

Б.В. Соколов

Воланд

Персонаж романа «Мастер и Маргарита», возглавляющий мир потусторонних сил. Воланд — это дьявол, сатана, «князь тьмы», «дух зла и повелитель теней» (все эти определения встречаются в тексте романа). Воланд во многом ориентирован на Мефистофеля «Фауста» (1808–1832) И.В. Гёте), в том числе и на оперного, из оперы Ш. Гуно «Фауст» (1859). Само имя Воланд взято из поэмы Гёте, где оно упоминается лишь однажды и в русских переводах обычно опускается. Так называет себя Мефистофель в сцене Вальпургиевой ночи, требуя от нечисти дать дорогу: «Дворянин Воланд идет!». В прозаическом переводе А. Соколовского (1902), с текстом которого Булгаков был знаком, это место дается так:

«Ме ф и с т о ф е л ь . Вон куда тебя унесло! Вижу, что мне надо пустить в дело мои хозяйские права. Эй, вы! Место! Идет господин Воланд!»

В комментарии переводчик следующим образом разъяснил немецкую фразу «Junker Voland kommt!»:

«Юнкер значит знатная особа (дворянин), а Воланд было одно из имен черта. Основное слово «Faland» (что значило обманщик, лукавый) употреблялось уже старинными писателями в смысле черта».

Булгаков использовал и это последнее имя: после сеанса черной магии служащие Театра Варьете пытаются вспомнить имя мага:

« — Во... Кажись, Воланд.
А может быть, и не Воланд? Может быть, Фаланд».

В редакции 1929–1930 имя Воланд воспроизводилось полностью латиницей на его визитной карточке: «D-r Theodor Voland». В окончательном тексте Булгаков от латиницы отказался: Иван Бездомный на Патриарших запоминает только начальную букву фамилии — W. Такая замена оригинального V не случайна. Немецкое «Voland» произносится как Фоланд, а по-русски начальное «эф» в таком сочетании создает комический эффект, да и выговаривается с трудом. Мало подходил бы здесь и немецкий «Faland». С русским произношением — Фаланд — дело обстояло лучше, но возникала неуместная ассоциация со словом «фал» (им обозначается веревка, которой поднимают на судах паруса и реи) и некоторыми его жаргонными производными. К тому же Фаланд в поэме Гёте не встречался, а Булгакову хотелось именно с «Фаустом» связать своего сатану, пусть даже нареченного именем, не слишком известным русской публике. Редкое имя нужно было для того, чтобы не искушенный в демонологии рядовой читатель не сразу бы догадался, кто такой Воланд. Е.С. Булгакова запечатлела в дневнике чтение начальных глав последней редакции «Мастера и Маргариты» 27 апреля 1939:

«Вчера у нас Файко — оба [драматург А. Файко с женой], Марков [завлит МХАТа] и Виленкин [коллега Маркова по литературной части МХАТа]. Миша читал “Мастера и Маргариту” — с начала. Впечатление громадное. Тут же настойчиво попросили назначить день продолжения. Миша спросил после чтения — а кто такой Воланд? Виленкин сказал, что догадался, но ни за что не скажет. Я предложила ему написать, я тоже напишу, и мы обменяемся записками. Сделали. Он написал: сатана, я — дьявол. После этого Файко захотел также сыграть. И написал на своей записке: я не знаю. Но я попала на удочку и написала ему — сатана».

Булгаков, несомненно, экспериментом был вполне удовлетворен. Даже такой квалифицированный слушатель, как Файко, Воланда сразу не разгадал. Следовательно, загадка появившегося на Патриарших прудах иностранного профессора с самого начала будет держать в напряжении большинство читателей «Мастера и Маргариты». Отметим, что в ранних редакциях Булгаков пробовал для будущего Воланда имена Азazelло и Велиар.

Литературная родословная Воланда, использованная Булгаковым, чрезвычайно многогранна. Дьявол в «Мастере и Маргарите» имеет очевидное портретное сходство с Эдуардом Эдуардовичем фон Мандро — inferнальным персонажем романа А. Белого «Московский чудак» (1925), подаренного Булгакову автором. По определению, данному А. Белым в предисловии к роману «Маски» (1933) из той же эпопеи «Москва», что и «Московский чудак», Мандро — это сочетание «своего рода маркиза де Сада и Калиостро XX века». В предисловии же к «Московскому чудаку» автор утверждал, что «в лице Мандро изживает себя тема “Железной пяты” [знаменитого романа Дж. Лондона, (1908)] (поработителей человечества)». Белый inferнальность своего персонажа всячески маскирует, так и оставляя читателя в неведении, сатана ли Мандро. Булгаков истинное лицо Воланда скрывает лишь в самом начале романа, дабы читателей заинтриговать, а потом уже прямо заявляет устами Мастера и самого Воланда, что на Патриаршие точно прибыл сатана (дьявол). Версия с гипнотизерами и массовым гипнозом, которому якобы подвергли москвичей Воланд и его спутники, в «Мастере и Маргарите» тоже присутствует. Но ее назначение — отнюдь не маскировка. Таким образом Булгаков выражает способность и стремление обиденного советского сознания объяснять любые необъяснимые явления окружающей жизни, вплоть до массовых репрессий и бесследного исчезновения людей. Автор «Мастера и Маргариты» как бы говорит: явись в Москву хоть сам дьявол со своей адской свитой, компетентные органы и марксистские теоретики, вроде председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза, все равно найдут этому вполне рациональное основание, не противоречащее учению Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, и главное, сумеют убедить в этом всех, в том числе и испытавших на себе воздействие нечистой силы. Булгаков не мог быть знаком с теорией (или принципом) фальсификации выдающегося австрийского философа Карла Раймунда Поппера, появившейся уже после смерти создателя «Мастера и Маргариты». Поппер доказал, что марксистская теория, так же как и учение психоанализа австрийца З. Фрейда, способны объяснить в своих терминах любое явление и любой результат любого процесса, так что в принципе невозможно предложить какую-либо процедуру их опытной проверки. В «Мастере и Маргарите» Булгаков как бы сатирически предвосхитил теорию Поппера.

