и планировалось с самого начала. Кажется, как и в «Роковых яйцах», мы опять сталкиваемся с давлением литературной (и богословской) традиции: сделав Воланда подчиненным и искренним союзником Неба, автор лишил его возможности и способности прямо вредить невинным, а значит — спас город. Соответственно, пожар прекращает гроза, войну — отлет Воланда со свитой, а затем происходит нечто третье.

Нежизнеспособным — и незавершенным — оказывается уже не конец света как внутритекстовое событие, а сам роман.

Булгаков обнаруживает, что роман в тогдашнем виде его не устраивает, и почти сразу же по окончании начинает работу над новой редакцией — которая (как и следующая) также останется незавершенной.

А затем мы наблюдаем качественный сдвиг.

4

Как известно, во второй половине 1930-х у Булгакова сформировалась на некоторое время надежда, что роман о дьяволе может быть представлен и напечатан официально (тому также мог способствовать происходивший в то время в стране политический поворот).

Нам представляется, что Булгаков воспользовался мыслью о возможности публикации в первую очередь как сильной внутренней мотивировкой, стимулом для реорганизации текста[27].

В сколько-нибудь подцензурной версии, однако, всепоглощающий пожар и открытое — победоносное — столкновение дьявольской шайки с Красной армией были к тому времени совершенно немыслимы — и соответственно исчезли.

Но композиционная лакуна размером с войну и с гибель города, раз образовавшись, смещает центр тяжести романа. Из книги изъято одно из центральных смыслообразующих событий — Страшный суд над одной отдельно взятой столицей. Его отсутствие само по себе меняет все прочие значения, создает черную дыру, чье притяжение необходимо как-то компенсировать.

Как нам представляется, первое последствие потери прежнего «равновесия» — изменение статуса романа-в-романе. Заметим, что в версиях 1933–1934 гг. «главы о Пилате» просто отсутствуют. В. И. Лосев предполагает, что Булгаков был вполне доволен ранней версией «внутреннего романа» и в тот раз не подвергал ее переработке [Лосев 2006: 955]. Можно допустить, что эта линия в тот момент казалась автору завершенной.

[27] Здесь, на наш взгляд, следует обязательно оговорить, что, несмотря на любые перемены политического курса и повороты судьбы самого Булгакова, противостояние с советской властью в частности и с текущей действительностью вообще для Булгакова на том никоим образом не закончилось. Например, М. О. Чудакова, в своей работе о лексике Булгакова, как нам представляется, крайне убедительно доказала, что партизанской войны с советским языком и — что не менее важно — со стоящими за ним концепциями Булгаков не прекращал никогда [Чудакова 2007: 351–394].

Потом ситуация меняется. Роман о Пилате начинает плотнее встраиваться в книгу как целое, увеличивается количество рассказчиков[28], оборачивается истиной сама описанная в романе история (в последних редакциях, непосредственно в процессе написания, безымянный гонец «из Света» становится Левием Матвеем, персонажем романа-в-романе. Совершенно не изменившиеся склад ума и характера бывшего мытаря служат как бы свидетельством тому, что Мастер «страшно» угадал достаточно, чтобы считать его роман историческим и даже — хроникальным).

По мере того как роман Мастера становится одним из главных организующих элементов — фактически главных героев — большого романа, двигателем сюжета и связующим звеном между персонажами, из него исчезают современная лексика и бóльшая часть прямых отсылок как к реальности XX в., так и к евангельским апокрифам — а вместе с ними все элементы прямой сатиры.

Нам кажется чрезвычайно точным соображение Л. Я. Яновской, что именно это отсутствие и придает вставным главам «ощущение бесспорности бытия»[29]. Отныне внутри романа история Иешуа и Пилата уже не пародия, не аллегория, не попытка завуалированным образом свести счеты с современностью — а то, «как оно было на самом деле». «Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой...»[30] [(2): 554].

И чем отдаленней от саркастической скороговорки московских глав — ритмизированней, емче, насыщенней — делается язык глав ершалаимских, тем ближе к «Москве» оказывается существо изображаемых конфликтов. Из как-бы-системных, абстрактных, исторических они становятся частными (даже там, где обусловлены присутствием, характером и аппетитами государственной машины), сдвигаются на уровень судьбы и души конкретного человека.

---

[28] Исходно им был только Воланд — более того, эту его роль подчеркивал сам Пилат, указывая Каиафе на то, что подслушать их может разве «дьявол с рогами» [(1): 59] (характерный для ранних версий романа анахронизм, ибо дьявола европейской формации, а уж тем более дьявола рогатого, на предполагаемый момент действия не существовало ни в религиозной культуре, ни в популярном обиходе).

[29] «Булгаков снимает сатирическую интонацию — заинтересованную, доверительную, ироническую, саркастическую. Снимает разом, как пелену, едва пометив переход несколькими музыкальными фразами. И контрастно освобожденная от сатиричности интонация пропадает совсем; голос рассказчика исчезает; кажется, что между действием и читателем автора нет; остается нагая реальность — ощущение бесспорности бытия...» [Яновская 1983: 242].