Подобно Мандро, Воланд, по утверждению Коровьева-Фагота, владеет виллой в Ницце. В этой детали отразилось не только знакомство с «Московским чудаком» и символическое значение Ниццы как курорта, где отдыхают богачи со всего мира, но и обстоятельства булгаковской биографии. Весной 1934, перед началом работы над киносценарием «Мертвые души», писатель с женой подали прошение о двухмесячной поездке за границу, во Францию. В письме своему другу П. Попову 28 апреля Булгаков делился в связи с этим старыми мечтами: «Давно уже мне грезилась средиземная волна, и парижские музеи, и тихий отель, и никаких знакомых, и фонтан Мольера, и кафе, и — словом, возможность видеть все это. Давно уже с Люсей [Е.С. Булгаковой] разговаривал о том, какое путешествие можно было бы написать!». Началом будущей книги послужил набросок «Был май». 10 мая 1934, еще полный надежд на заграничную поездку, Булгаков, как зафиксировала на следующий день в дневнике Е.С. Булгакова, на дурацкое предложение режиссера фильма «Мертвые души» И. Пырьева: «Вы бы, М.А., поехали на завод, посмотрели бы...» шутливо ответил: «Шумно очень на заводе, а я устал, болен. Вы меня отправьте лучше в Ниццу». После унижительного отказа в зарубежной поездке автор «Мастера и Маргариты» впал в депрессию. С мечтой о Ницце пришлось расстаться навсегда. Зато Воланд получил теперь виллу на этом курорте.

Нетрадиционность Воланда проявляется в том, что он, будучи дьяволом, наделен некоторыми явными атрибутами Бога. Булгаков был хорошо знаком с книгой английского церковного историка и епископа Ф.В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873). Выписки из нее сохранились в архиве писателя. К этой книге, очевидно, восходит эпизод, когда буфетчик Театра Варьете Соков узнает от Воланда о своей неизлечимой болезни и скорой

смерти, но все равно отказывается потратить свои немалые сбережения. У Ф.В. Фаррара читаем:

«Как при всей своей краткости богата рассказанная Им... маленькая притча о богатом глупце, который в своем жадном, до богозабвения самонадеянном своекорыстии намеревался делать то и другое, и который, совсем забывая, что существует смерть и что душа не может питаться хлебом, думал, что душе его надолго хватит этих “плодов”, “добра” и “житниц” и что ей достаточно только “есть, пить и веселиться”, но которому, как страшное эхо, прогремел с неба потрясающий и полный иронии приговор: “Безумный! в сию ночь душу твою возьмут у тебя; кому же достанется то, что ты заготовил?” (Лук. XII, 16–21)».

В «Мастере и Маргарите» Воланд следующим образом рассуждает о будущем буфетчика, когда выясняется, что «умрет он через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате»:

« — Девять месяцев, – задумчиво считал Воланд, – двести сорок девять тысяч... Это выходит круглым счетом двадцать семь тысяч в месяц [для сравнения: зарплата Булгакова как консультанта-либреттиста Большого театра в конце 1930-х составляла 1000 рублей в месяц]? Маловато, но при скромной жизни хватит...»

— Да я и не советовал бы вам ложиться в клинику, – продолжал артист, – какой смысл умирать в палате под стоны и хрип безнадежных больных. Не лучше ли устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд, переселиться в другой мир под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями?»

В отличие от героя евангельской притчи Соков не наслаждается земными радостями, но не ради спасения души, а только из-за природной скупости. Воланд иронически предлагает ему уподобиться «богатому глупцу». Также и Берлиоз, думающий только о жизненных благах, вроде предстоящей поездки на отдых в Кисловодск, не внял предостерегающему гласу Воланда, убеждающего литераторов, что «Христос существовал» и что человек «внезапно смертен», и тотчас испытал доказательство на себе: председателю МАССОЛИТа, в полном соответствии со словами сатаны, отрезало трамваем голову. На месте богача-гедониста оказались жулик-скряга и литератор-конъюнктурищик.

Через книгу Ф.В. Фаррара оказывается возможным постигнуть и одно из значений бриллиантового треугольника на портсигаре Воланда. Автор «Жизни Иисуса Христа» писал:

«Чтобы показать им [главным священникам, книжникам, раввинам, представителям всех классов Синедриона — высшего иудейского судебного органа], что самое писание пророчесвенно обличает их, Христос спросил, неужели они никогда не читали в Писании (Пс. СХVII) о камне, который отвергнут был строителями, но который тем не менее, по чудесным целям Божиим, сделался главой угла? Как могли они дальше оставаться строителями, когда весь план их строительства был отвергнут и изменен? Разве древнее мессианское пророчество не показывает ясно, что Бог призвет других строителей на создание своего храма? Горе тем, которые притыкались, как это было с ними, об этот отвергнутый камень; но даже и теперь еще было время избежать конечной гибели для тех, на кого может упасть этот камень. Отвергать Его в Его человечестве и смирении уже значило терпеть прискорбную потерю; но оказаться отвергающим Его, когда Он придет во славе, не значило ли бы это “окончательно погибнуть от лица Господа?” Сесть на седалище суда и осуждать Его — значило навлекать погибель на себя и на народ; но быть осужденным от Него — не будет ли это значить быть “стертым во прах” (Дан. II, 34–44)?»