[30] Последний вызывающий анахронизм «с кровавым генеральским подбоем» [(1): 499] исчезнет из романа во второй редакции 1938 г. Однако внутренняя связь с булгаковскими произведениями о Гражданской войне сохранится, в такой степени, что на нее будут обращать внимание не только исследователи. Например, режиссер и сценарист Владимир Наумов будет впоследствии говорить как об очевидном: «Булгаковские Хлудов и Пилат подчинены одним и тем же ритмам. Во всяком случае внутреннее родство неоспоримо. Понтий Пилат: “В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого дня весеннего месяца нисана в открытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат”. Хлудов: “В полевой длиннополой шинели с генеральским зигзагом на погонах механической неутомимой пехотной походкой по промерзшему заплеванному станционному перрону шел его Превосходительство Командующий фронтом Роман Валерианович Хлудов”» [Наумов 1999: 281].

Понтий Пилат из честного чиновника, функционера, элемента государственного механизма[31], который не рискнул нарушить дурной закон своего государства и тем погубил невинного мечтателя, превращается — мы уже говорили об этом в более ранней работе [Михайлик 2004] — в человека, который пожертвовал другим вместо себя в состоянии персонального, адресного смертного страха.

Страшная смерть Иешуа теперь не предопределена извечным родовым столкновением «царства истины» и земной власти как таковой, а складывается из корыстного предательства одного человека, оправданных страхов двух других, добросовестной ошибки третьего.

Иуда из лучшего сыщика в Ершалаиме — т. е. функционера системы, враждебной Иешуа по определению — становится обыкновенным платным доносчиком, корыстолюбивым, влюбленным в роковую женщину, т. е. частным же лицом, одержимым ершалаимской версией квартирного вопроса. Гибридом Майгеля и Алоизия Могарыча. Умирая, Иуда исчезает из истории бесследно, не появляясь даже на балу у Сатаны — возможно, потому что (в отличие от Пилата) совершенно не ведал, что творил. Собственно, барон Майгель, кажется, служит его жертвой-заместителем — настолько это место оказывается в романе пусто[32].

Следующий структурный сдвиг, связанный с романом в романе, произойдет в последней редакции. И значение его трудно переоценить. Посреди «современной», «московской» сцены, описывая «Грибоедов» и явление предполагаемого пирата, Арчибальда Арчибальдовича, повествование вдруг сделает неожиданный поворот:

> Нет ничего, и ничего и не было! Вон, чахлая липа есть, есть чугунная решетка, и за ней бульвар… И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно… О б о г и , б о г и м о и , я д у м н е , я д у!.. (разрядка моя. — *Е. М.*)[33] [(2): 177].

Эту фразу, уже прозвучавшую в первой главе романа-в-романе, произносит не Пилат, не Мастер и даже не Иванушка — это говорит автор[34].

---

[31] В ранних редакциях это обстоятельство встроенности и подчиненности всячески подчеркивается: «А объем моей власти ограничен, ограничен, ограничен, как все на свете! Ограничен!» [(1): 57].

[32] Вне зависимости от того, послужил ли источником вдохновения бывший барон Б. С. Штейгер, действительно работавший с иностранцами, или литературовед М. Г. Майзель — который, как в свое время установил М. Н. Золотоносов [1995: 44–45], называл произведения Булгакова «апологией чистой белогвардейщины» (см. «апологию Иисуса Христа» и «пилатчину» в романе), — к концу 1937 г. оба были мертвы, и причиной смерти обоих являлся советский строй в лице своих карательных органов. Булгаков был осведомлен об этих происшествиях, но сцену из романа не убрал — и, таким образом, смерть от рук нечистой силы в пределах романа служит как бы мотивировкой расстрела в реальном мире.

[33] Поворот этот явно задумывался раньше, уже в третьей правке к редакции 1938 г. присутствуют слова «о, боги! Да убейте же меня!» [(2): 173].

[34] Рассказчик в ранних версиях появлялся практически с самого начала — в частности, именно он разъяснял в черновиках образца 1931 г., что лгут слухи и ни в какой правый уклон Берлиоз не впадал, аргументируя это, например, так: «Но, мне-то уж лучше известно, чем Ухлобьеву…» [(1): 124], но организацией романа в единое целое занимался не он.

Отныне главным направляющим элементом текста является не дьявол, а лицо куда менее могучее и неуязвимое. Теперь именно он будет с увлечением описывать меню знаменитого «грибоедовского» ресторана, перечислять злоключения обитателей «нехорошей» квартиры номер 50, сам себя останавливать очередным «довольно», называть собственное повествование «правдивым» и переключать это повествование с одной сюжетной линии на другую прямым обращением «за мной, читатель». Автор начнет строить систему отражений, воспроизводящихся мотивов, персонажей-двойников, сделает соединительной тканью собственную виртуозную речь. Он как бы отнимает у нечистой силы власть над течением повествования.

Как следствие всех этих подвижек, меняется и статус Воланда.

В ранних редакциях разнообразные проделки дьявола, а затем и его свиты, последовательное уничтожение подвернувшихся под руку людей и институций, фокусы с фальшивыми купюрами[35] и мелкая месть ненавистному городу были всего лишь прелюдией для всепоглощающих пожара и сражения.

Вопрос, чем Воланду не угодил театр «Кабарэ»/«Варьете» со всем разнообразным руководящим составом, при том что в Москве того времени с легкостью можно было найти людей куда более страшных и вредоносных, в применении к ранним редакциям не имел смысла — с этими более страшными людьми под конец романа происходили вещи много похуже скандала на рабочем месте, ареста за распространение фальшивых червонцев или мгновенной ссылки во Владикавказ.

Но в последней редакции советская власть и даже ее хватательные отростки для дьявола и компании —

а) источник мелких, легко преодолимых помех («А это нас арестовывать идут»);

б) предмет развлечения (см. перестрелку Бегемота с чекистами, в которой, заметим, жульническим образом остался невредим не только кот. Чекисты из врагов, подлежащих истреблению, мутировали в граждан при исполнении, каковых уважающей себя нечисти без конкретной персональной причины убивать не положено);

в) и — что куда интересней — инструмент, позволяющий надежно решать мелкие бытовые сатанинские проблемы.

Последнее обстоятельство, заметим, носит характер решительно и разрушительно антисоветский: если в легендах грешники прибегали к помощи Сатаны, чтобы избавиться от неугодных, то в булгаковском романе Коровьеву достаточно состряпать один донос — и члены мешающего Воланду домоуправления начинают бесследно исчезать один за другим безо всякого дальнейшего вмешательства со стороны Сатаны или его свиты (при этом действия государственной машины носят характер автоматический и предсказуемый). Таким образом, карательные органы в романе исполняют функцию нечистой силы по отношению к самой нечистой силе.

В какие-либо иные отношения с государственной машиной Воланд уже не вступает — как не вступал в них с режимом императора Тиберия.

[35] Которые, между прочим, в ранних версиях превращались не только в иностранную валюту или резаную бумагу, но и в «троцкистские прокламации самого омерзительного свойства» [(1): 37] — воистину безотказный способ организовать хранящему такие бумаги неприятности практически в любом объеме.

Единственный же сохранившийся в последних редакциях романа осколок былой битвы с частями Красной армии на Воробьевых горах — пресловутый «стремительно приближающийся аэроплан» — настолько изменил значение, вылетев из общего контекста сражения, что породил уже обсуждавшееся поразительное толкование В. И. Лосева, будто бы Воланд положительно отзывался о Сталине [Лосев 2006: 1005].

В ранних редакциях такую контаминацию невозможно себе представить — собственно, по ее наличию уже можно судить о том, насколько сдвинулась позиция Воланда относительно советской власти.

Вслед за нею начинает меняться и позиция булгаковского дьявола относительно Неба. Если еще в редакции 1936 г. Воланд говорит герою (которого к тому моменту уже называют Мастером), что намерен ходатайствовать перед высшей силой о прощении Коровьева, то в позднейших версиях инерция культуры возвращает Тьму и Свет к противостоянию и — как следствие — Воланд теряет способность миловать самостоятельно (хотя по-прежнему высоко ценит это качество — несмотря на все внешнее недовольство).

Воланд также более не вершит суд над мертвыми — мотив крайне важный для Булгакова.

Нам также кажется, что примерно в это же время начинает меняться в тексте и роль изображаемого в нем насилия. В ранних редакциях издевательская справедливость, творимая визитерами, как мы уже говорили, одобрена и санкционирована всеми мыслимыми инстанциями, а комические расправы над мелкими функционерами и разнообразными совращенными на те или иные преступления выглядят относительно соразмерно на фоне великого пожара.

Но в отсутствие этого пожара чем дальше, тем больше средства, применяемые Воландом и его шайкой, приобретают дополнительную окраску издевательской избыточности. Воланд ценит милосердие и сочувствует ему, но сам он — представитель иного ведомства, могущество его слишком велико и слишком несоразмерно человеку. И люди, пусть и по собственной вине оказавшиеся в полной власти этого могущества, от Фриды до — неожиданно — Берлиоза, вызывают уже скорее сострадание, нежели злорадство:

> — 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 [(2): 727].

Да и цена этой справедливости тоже вызывает вопросы — ведь даже такое относительно невинное действие, как разгром квартиры критика Латунского, не обходится без пострадавших гражданских лиц — перепуганного четырехлетнего мальчика, брошенного взрослыми в квартире («Я боюсь, — повторил мальчик и задрожал» [(2): 705]), что уж говорить о последствиях арестов.

Фактически в последних редакциях Сатана возвращается к своей ветхозаветной роли штатного искусителя, испытателя, противоречащего, ре-

визора[36], трикстера, представителя обвинения. Завершение этого процесса фиксируется появлением эпиграфа «Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно свершает благо».

Но этот же поворот превращает место действия романа в мир, в котором — как и в мире «Фауста» — предметом работы дьявола является не уничтожение социально выморочных территорий и возвращение их небытию, а личная нечестность, частная ложь, конкретное предательство. В мир, где эти вещи все еще значимы, несмотря на испортивший людей квартирный вопрос[37]. В мир, где скрупулезно зафиксированные местные особенности Москвы образца тридцатых (со страшными трамваями и не менее страшным «очень коротко ответил откуда» [(2): 768]) поставлены в исторический контекст — и не выглядят в этом контексте сколько-нибудь уникальными. Где печати на дверях Берлиоза, которых так пугается Лиходеев, висят в контексте «закона об оскорблении величия». Где Коровьев и Абадонна — в версии 1937/1938 г. — приносят Маргарите извинения за предательскую резню, произошедшую на предыдущем торжестве с ее участием — во время Варфоломеевской ночи, а сам бал ста королей и появление на нем современников автора — например, товарища Ягоды с коллегой[38] — служат неким косвенным свидетельством общей обыденности московских и советских обстоятельств, по крайней мере, по меркам Сатаны.