Треугольник Воланда как раз и символизирует этот краеугольный камень — отвергнутый камень, сделавшийся главой угла. И ход событий в «Мастере и Маргарите» полностью соответствует притче, истолкованной Ф.В. Фарраром. Михаил Александрович Берлиоз и Иван Бездомный, сидя на скамейке («седалище суда»), вновь, девятнадцать столетий спустя, судят Христа и отвергают его божественность (Бездомный) и само его существование (Берлиоз). Треугольник Воланда — еще одно предупреждение председателю МАССОЛИТа, напоминание притчи о строителях Соломонова храма, особенно в сочетании со словами: «Кирпич ни с того ни с сего никому и никогда на голову не свалится... Вы умрете другою смертью». Берлиоз предупреждению не внял, не уверовал в существование Бога и дьявола, да еще вздумал погубить Воланда доносом, и поплатился за это скорой смертью. Так же слушатели Христа и их потомки, как подчеркивал Ф.В. Фаррар, не избегли мучительной гибели при взятии Иерусалима войсками Тита

в 70 г. н. э., что предрекает председателю Синедриона Иосифу Каифе прокуратор Понтий Пилат. Бездомный после гибели Берлиоза уверовал в Воланда и историю Пилата и Иешуа Га-Ноцри, однако потом согласился с официальной версией, что сатана и его свита — только гипнотизеры. Поэт Иван Бездомный превратился в профессора Ивана Николаевича Понырева, пародийно обретя свой дом (фамилия связана со станцией Поныри в Курской области) и как бы став «другим» строителем. В этом же контексте надо воспринимать и слова Воланда о новом здании, которое будет построено на месте сгоревшего Дола Грибоедова — символа современной советской литературы. Однако храму новой литературы предстоит строиться по промыслу не Бога, а Воланда. Новый строитель Понырев вообще отрекся от поэзии и уверовал в собственное всезнание.

Отметим, что в масонской символике треугольник восходит к легенде, развивающей притчу о Соломоновом храме. Треугольник Воланда имеет поэтому отношение и к масонству. Отметим, что масоном является и герой «Московского чудака» Мандро. Подобно Эдуарду Эдуардовичу, Воланд через литературные источники связан с образом известного авантюриста, оккультиста и алхимика XVIII в. графа Алессандро Калиостро, за которого выдавал себя итальянец Джузеппе (Жозеф) Бальзамо. Эпизод с сожжением Дома Грибоедова и словами Воланда о неизбежном в будущем возведении на его месте нового здания очень напоминает одну из сцен беллетризованной повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916), во многом послужившей Булгакову образцом при написании «Мольера». У Кузмина неизвестный молодой человек в сером плаще встречает юного Иосифа Бальзамо и спрашивает его, показывая на красивое розовое здание:

« — Хотел бы ты иметь такой дом?

Мальчик не любил, когда посторонние говорили с ним на «ты» и притом совсем не был подготовлен к такому вопросу; поэтому он промолчал и только перевел глаза на розовое здание. Незнакомец продолжал:

— Но насколько прекраснее выстроить такой дом, нежели владеть им. Мальчик все молчал.

— Как хорошо бы выстроить прекрасный светлый дом, который вместил бы всех людей, и где все были бы счастливы.

— Дома строят каменщики!

— Да, дитя мое, дома строят каменщики. Запомни, что я тебе скажу, но забудь мое лицо.

При этом незнакомец наклонился к Иосифу, как будто именно для того, чтобы тот его лучше рассмотрел. Лицо его было прекрасно, и мальчик как бы впервые понял, что есть лица обыкновенные, уродливые и красивые. Молодой человек пробормотал:

— Как ни тарашь свои глаза, все равно ты позабудешь, что тебе не нужно помнить!»

Кара наступает Дом Грибоедова, где размещается МАССОЛИТ, за то, что оккупировавшие его литераторы не объединяют, а разъединяют и развращают людей своими лживыми конъюнктурными сочинениями, делают несчастным гениального Мастера. Кузминский человек в сером явно инфернален, и в полном соответствии с традицией изображения дьявола Воланд предстает то в сером костюме, то в черном трико оперного Мефистофеля. На Патриарших в разговоре с Воландом Бездомный наделен теми же чертами наивного ребенка, что и мальчик Бальзамо в разговоре с неизвестным. В финале он забывает встречу на Патриарших, а Мастер в последнем приюте забывает земную жизнь. Слова о каменщиках, строящих дома, здесь тоже заставляют вспомнить о масонстве, поскольку масоны — это вольные каменщики, строители Соломонова храма, и Воланд также оказывается связан с масонской символикой и обрядностью. Однако цель Воланда — не только построение нового храма литературы, где все объединятся и будут счастливы, но пробуждение литераторов к творчеству, плоды которого могут оказаться угодны как Богу, так и дьяволу.

Тот же граф Калиостро стал героем известного стихотворения Каролины Павловой «Разговор в Трианоне» (1849). Как сообщила Л.Е. Белозерская, имя поэтессы было на слуху в том кругу друзей и знакомых, где писатель вращался в 1920-е. «Разговор в Трианоне» построен в форме беседы графа Оноре Мирабо и графа Калиостро накануне Великой

Французской революции. Калиостро скептически настроен относительно просветительского оптимизма Мирабо:

Свергая древние законы,
 Народа встанут миллионы,
 Кровавый наступает срок;
 Но мне известны бури эти,
 И четырех тысячелетий
 Я помню горестный урок.
 И нынешнего поколенья
 Утихнут грозные броженья;
 Людской толпе, поверьте, граф,
 Опять понадобятся узы,
 И бросят эти же французы
 Наследство выреченных прав».

Воланд тоже критикует казенный оптимизм по-марксистски «просвещенного» Берлиоза с позиций знания тысячелетий человеческой истории: «Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?» Как и Калиостро, Воланд указывает на непредсказуемость человеческих действий, часто приводящих к результатам, прямо противоположным тем, которые предполагались, особенно в долгосрочной перспективе. Дьявол убеждает литератора, что человеку не дано предвидеть свое будущее. Но Берлиоз, правоверный марксист, не оставляет в жизни места явлениям непредсказуемым, случайным, и за свой вульгарный детерминизм платит в полном смысле слова головой.