Оказывается, что это все-таки город, где пока еще важно, кто кого и почему предал или не предал; кто написал донос, кто взял взятку, кто готов подобрать и не отдать чужую вещь или прописаться в чужой квартире, а кто — все-таки нет.

Как следствие, пожары уже не карают столицу целиком, а только изымают из бытия несколько конкретных локаций, связанных с личной памятью героев («Гори, гори, прежняя жизнь!» [(2): 795]). Собственно, создается впечатление, что та рукопись, которую просили разобрать профессора Воланда, в действительности принадлежит не Герберту Аврилакскому, а совершенно иному лицу, а все прочие московские обстоятельства, даже самые важные и страшные, вторичны по отношению к ней и ее истории.

И с каждой следующей редакцией все более определенным становится вердикт, выносимый Воландом в театре. В финальной версии:

> — Ну что же, — задумчиво отозвался тот, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит день-

[36] Провести полную параллель с дьяволом посленовозаветным мешает, например, уже упомянутое обстоятельство, что Воланд регулярно испытывает окружающих на готовность проявить то самое милосердие — и остается доволен, если добивается успеха. Собственно, Маргарита получила Мастера обратно только после того, как пожертвовала своим шансом (и, как она считала, своей душой), чтобы избавить от наказания совершенно постороннего человека — Фриду (причем возникает эта сюжетная линия сравнительно поздно, раз появившись в развернутом виде, уже из текста не исчезает, и, соответственно, версия о том, что это — осколок исходной трактовки образа Воланда, представляется нам маловероятной).

[37] Напомним, что Коровьев, спровоцировав ложным доносом серию арестов в домоуправлении, фактически демонстрирует читателям наиболее действенный — здесь и сейчас — способ разрешения этого вопроса.

[38] Что характерно, впервые эти эпизодические персонажи возникают в версии 1937/1938 г. Многие исследователи отмечали, что на Московском процессе именно Ягоде и его секретарю Буланову было предъявлено обвинение в попытке убить Ежова, обрызгав стены ядом. Белобровцева и Кульюс [2007: 136] указывают, что впервые эта связь была установлена Марией Ламперини в 1984 г.

> ги, из чего бы те ни были сделаны, — из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их [(2): 627].

Возвращение Сатаны к прямым служебным (пусть и ветхозаветным) обязанностям знаменует в рамках романа превращение Советской России в мир до, а не после конца света. Это более не форма небытия, наступившего после общей катастрофы и преступным образом отказывающегося осознать свою природу, небытия, которое Булгаков десятилетиями пытался описать и назвать по имени, а все-таки форма какой-то жизни, размещенная в истории[39].

5

Нам представляется важным, что именно на этой стадии из текста окончательно исчезают и прямые упоминания о Гражданской войне как недавнем прошлом, отбрасывающем тень на настоящее. В ранних вариантах — как и в фантастических повестях — эта война, никоим образом не являясь частью действия, присутствует фоново, в виде непременного эха. Например:

---

[39] Нужно сказать, что обретший дополнительные валентности текст, как и положено роману о дьяволе, отбросил тень не только на настоящее и будущее, но и на прошлое.

Исследователи строили — и, вероятно, еще будут строить — немало гипотез о происхождении Коровьева-персонажа, его странного псевдонима и не менее странной истории о неудачном каламбуре, после которого автору пришлось прошутить несколько дольше, чем он считал возможным. Позволим себе добавить дров в эту поленницу.

В 1991 г. профессор Джон Босси опубликовал работу «Джордано Бруно и дело посольства» [Bossy 1991]. В этой книге он расследует шпионскую историю четырехвековой давности: в 1583 г. английский госсекретарь Уолсингэм сумел внедрить своего человека под крыло к французскому послу в Лондоне. Донесения «крота» за несколько лет сохранились полностью — вместе с катастрофической стилистикой, намеренными грамматическими и лексическими ошибками и саркастической подписью «Анри Фагот». (Одним из значений английского fagot/faggot является ‘вязанка хвороста’. Вязанки эти столь охотно использовали для окончательного решения религиозных и юридических противоречий, что начиная с 50-х годов XVI в. слово fagot/faggot в английском стало стандартным эвфемизмом для «сожжения на костре» — судьбы, которая, по мнению автора писем, с вероятностью ждала бы его, окажись его «псевдоним» раскрыт.) Босси, сопоставив факты, даты, объем доступной информации и даже те самые ошибки, призванные замаскировать родной язык шпиона, очень убедительно доказывает, что «кротом» был не кто иной, как капеллан посольства — знаменитый мнемонист и философ Джордано Бруно.

Бруно в своих работах неоднократно высказывался о свете и тьме — и не удерживался при этом от весьма рискованных каламбуров. Например: «Быть может, и случается свету отделиться от тьмы, если возможно им отделиться одному от другого ‹...› Поэтому, если один из них удаляется от другого, то скорее подобает тьме отдаляться от света и быть им удерживаемой, нежели наоборот, согласно этому бесспорно божественному, кто бы ни произнес его, изречению: “И свет во тьме светит, и тьма не объяла его” (Иоанн. I, 5)» [Бруно 1976: 135].