Между Калиостро из «Разговора в Трианоне» и Воландом есть портретное сходство. Калиостро «был сыном юга, / По виду странный человек: / Высокий стан, как шпага гибкой, / Уста с холодною улыбкой, / Взор меткий из-под быстрых век». Воланд — «росту был... просто высокого», неоднократно устремлял на Берлиоза пронзительный зеленый глаз и смеялся странным смешком. Бездомному в какой-то миг кажется, что трость Воланда превратилась в шпагу, и на шпагу опирается Воланд во время Великого бала у сатаны, когда Маргарита видит, что «кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар». Это действительно делает сатану похожим на выходца из теплых южных краев.

Подобно Воланду на Патриарших, inferнальный Калиостро К. Павловой вспоминает, как присутствовал при суде над Христом:

Я был в далекой Галилее;
 Я видел, как сошлись евреи
 Судить мессию своего;
 В награду за слова спасенья
 Я слышал вопли исступленья:
 «Распни его! Распни его!»
 Стоял величествен и нем он,
 Когда бледнеющий игемон
 Спросил у черни, оробев:
 «Кого ж пушу вам по уставу?»
 «Пусти разбойника Варравву!»
 Взгремел толпы безумный рев.

Отметим, что и в рассказе Воланда, тайно присутствовавшего и при допросе Пилатом Иешуа и на помосте во время объявления приговора, прокуратор именуется игемоном и содержится мотив «робости» (трусости) Пилата, хотя боится он здесь не воплей толпы, а доноса Иосифа Каифы кесарю Тиверию. В редакции 1929 лексика диалога Воланда и Берлиоза была еще ближе к монологу Калиостро:

« — Скажите, пожалуйста, — неожиданно спросил Берлиоз, — значит, по-вашему, криков «распни его!» не было?

Инженер снисходительно усмехнулся:

— Такой вопрос в устах машинистки из ВСНХ был бы уместен, конечно, но в ваших?.. Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! Поясню наконец сравнением. Идет суд в ревтрибунале на Пречистенском бульваре [здесь намеренно дано название, связанное с христианской традицией — на Пречистенке в 1920-е действительно помещался штаб Московского военного округа, начальником которого был второй муж Е.С. Булгаковой Е.А. Шиловский, а при штабе должен был работать трибунал], и вдруг, воображаете, публика начинает завывать: “расстреляй, расстреляй его!” Моментально ее удаляют из зала суда, только и делов. Да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют. Толпа — во все времена толпа, чернь, Владимир Миронович!»

Здесь устами Воланда Булгаков полемизирует с «Разговором в Трианоне». Автор «Мастера и Маргариты», имея за плечами опыт революции и гражданской войны, пришел к выводу, что чернь сама по себе ничего не решает, ибо ее направляют преследующие собственные цели вожди, чего не сознавали еще К. Павлова и другие русские интеллигенты середины XIX в., рассматривавшие народ, толпу, как самодовлеющий стихийный фактор хода и исхода исторических событий. Инженер Воланд также пародирует многочисленные призывы на собраниях общественности и в газетах применить высшую меру наказания ко всем подсудимым на фальсифицированном процессе группы инженеров, обвиненных во вредительстве (так называемое «шахтинское дело»). Этот процесс состоялся в Москве в мае — июле 1928. Тогда пятеро из подсудимых были приговорены к расстрелу.

Образ Воланда полемичен по отношению к тому взгляду на дьявола, который отстаивал в книге «Столп и утверждение истины» (1914) философ и богослов П. Флоренский:

«Грех бесплоден, потому что он — не жизнь, а смерть. А смерть влачит свое призрачное бытие лишь жизнью и насчет Жизни, питается от Жизни и существует лишь постольку, поскольку Жизнь дает от себя ей питание. То, что есть у смерти — это лишь испоганенная ею жизнь же. Даже на “черной мессе”, в самом гнезде дьявольщины, Дьявол со своими поклонниками не могли придумать ничего иного, как кощунственно пародировать тайнодействия литургии, делая все наоборот. Какая пустота! Какое нищенство! Какие плоские “глубины”!»

Это — еще доказательство, что нет ни на самом деле, ни даже в мысли ни Байроновского, ни Лермонтовского, ни Врубелевского Дьявола — величественного и царственного, а есть лишь жалкая «обезьяна Бога...». В редакции 1929–1930 Воланд еще во многом был такой «обезьяной», обладая рядом снижающих черт: хихикал, говорил «с плутовской улыбкой», употреблял просторечные выражения, обзывая, например, Бездомного «врун свинячий», а буфетчику Театра Варьете Сокову притворно жалуясь: «Ах, сволочь-народ в Москве!» и плаксиво умоляя на коленях: «Не погубите сироту». Однако в окончательном тексте «Мастера и Маргариты» Воланд стал иным, «величественным и царственным», близким традиции лорда Джорджа Байрона и Иоганна Вольфганга Гёте, Михаила Лермонтова и иллюстрировавшего его «Демона» (1841) художника Михаила Врубеля.

Воланд разным персонажам, с ним контактирующим, дает разное объяснение целей своего пребывания в Москве. Берлиозу и Бездомному он говорит, что прибыл, чтобы изучить найденные рукописи Герберта Аврилакского, средневекового ученого, который, даже став римским папой Сильвестром II в 999 г., сочетал свои обязанности с интересом к белой, или натуральной, магии, в отличие от черной магии, направленной людям во благо, а не во вред. В редакции 1929–1930 Воланд прямо называл себя специалистом по белой магии, как и Герберт Аврилакский (в окончательном тексте Воланд говорит уже о черной магии). Сотрудникам Театра Варьете и управдому Никанору Ивановичу Босому Воланд объясняет свой визит намерением выступить с сеансом черной (в ранних редакциях — белой) магии. Буфетчику Театра Варьете Сокову уже после скандального сеанса сатана говорит, что просто хотел «повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре». Маргарите Коровьев-Фагот перед началом Великого бала у сатаны сообщает, что цель визита Воланда и его свиты в Москву — проведение этого бала, чья хозяйка должна непременно носить имя Маргариты и быть королевской крови.