Исчезнувший в пламени на площади Цветов, шутивший о свете и тьме пантеист — а по советской версии безбожник — и разведчик Анри Фагот вполне мог бы перейти от одной сферы дьявольской деятельности к другой... если допустить, что Булгаков в 1930-е годы какою-то колдовской и мистической силой сумел ознакомиться с гипотезой, впервые высказанной спустя полвека после его смерти.

На наш взгляд, сама возможность формирования такого — заведомо непреднамеренного — контекста, говорит о том, насколько изменилась в процессе реорганизации способность «Мастера и Маргариты» образовывать связи и захватывать прежде не имевшие отношения к роману области.

> Из белых дверей вывели маленькую женщину в белом халатике. Увидев Ивана, она взволновалась, вынула из кармана халатика игрушечный пистолет, навела его на Ивана и вскричала:
> — Сознавайся, белобандит!
> Иван нахмурился, засопел, а женщина выстрелила губами «Паф!», после чего к ней подбежали и увели ее куда-то за двери [(1): 304][40].

Вообще в поздних версиях создается впечатление, что и эта кровь тоже давно ушла в землю: единственный «белогвардеец» финальной редакции иронически адресован Дантесу, а лихорадочное Иванушкино «…он никакой не интурист, а шпион. Это русский эмигрант, перебравшийся к нам...»[41] [(2): 553] опровергается от двойного противного, ибо дьявола, существование которого писатели решительно отрицали, как выяснилось, встретить все-таки можно и даже прямо на Патриарших прудах, а вот «русский эмигрант, перебравшийся к нам» оказался в романе существом совершенно мифическим, хуже всякого Бегемота. Мифическим настолько, что даже всесильное «бессонное» учреждение, занявшись, наконец, расследованием похождений Воланда и присных его, принимается разыскивать не вредителей, не шпионов и не диверсантов из Русского Обще-Воинского Союза (а последних в конце 1920-х — начале 1930-х было как раз вполне возможно встретить на улицах Москвы и Петербурга — в том числе и с чрезвычайно печальными последствиями), а всего лишь аполитичную «шайку гипнотизеров и чревовещателей»[42].

Заметим, что все описанные выше подвижки очень быстро выходят за пределы, продиктованные непосредственно цензурным первотолчком. Более того, часть изменений в финальных версиях подвергается обратной ревизии, лишающей книгу каких бы то ни было шансов проскочить сквозь челюсти Главлита; например, в последней редакции романа снова и очень отчетливо возникает тема ссылки/лагеря — в мыслях и видениях Маргариты («Если ты сослан, то почему же ты не даешь знать о себе? Ведь дают же люди знать. Ты разлюбил меня? Нет, я почему-то этому не верю. Значит, ты был сослан и умер...» [(2): 693]), а последней каплей, втолкнувшей Мастера в безумие, становятся донос, арест и следствие. Никакая Лапшённикова этого напечатать заведомо не может.

Тем не менее сражение и Страшный суд исчезают из текста невосстановимо — ибо именно при их отсутствии роман обретает новое равновесие.

---

[40] Или в еще более политизированной версии 1933 г.:

«Этот мужчина, столкнувшись с Иванушкой, засверкал глазами, указал перстом на Иванушку и возбужденно вскричал:

— Стоп! Деникинский офицер!

Он стал шарить на поясе халатика, нашел игрушечный револьвер, скомандовал сам себе:

— По белобандиту огонь!

И выстрелил несколько раз губами: “Пиф! Паф! Пиф!”

После чего прибавил:

— Так ему и надо!» [(1): 214–215].

[41] В более ранних версиях «к нам» перебирается «белогвардеец» или просто «белый».

[42] Вообще прежняя, дореволюционная жизнь существует в финальных редакциях романа разве что упоминаниями старых денег, подробностями биографии несчастной ювелирши Анны Францевны — и кличкой розыскной овчарки Тузбубен, отсылающей к знаменитой некогда розыскной полицейской собаке Треф [Белобровцева, Кульюс 2007: 325].

В финале Москва и Ершалаим оказываются отражениями, и уравновешивают друг друга как два равно неприемлемых для Мастера пункта назначения. Но именно эта неприемлемость в сравнении с вечным приютом, где покой Мастера более никто не потревожит, делает оба города местами живой жизни, совместно противопоставленными вечности, где все решено и ничего никогда уже не произойдет.

Тому существует еще одно любопытное косвенное доказательство. Неоднократно отмечалось, что безымянный поэт из текстов 1933–1934 гг. по мере превращения его в Мастера — и героя романа — приобретает разительное внешнее сходство с Гоголем — знаковый образ для Булгакова. (Собственно, в последних редакциях Булгаков даже решил сделать это сходство несколько менее явным.)

Но до поры оставалось незамеченным[43], что зеленые глаза, непокорную светлую/рыжую шевелюру[44], дерзость, решительность и способность к активному действию любовника Маргариты из ранней редакции наследует другой поэт — Иванушка Бездомный, которого Мастер перед отлетом назовет учеником и которому — в отличие от ранних версий романа — предстоит стать историком и унаследовать от Мастера «лунную болезнь», одержимость судьбами Иешуа и Пилата и даже строй речи: «Боги, боги! — начинает шептать Иван Николаевич ‹…› — Вот еще одна жертва луны... Да, это еще одна жертва, вроде меня» [(2): 810]). (Заметим, что речью он теперь совпадает не только с Мастером и Пилатом — но и с автором.) Более того, у Иванушки появляется своя Маргарита — женщина, которая бережет его покой.

Масштаб постигших его перемен таков, что сам по себе заставляет оценить характер сдвига, произошедшего с автором: попробуем представить себе ситуацию, где через семь или восемь лет по окончании действия «Собачьего сердца» перед нами вдруг предстанет Полиграф Полиграфович Шариков, который, пусть и вмешательством сверхъестественной силы, искренне увлекся медициной и успешно выучился на врача.

Профессор Понырев — во всех смыслах переставший быть Бездомным — фактически продукт совместного труда Воланда и Мастера, несовершенная, но без сомнения вещественная тень, которую уничтоженный роман отбросил все же на мир живых. Свидетельство тому, что жизнь продолжается, история не закончена, а рукописи оставляют след, даже если горят.

Таким образом, в эпилоге город и мир, покинутые героями, наделяются не только бытом, но и бытием. Катастрофа — случись она с ними — поглотила бы слишком много живого.

---

[43] Отмечено Белобровцевой и Кульюс [2007: 457]; они, однако, помещают Понырева в Институт красной профессуры и постулируют, что «кроме ночи полнолуния, он живет в беспамятстве, в состоянии духовной смерти» [Там же: 457]. С этой интерпретацией несколько затруднительно согласиться, поскольку, во-первых, институт, в котором работает Понырев, вполне намеренно маркирован нейтрально, в то время как «ненастоящим» советским учреждениям Булгаков дает характерные говорящие названия (например, МАССОЛИТ), а, во-вторых, как свидетельствует сцена в главе «Конец квартиры № 50», Иван Николаевич прекрасно помнит и о Пилате, и о трех опустевших столбах и наяву [(2): 773].

[44] Как было неоднократно замечено, отсылающие к внешности самого Булгакова. К его же судьбе, возможно, отсылает и последующая болезнь профессора.

6

Так когда закончилась Гражданская война для Михаила Булгакова? И закончилась ли?

Нам кажется, что, написав роман, сделавший Москву отражением Иерусалима и местом, где можно все же сказать: «За мной, мой читатель, и только за мной и я покажу тебе такую любовь!», Булгаков впервые за многие годы для самого себя допустил возможность того, что в 1918 г., великом и страшном, история, а вместе с нею жизнь все-таки каким-то образом не прекратили течение свое.

Впрочем, окончательный вердикт нам по-прежнему неизвестен. Конечно, внутрисюжетная вселенская катастрофа была отменена, Москва уцелела, роман обрел новую, крайне жизнеспособную структуру и дополнительную мерность, позволившие Борису Гаспарову говорить о принципиально новой, музыкальной организации текста [Гаспаров 1994: 31–32] — тем не менее он по-прежнему остается незаконченным.

Город не погиб. Мир не погиб. Текст не погиб. Погиб автор.

Литература

Баранов 2007 — *Баранов А. В.* «Военная тревога» 1927 г. как фактор политических настроений в нэповском обществе (по материалам Юга России) // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия. Вып. 4 / Отв. ред. А. В. Голубев. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2007. С. 175–193.

Белобровцева, Кульюс 2007 — *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. М.: Книжный клуб 36.6, 2007.

Брокгауз, Ефрон 1892 — Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 7а: Выговский — Гальбан. СПб.: Типо-Лит. И. А. Ефрона, 1892.

Бруно 1976 — *Бруно Дж.* Светильник тридцати статуй / Пер. А. Х. Горфункеля // Философские науки. 1976. № 3. С. 126–136.

Булгаков 2015 — *Булгаков М. А.* «Мастер и Маргарита»: Полное собрание черновиков романа. Основной текст: В 2 т. М.: Пашков Дом, 2015.

Булдаков 2012 — *Булдаков В. П.* Утопия, агрессия, власть. Психосоциальная динамика постреволюционного времени. Россия, 1920–1930 гг. М.: РОССПЭН, 2012.

Виленский и др. 1995 — *Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А.* Михаил Булгаков и Крым. Симферополь: Таврия, 1995.

Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений за мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука, 1994. С 28–82.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica. Т. 2. № 3/4. 1995. С. 153–198.

Горький 1963 — Горький и советские писатели: Неизданная переписка / Ред. И. С. Зильберштейн, Е. Б. Тагер. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963 (Литературное наследство; Т. 70).

Золотоносов 1995 — *Золотоносов М.* «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995.

Иванов 1985 — *Иванов Вс. В.* Переписка с А. М. Горьким. Из дневников и записных книжек, М.: Сов. писатель, 1985.

Лебина 2015 — *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Нов. лит. обозрение, 2015.

Лёвшин 1988 — *Лёвшин В.* Садовая 302-бис // Воспоминания о М. Булгакове: Сб. / Сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес, М.: Сов. писатель, 1988. С. 164–191.

Лосев 2006 — *Лосев В. И.* Комментарии // «Мой бедный, бедный мастер...»: Полн. собр. редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М.: Вагриус, 2006. С 935–1006.

Машкевич 2010 — *Машкевич С.* «Фиолетовые лучи» нашей литературы: История одного слуха, который вдохновил Михаила Булгакова // Кіевскій Телеграфъ: [газ.]. 2010. № 10, 12–18 марта. С. 10–11.