По утверждению помощника Воланда, из ста двадцати одной Маргариты не подходит никто, кроме героини романа. Воланд многолик, как и подобает дьяволу, и в разговорах с разными людьми надевает разные маски, дает совсем несхожие ответы о целях своей миссии. Между тем, все приведенные версии служат лишь для маскировки истинного намерения — извлечения из Москвы гениального Мастера и его возлюбленной, а также рукописи романа о Понтии Пилате. Сам сеанс черной магии отчасти понадобился Воланду для того, чтобы Маргарита, прослышав о происшедшем в Театре Варьете, уже была бы подготовлена к встрече с его посланцем Азazelло. При этом всевидение сатаны у Воланда вполне сохраняется: он и его люди прекрасно осведомлены как о прошлой, так и о будущей жизни тех, с кем соприкасаются, знают и текст романа Мастера, буквально совпадающего с «евангелием Воланда», тем самым, что было рассказано незадачливым литераторам на Патриарших. Не случайно Азazelло при встрече с Маргаритой в Александровском саду цитирует ей фрагмент романа о Понтии Пилате, чем и побуждает, в конце концов, возлюбленную Мастера согласиться отправиться к могущественному «иностранцу» — Воланду. Поэтому удивление Воланда, когда после Великого бала у сатаны он «узнает» от Мастера тему его романа — всего лишь очередная маска. Действия Воланда и его свиты в Москве подчинены одной цели — встрече с извлекаемым из лечебницы творцом романа об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате и с его возлюбленной для определения их судьбы.

Появление Воланда и его свиты на Патриарших прудах дано автором «Мастера и Маргариты» в традициях Э.Т.А. Гофмана, создателя философско-мистической фантастики, первого в этом жанре среди плеяды немецких романтиков, автора острых сатир на обывателей. Воланд, Коровьев-Фагот и Бегемот буквально «соткались из воздуха». Здесь вспоминается фельетон «Столица в блокноте» (1923), где есть конкретное указание на литературный источник: «... Из воздуха соткался милиционер. Положительно, это было гофманское нечто». Сцена на Патриарших перекликается с романом Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815–1816). В предисловии к нему действие разворачивается в аллее парка тогда, когда «алое, как жар, солнце садится на гребне». Автор приглашает читателя разделить с ним общество на каменной скамье под сенью платанов, где «с томлением неизъяснимым смотрели бы мы с тобой на синие причудливые громады гор». Повествование в «Эликсирах сатаны» ведется от лица издателя записок, составленных монахом-капуцином Медардом. Устами этого рассказчика Гофман размышляет:

«Наши, как мы их обычно именуем, грезы и фантазии являются, быть может, лишь символическим откровением сущности таинственных нитей, которые тянутся через всю нашу жизнь и связывает воедино все ее проявления; и я подумал, что обречен на гибель тот, кто вообразит, будто познание это дает ему право насильственно разорвать тайные нити и схватиться с сумрачной силой, властвующей над нами».

Издатель напутствует читателя:

«Ты весь преисполнился таинственного трепета, навеянного чудесами житий и легенд, здесь воплощенными; тебе уже мерещится, что все это и впрямь совершается у тебя на глазах, — и ты всему готов верить. В таком-то настроении ты стал бы читать повествование Медарда, и странные видения этого монаха ты едва ли счел бы тогда одной лишь бессвязной игрой разгоряченного воображения...»

В «Мастере и Маргарите» события начинаются «в час небывало жаркого заката», «когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо». Перед появлением Воланда и его свиты Берлиоза охватывает «томление неизъяснимое» — неосознанное предчувствие скорой гибели. В редакции 1929 Воланд говорил что «дочь ночи Мойра [древнегреческая богиня судьбы] допряла свою нить», намекая, что «таинственная нить» судьбы председателя МАССОЛИТа вскоре прервется. Берлиоз обречен на смерть, поскольку самонадеянно полагал, что его знания позволяют безоговорочно отрицать и Бога, и дьявола, и сами живые, не укладывающиеся в рамки теорий, основы жизни. Воланд предъявил ему «седьмое доказательство» от противного: литератора настиг рок в виде Аннушки-Чумы, нерасчетливо пролившей подсолнечное масло на рельсы, и девушки-вагоновожатой, не сумевшей поэтому затормозить.

Воланд — носитель судьбы, и здесь Булгаков находится в русле давней традиции русской литературы, связывавшей судьбу, рок, фатум не с Богом, а с дьяволом. Наиболее ярко проявилось это у Лермонтова в повести «Фаталист» (1841) — составной части романа «Герой нашего времени». Там поручик Вулич спорит с Печориным, «может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута», и в доказательство стреляет в себя из пистолета, но происходит осечка. Печорин предсказывает Вуличу скорую смерть, и в ту же ночь узнает, что поручик был зарублен пьяным казаком, который до этого гнался за свиньей и разрубил ее надвое. Обезумевший убийца заперся в избе, и Печорин, решив испытать судьбу, врывается к нему. Пуля казака срывает эполет, но отважный офицер хватается за руки, и возвращающиеся следом обезоруживают его. Однако Печорин фаталистом все равно не делается: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает». Здесь как бы продолжена евангельская притча о бесах, что, выйдя из человека («бесноватого»), вошло в стадо свиней. Стадо затем бросилось с обрыва и погибло (Лук., VIII, 26–39). Разрубив свинью, казак выпустил из нее беса, который вошел в него, сделал безумным (бесноватым) и толкнул на бессмысленное убийство. Именно бес требует себе душу фаталиста Вулича, когда на вопрос поручика: «Кого ты, братец, ищешь?», казак отвечает: «Тебя!» и убивает несчастного. Тем самым Лермонтов говорит нам, что рукой судьбы, несущей гибель человеку, управляет не Бог, а дьявол. Бог же дает свободу воли, дабы своими действиями, смелыми, решительными и расчетливыми, отворотить дьявольский рок, как это удается Печорину в финале «Фаталиста». У Булгакова Воланд, как ранее inferнальный Рок в «Роковых яйцах», олицетворяет судьбу, карающую Берлиоза, Сокова и других, преступающих нормы христианской морали. Это первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа.