Михайлик 2004 — *Михайлик Е.* Перемена адреса // Новое литературное обозрение. № 66. 2004. С. 93–97.

Михайлик 2009 — *Михайлик Е*. Булгаков, Шкловский, Уэллс и «косность земли» // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Ред. выпуска Е. А. Тоддес. М.: Водолей, 2009. С. 242–251.

Наумов 1999 — *Наумов В.Н.* Открытый финал // Вацлав Дворжецкий — династия / Сост. Я. И. Гройсман, Р. Я. Левите. Нижний Новгород: Деком, 1999. С. 279–287.

Носков, Набокина 2010 — *Носков А. В., Набокина О. В*. К замыслу повести М. А. Булгакова «Собачье сердце». Профессор Преображенский и его опыты по омоложению // Проза.ру. 2010. URL: https://www.proza.ru/2010/02/17/762.

Панин 2003 — *Панин С. Е.* Хозяин улиц городских. Хулиганство в Советской России в 1920-е годы // Вестник Евразии = Acta Eurasica. 2003. № 4. С. 135–154.

Паустовский 1967 — *Паустовский К.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.: Худ. лит., 1967.

Пришвин 1995 — *Пришвин М. М.* Дневники. Кн. 3: Дневники 1920–1922 гг. М.: Мос. рабочий, 1995.

Чудакова 1988 — *Чудакова М. О*. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

Чудакова 2007 — *Чудакова М. О.* Новые работы: 2003–2006. Москва: Время, 2007.

Шитц 1991 — *Шитц И. И.* Дневник «Великого перелома» (март 1928 — август 1931 г.). Париж: YMCA-Press, 1991.

Шкловский 1990a — *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990.

Шкловский 1990b — *Шкловский В. Б.* Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990

Яновская 1983 — *Яновская Л. Я.* Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983.

Bossy 1991 — *Bossy J*. Giordano Bruno and the Embassy Affair. New Haven: Yale Univ. Press, 1991.

References

Baranov, A. V. (2007). “Voennaia trevoga” 1927 g. kak faktor politicheskikh nastroenii v nepovskom obshchestve (po materialam Iuga Rossii) [1927 “War Alarm” as a determinant of political mood in NEP society (case study: Southern Russia)]. In A. V. Golubev (Ed.). *Rossiia i mir glazami drug druga: iz istorii vzaimovospriiatiia* [Russia and the world through each other’s eyes: from the history of mutual perception] (Vol. 4), 175–193. Moscow: Institut rossiiskoi istorii RAN. (In Russian).

Belobrovtseva, I., Kul’ius, S. (2007). *Roman M. Bulgakova “Master i Margarita”: Kommentarii*, [M. Bulgakov’s novel *The Master and Margarita*: Commentary]. Moscow: Knizhnyi klub 36.6. (In Russian).

Bossy, J. (1991). *Giordano Bruno and the Embassy Affair*. New Haven: Yale Univ. Press.

Brokgauz, F. A., Efron, I. A. (Eds.) (1892). *Entsiklopedicheskii slovar’* [Encyclopaedic dictionary] (Vol. 7a). St. Petersburg: Tipo-Litografiia I. A. Efrona. (In Russian).

Bruno, Dzh. (1976). Svetil’nik tridtsati statui [Trans. from Bruno, Giordano. *Lampas triginta statuarum*]. A. Kh. Gorfunkel’ (Trans.). *Filosofskie nauki* [Philosophical Studies], *1976*(3), 126–136. (In Russian).

Buldakov, V. P. (2012). *Utopiia, agressiia, vlast'. Psikhosotsial'naia dinamika postrevoliutsionnogo vremeni. Rossiia, 1920–1930 gg'* [Utopia, aggression and power. Psychological and social dynamics of the post-Revolution period. Russia, 1920s–1930s]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).

Bulgakov, M. A. (2015). *Master i Margarita: Polnoe sobranie chernovikov romana. Osnovnoi tekst* [*The Master and Margarita*: Complete collection of the novel's drafts. The core text] (2 Vols.). Moscow: Pashkov Dom. (In Russian).

Chudakova, M. O. (1988). *Zhizneopisanie Mikhaila Bulgakova* [Life and times of Mikhail Bulgakov]. Moscow: Kniga. (In Russian).

Chudakova, M. O. (2007). *Novye raboty: 2003–2006* [New works, 2003–2006]. Moscow: Vremia. (In Russian).

Gasparov, B. M. (1994). Iz nabliudenii za motivnoi strukturoi romana M. Bulgakova Master i Margarita [Observations on the motif structure of M. Bulgakov's novel *The Master and Margarita*]. In B. M. Gasparov. *Literaturnye leitmotivy: Ocherki po russkoi literature XX v.* [Literary themes: Essays on 20th century Russian literature], 28–82. Moscow: Nauka. (In Russian).

Gasparov, M. L. (1995). "Grifel'naia oda' Mandel'shtama: istoriia teksta i istoriia smysla [Mandelstam's *The Slate Ode*: History of the text and history of its meaning]. *Philologica, 2*(3/4), 153–198. (In Russian).

Ianovskaia, L. Ia. (1983). *Tvorcheskii put' Mikhaila Bulgakova* [Mikhail Bulgakov's creative path]. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).