У Воланда есть еще один прототип — из современной Булгакову версии «Фауста». Написанное литератором и журналистом Эмилием Львовичем Миндлиным (1900–1980) «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» (продолжения так и не последовало) было опубликовано в 1923 в том же самом втором томе альманаха «Возрождение», что и повесть «Записки на манжетах» (экземпляр альманаха сохранился в архиве Булгакова). В «Возвращении доктора Фауста» действие происходит в начале XX в., причем Фауст, во многом послуживший прототипом Мастера ранней редакции «Мастера и Маргариты», живет в Москве, откуда потом уезжает в Германию. Там он встречает Мефистофеля, на визитке которого курсивом черным по белому выведено: «Профессор Мефистофель». Точно так же у Воланда на визитной карточке значится «профессор Воланд». В редакции 1929 эта надпись цитируется латиницей, а в окончательном тексте не воспроизводится: литераторы на Патриарших видят ее на визитной карточке, но не запоминают. Портрет Воланда во многом повторяет портрет Мефистофеля из романа Миндлина: «Всего... замечательнее было в фигуре лицо ее, в лице же всего замечательнее — нос, ибо форму имел он точную до необычайности и среди носов распространенную не весьма. Форма эта была треугольником прямоугольным, гипотенузой вверх, причем угол прямой приходился над верхней губой, которая ни за что не совмещалась с нижней, но висела самостоятельно... У господина были до крайности тонкие ноги в черных (целых, без штопок) чулках, обутые в черные бархатные туфли, и такой же плащ на плечах. Фаусту показалось, что цвет глаз господина менялся беспрестанно». В таком же оперном обличье Воланд предстает перед посетителями Нехорошей квартиры, и в его лице сохранены те же неправильности, что и у миндлиновского Мефистофеля, а также разный цвет глаз, присутствовавший еще у поручика Мышлаевского в романе «Белая гвардия»: «Правый в зеленых искорках, как уральский самоцвет, а левый темный...» Из воспоминаний первой жены Булгакова Т. Лаппа известно, что прототипом Мышлаевского послужил друг юности писателя Николай Сынгаевский. Однако, скорее всего, глаза у прототипа были одного

цвета, и Булгаков просто и Мышлаевскому, и Воланду дал разные глаза, традиционные для дьявола, чтобы подчеркнуть inferнальность обоих героев. У Миндлина Мефистофель — это фамилия, а зовут профессора из Праги (такого же иностранца в Германии, как Воланд в России) Конрад-Христофор. В редакции 1929 Воланда звали Теодор, что отражалось и на его визитке. Интересно, что оба имени оказываются парадоксально связаны с Богом. Христофор значит в переводе с греческого «Христоносец», что у Миндлина имеет пародийное значение. В «Возвращении доктора Фауста» Мефистофель с Богом не связан и предлагает Фаусту участвовать в организации коллективного самоубийства человечества, для чего они должны вернуться в Россию. Возможно, под самоубийством подразумевалась первая мировая война. Нельзя исключить и намек на Октябрьскую революцию, и поэтому продолжение романа не увидело свет. У Булгакова Воланд в ранних редакциях звали Теодор, что в переводе с древнегреческого значит «божий дар». Здесь это не только пародия, но и указание на связь Воланда с Иешуа Га-Ноцри, который решает судьбу Мастера и Маргариты, но выполнить это решение просит Воланда. Подобная «взаимодополняемость» Бога и дьявола восходит, в частности, к «Путевым картинам» (1826–1831) — основному публицистическому произведению немецкого поэта, сатирика и романтика Генриха Гейне. Здесь аллегорически изображена борьба между партиями консерваторов и либералов в Великобритании как борьба Бога и дьявола. Гейне иронически замечает, что «господь бог сотворил слишком мало денег» — этим и объясняется существование мирового зла. Воланд мнимым образом восполняет мнимый же недостаток в деньгах, одаривая толпу червонцами, превращающимися позднее в простые бумажки. В «Путевых картинах» Гейне рисует яркую картину того, как Бог занял при сотворении мира денег у дьявола под залог Вселенной. В результате Господь не препятствует своему кредитору «насаждать смуту и зло. Но черт, со своей стороны, опять-таки очень заинтересован в том, чтобы мир не совсем погиб, так как в этом случае он лишится залога, поэтому он остерегается перехватывать через край, а господь бог, который тоже не глуп и хорошо понимает, что в корысти черта заключается для него тайная гарантия, часто доходит до того, что передает ему господство над всем миром, то есть поручает черту составить министерство». Тогда «Самизель берет начало над адским воинством, Вельзевул становится канцлером, Вицлипуцли — государственным секретарем, старая бабушка получает колонии и т. д. Эти союзники начинают тогда хозяйничать по-своему, и так как, несмотря на злую волю в глубине сердец они, ради собственной выгоды, вынуждены стремиться к мировому благу, то они вознаграждают себя за это принуждение тем, что для благих целей применяют самые гнусные средства».

В ранней редакции «Мастера и Маргариты» упоминался канцлер нечистой силы, а в подготовительных материалах к роману остались выписанные из книги М. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904) имена различных демонов и сатаны, в числе которых упоминаемые Гейне Самизель, Вельзевул, а также «Аддрамалех — великий канцлер ада». Один из названных в «Путевых картинах» демонов — Вицлипуцли сохранился и в окончательном тексте романа, где он оказывается тесно связан с Коровьевым-Фаготом.

Гейне иронически обыгрывал то место из гетевского «Фауста», которое стало эпиграфом к «Мастеру и Маргарите»: «...так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». У автора «Путевых картин», наоборот, потусторонние силы вынуждены стремиться к благим целям, но применять для этого самые негодные средства. Немецкий романтик смеялся над современными политиками, которые провозглашают стремление к мировому благу, но в повседневной своей деятельности выглядят весьма несимпатично. У Булгакова Воланд, как и герой Гёте, желая зла, должен совершать благо. Чтобы заполучить к себе Мастера с его романом, он карает литератора-конъюнктурщика Берлиоза, предателя Барона Майгеля и множество мелких жуликов, вроде вора-буфетчика Сокова или хапуги-управдома Никанора Ивановича Босого. Однако стремление отдать автора романа о Понтии Пилате во власть поту-

сторонних сил — лишь формальное зло, поскольку делается с благословения и даже по прямому поручению Иешуа Га-Ноцири, олицетворяющего силы добра. Однако, как и у Гейне, добро и зло у Булгакова творится, в конечном счете, руками самого человека. Воланд и его свита только дают возможность проявиться тем порокам и добродетелям, которые заложены в людях. Например, жестокость толпы по отношению к Жоржу Бенгальскому в Театре Варьете сменяется милосердием, и первоначальное зло, когда несчастному конферансье захотели оторвать голову, становится необходимым условием для проявления добра — жалости к лишившемуся головы конферансье.

Диалектическое единство, взаимодополняемость добра и зла наиболее полно раскрывается в словах Воланда, обращенных к Левию Матвею, отказавшемуся пожелать здравия «духу зла и повелителю теней»:

«Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. 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? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп».

Здесь, помимо «Путевых картин» Гейне, приходит в голову философский трактат французского писателя А. Франса «Сад Эпикура» (1894), где утверждается:

«Зло необходимо. Если бы его не существовало, то не было бы и добра. Зло единственная причина существования добра. Без гибели не было бы смелости, без страдания — сострадания.

На что бы годились самопожертвование и самоотвержение при всеобщем счастье? Разве можно понять добродетель, не зная порока, любовь и красоту, не зная ненависти и безобразия. Только злу и страданию обязаны мы тем, что наша земля может быть обитаема, и жизнь стоит того, чтобы ее прожить. Поэтому не надо жаловаться на дьявола. Он создал по крайней мере половину вселенной. И эта половина так плотно сливается с другой, что если затронуть первую, то удар причинит равный вред и другой. С каждым искорененным пороком исчезает соответствующая ему добродетель».

Это место «Сада Эпикура», очевидно, написано не без влияния «Путевых картин». Однако оно имеет еще один значительно более экзотический источник, известный, по всей видимости Гейне, но уж точно неизвестный Булгакову — роман скандально знаменитого и весьма почитавшегося Франсом маркиза Донасьена Альфонса Франсуа де Сада «Новая Жюстина» (1797), где, вместе с Вольтером, автор риторически вопрошал:

«...Не имеют ли люди, обладающие более философским складом ума, права сказать, вслед за ангелом Иезрадом из «Задига» [повесть Вольтера «Задиг, или Судьба» (1748)], что нет такого зла, которое не порождало бы добро, и что, исходя из этого, они могут творить зло, когда им заблагорассудится, поскольку оно в сущности не что иное, как один из способов делать добро? А не будет ли у них повод присовокупить к этому, что в общем смысле безразлично, добр или зол тот или иной человек, что если несчастья преследуют добродетель, а процветание повсюду сопровождает порок, поскольку все вещи равны в глазах природы, бесконечно умнее занять место среди злодеев, которые процветают, нежели среди людей добродетельных, которым уготовано поражение?»

Вольтер, на которого ссылался де Сад, все же ставил добро выше зла, хотя и признавал, что на свете злодеев куда больше, чем праведников:

«Что же, — спросил Задиг, — значит необходимо, чтобы были преступления и бедствия, и чтобы они составляли удел добрых людей?» — «Преступные, — отвечал Иезрад, — всегда несчастны, и они существуют для испытания немногих праведников, рассеянных по земле. И нет такого зла, которое не порождало бы добра». — «А что, — сказал Задиг, — если бы совсем не было зла и было бы одно добро?» — «Тогда, — отвечал Иезрад, — этот мир был бы другим миром, связь событий определила бы другой премудрый порядок. Но этот другой, совершенный порядок возможен только там, где вечно пребывает верховное существо, к которому злое не смеет приблизиться. Это существо создало миллионы миров, из которых ни один не походит на другой. Это бесконечное разнообразие — один из атрибутов его неизмеримого могущества. Нет двух древесных листьев на земле, двух светил в бесконечном пространстве неба, которые были бы одинаковы, и все, что ты видишь на маленьком атоме, на котором ты родился, должно находиться на своем месте и в свое время согласно непреложным законам всеобъемлющего. Люди думают, что это дитя упало в воду случайно, что так же случайно сгорел тот дом, но случая не существует, — все на этом свете есть либо испытание, либо наказание, либо награда, либо предвидение».