Ivanov, Vs. V. (1985). *Perepiska s A. M. Gor'kim. Iz dnevnikov i zapisnykh knizhek* [Correspondence with A. M. Gorky. Excerpts from diaries and notebooks]. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).

Lebina, N. (2015). *Sovetskaia povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stiliu* [Soviet everyday life: Norms and anomalies. From War Communism to Stalinist architecture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Levshin, V. (1988). Sadovaia 302-bis [Sadovaia street 302-bis]. In E. S. Bulgakova, S. A. Liandres (Eds.). *Vospominaniia o Mikhaile Bulgakove: Sbornik* [Memoirs about Mikhail Bulgakov: Collection], 164–191. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).

Losev V. I. (2006), Kommentarii [Commentary]. In *"Moi bednyi, bednyi master...": Polnoe sobranie redaktsii i variantov romana "Master i Margarita"* ["My poor, poor Master…": A complete collection of *The Master and Margarita* versions and drafts], 935–1006. Moscow: Vagrius. (In Russian).

Mashkevich, S. (2010, March 12–18). Fioletovye luchi' nashei literatury: Istoriia odnogo slukha, kotoryi vdokhnovil Mikhaila Bulgakova [Purple rays of our literature: History of the rumour, which has inspired Mikhail Bulgakov]. *Kievskii Telegraf"* [Kyiv Telegraph], *2010*(10), 10–11. (In Russian).

Mikhailik, E. (2004). Peremena adresa [The change of address]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], *66*, 93–97. (In Russian).

Mikhailik, E. (2009). Bulgakov, Shklovskii, Uells i "kosnost' zemli" [Bulgakov, Shklovskii, Wells and the "Inertia of the Land"]. In E. A. Toddes (Ed.). *Tynianovskii sbornik* [Tynyanov collection of articles] (Vol. 13), *XII–XIII–XIV Tynianovskie chteniia. Issledovaniia. Materialy* [12th, 13th, 14th Tynyanov Readings. Studies. Materials], 242–251. Moscow: Vodolei. (In Russian).

Naumov, V. N. (1999). Otkrytyi final [An open ending]. In Ia. I. Groisman, R. Ia. Levite (Eds.). *Vatslav Dvorzhetskii — dinastiia* [Vatslav Dvorzhetskii — a dynasty], 279–287. Nizhny Novgorod: Dekom. (In Russian).

Noskov, A. V., Nabokina, O. V. (2010). K zamyslu povesti M. A. Bulgakova “Sobach’e serdtse”. Professor Preobrazhenskii i ego opyty po omolozheniiu [The concept of M. A. Bulgakov’s *Heart of a Dog.* Professor Preobrazhensky and his experiments at restoring youth]. *Proza.ru*. Retrieved from https://www.proza.ru/2010/02/17/762. (In Russian).

Panin, S. E. (2003). *Khoziain ulits gorodskikh. Khuliganstvo v Sovetskoi Rossii v 1920-e gody* [Master of the city streets. Hooliganism in Soviet Russia of the 1920s]. *Vestnik Evrazii = Acta Eurasica, 2003*(4), 135–154. (In Russian).

Paustovskii, K. (1967). *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 4). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Prishvin, M. M. (1995). *Dnevniki* [Diaries], (Book 2) *Dnevniki 1920–1922 gg.* [Diaries, 1920–1922]. M.: Moskovskii rabochii (In Russian).

Shitts, I. I. (1991). *Dnevnik “Velikogo pereloma” (mart 1928 — avgust 1931 g.)* [Diary of the Great Turn (March 1928 — August 1931)]. Paris: YMCA-Press. (In Russian).

Shklovskii, V. B. (1990). *Gamburgskii schet: Stat’i — vospominaniia — esse (1914–1933)* [The Hamburg score: Articles — memoirs — essays (1914–1933)]. Moscow: Sovetskii pisatel’. (In Russian).

Shklovskii, V. B. (1990b). *Sentimental’noe puteshestvie* [A sentimental journey]. Moscow: Novosti. (In Russian).

Vilenskii, Iu. G., Navrotskii, V. V., Shaliugin, G. A. (1995). *Mikhail Bulgakov i Krym* [Mikhail Bulgakov and the Crimea]. Simferopol: Tavriia. (In Russian).

Zil’bershtein, I. S., Tager, E. B. (Eds.). (1963). *Gor’kii i sovetskie pisateli: Neizdannaia perepiska* [Gorkii and Soviet writers: Unpublished correspondence]. Moscow: Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR (*Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]; Vol. 70). (In Russian).

Zolotonosov, M. (1995). *Master i Margarita kak putevoditel’ po subkul’ture russkogo antisemitizma* [*The Master and Margarita* as a guide to the subculture of Russian antisemitism]. St. Petersburg: INAPRESS. (In Russian).

* * *

Информация об авторе Information about the author

Елена Юрьевна Михайлик
PhD
лектор,
Университет Нового Южного Уэльса
Australia, UNSW Sydney, NSW 2052
Тел.: +61 (2) 938-523-89
✉ *E.Mikhailik@unsw.edu.au*

Elena Mikhailik
PhD
Lecturer,
University of New South Wales
Australia, UNSW Sydney, NSW 2052
Tel.: +61 (2) 938-523-89
✉ *E.Mikhailik@unsw.edu.au*