Вольтер, стилизовавший свое сочинение под «восточную повесть» из «персидской жизни», дуализм добра и зла воспринял от древнеперсидской религии — зороастризма, где бог света Ормузд или Ахурамазда, упоминаемый в повести, находится в постоянном сложном взаимодействии с богом тьмы Ариманом или Анграмайнью. Оба они олицетворяют два «вечных начала» природы. Ормузд не может отвечать за зло, которое порождается Ариманом и принципиально неустранимо в этом мире, а борьба между ними — источник жизни. Вольтер помещает праведников под покровительство верховного существа — создателя иного совершенного мира. Де Сад же сделал добро и зло равноправными в природе. К доброму началу человека, как он доказывает в «Новой Жюстине» и других своих романах, можно склонить не благодаря его изначальной предрасположенности к добру, а лишь внушив отвращение к ужасам зла. Почти все герои, готовые творить зло ради достижения собственного удовольствия, в романах де Сада погибают. Франс, подобно де Саду, из вольтеровской концепции исключил верховное существо, а добро и зло уравнивал в их значении. Такое же равноправие добра и зла отстаивает Воланд у Булгакова, причем автор «Мастера и Маргариты», в отличие от Вольтера, не был жестким детерминистом, поэтому Воланд наказывает Берлиоза как раз за пренебрежение случайным.

Воланд выполняет поручения Иешуа Га-Ноцри — таким оригинальным способом Булгаков осуществляет взаимодополняемость доброго и злого начала. Эта идея, по всей вероятности, была подсказана отрывком о йезидах из труда итальянского миссионера Маурицио Гардзони, сохранившимся среди материалов к пушкинскому «Путешествию в Арзрум» (1836). Там отмечалось, что «йезиды думают, что бог повелевает, но выполнение своих повелений поручает власти дьявола» (этот отрывок впервые был включен в собрание сочинений Пушкина в 1931 и вряд ли прошел мимо внимания создателя пьесы «Александр Пушкин»). Иешуа через Левия Матвея просит Воланда взять с собою Мастера и Маргариту. С точки зрения Га-Ноцри и его единственного ученика, награда, дарованная Мастеру, несколько ущербна — «он не заслужил света, он заслужил покой». А с точки зрения Воланда, покой превосходит «голый свет», ибо оставляет возможность для творчества, в чем сатана и убеждает автора романа о Понтии Пилате:

«...Зачем же гнаться по следам того, что уже окончено? [то есть продолжать уже заверченный роман]... о трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?»

Воланд, как и Иешуа, понимает, что «голым светом» способен наслаждаться лишь преданный, но догматичный Левий Матвей, а не гениальный Мастер. Именно Воланд с его скепсисом и сомнением, видящий мир во всех его противоречиях (каким видит его и истинный художник), лучше всего может обеспечить главному герою достойную награду.

Слова Воланда в Театре Варьете:

«Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили... Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая... аппаратура... сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?»

удивительно созвучны мысли одного из основателей немецкого экзистенциализма Мартина Хайдеггера, высказанной в работе «Исток художественного творения» (1935–1936):

«Самолеты и радиоприемники, правда, принадлежат теперь к числу ближайших вещей, но когда мы думаем о последних вещах, мы вспоминаем иное. Последние вещи — это Смерть и Суд».

Однако, хотя соответствующие доклады были прочитаны философом в 1935–1936, напечатана работа Хайдеггера была только после второй мировой войны. Правда, чисто теоретически, автор «Мастера и Маргариты» мог узнать об «Истоке художественного

творения» опосредованно от кого-то из слушателей (он дружил с философом П. Поповым). Может быть, краткий реферат доклада появился в каком-либо из научных журналов (слова Воланда об аппаратуре были написаны только на последней стадии работы над романом, в конце 1930-х). Однако, скорее всего, просто мысли писателя и философа чудесным образом совпали. Интересно, что и следующие рассуждения Хайдеггера, непосредственно следующие за словами о Смерти и Суде, находят параллель в деяниях Воланда:

«Если брать в целом, то словом “вещь” именуют все, что только не есть вообще ничто. Тогда в соответствии с таким значением и художественное творчество есть вещь, коль скоро оно вообще есть нечто сущее».

У Булгакова Воланд в буквальном смысле возрождает сожженный роман Мастера; продукт художественного творчества, сохраняющийся только в голове творца, материализуется вновь, превращается в осязаемую вещь.

В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранилась выписка, посвященная графу Калиостро: «Калиостро, 1743–1795, родился в Палермо. Граф Александр Иосиф Бальзамо Калиостро-Феникс». Первоначально, в варианте 1938, Калиостро был среди гостей на Великом балу у сатаны, однако из окончательного текста соответствующей главы Булгаков графа Феникса убрал, дабы прототип не дублировал Воланда. Отметим, что ни один из литературных и реальных прототипов Воланда в «Мастере и Маргарите» не упоминается и не фигурирует в качестве действующего лица.

Воланд, в отличие от Иешуа Га-Ноцри, считает всех людей не добрыми, а злыми. Цель его миссии в Москве как раз и заключается в выявлении злого начала в человеке. Воланд и его свита провоцируют москвичей на неблагоприятные поступки, убеждая в полной безнаказанности, а затем сами пародийно наказывают их.

Важным литературным прототипом Воланда послужил Некто в сером, именуемый Он, из пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека» (1907). Отметим, что этот персонаж упоминался в хорошо известной автору «Мастера и Маргариты» книге С. Булгакова «На пиру богов» (1918), а андреевская пьеса во многом дала идею Великого бала у сатаны. В прологе «Жизни человека» Некто в сером, символизирующий Судьбу, Рок, а также «князя тьмы», говорит о Человеке:

«Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низа к верху, от верха к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час — минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предназначения».

Воланд предсказывает гибель «ограниченному знанием» Берлиозу, терзаемому тревожными предчувствиями, и предоставляет «последний приют» «ограниченному зрением» Мастеру, которому не дано увидеть свет Божественного Откровения и встретиться с Иешуа Га-Ноцри.