

Л. Яновская

Загадочный Воланд

Глава из книги

<...> Неоконченную рукопись «романа о дьяволе» Булгаков бросил в огонь в начале 1930 года.

Положа руку на сердце — только под давлением внешних бед, в минуту отчаяния? Или еще потому, что в глубине души рукопись не удовлетворяла его — не отвечала тому предчувствию величия и гармонии, тому «гулу» интонации и ритма, которые жили в нем?

В 1931 Булгаковым начата новая тетрадь — она сохранилась: «Черновики романа, часть I, 1929–1931 год». В ней — новый текст сатирической главы о литераторах «Дело было в Грибоедове». Глава не окончена...

Еще одна тетрадь того же года, следующая. И снова — «Дело было в Грибоедове». Глава опять переписывается. Новые подробности. Фиолетовые чернила. Развивается тот же сатирический роман, сатирическое обозрение, роман о дьяволе.

И вдруг... С чистой страницы, далее — совсем другие чернила, расплывчатые, синие, бумага промокает, писать можно только на одной стороне листа, — в верхнем правом углу запись: «Помоги, Господи, кончить роман. 1931 г.» И — размашисто, стремительно, вдохновенно — три странички набросков, озаглавленных так: «Полет Воланда»... Летящее слово «Полет», летящие штрихи над буквами *П* и *т*...

«— Об чем волынка, граждане? — спросил Бегемот и для официальности в слове “граждане” сделал ударение на “да”. — Куда это вы скакаете?»

Отдельная реплика: «Кота в Бутырки? Прокурор накрутит вам хвосты». Не исключено, что Бегемоту эта реплика и принадлежит.

Отрывок текста, озаглавленный так: «“Свист”, — черновой набросок эпизода, который войдет в 31-ю главу (“На Воробьевых горах”) романа “Мастер и Маргарита”».

«...и стая галок поднялась и улетела.

— Это свистнуто, — снисходительно заметил Фагот, — не спорю — свистнуто! Но откровенно говоря, свистнуто неважно.

— Я не музыкант, — отозвался Бегемот и сделал вид, что обиделся.

— Эх, ваше здоровье! — пронзительным тенором обратился Фагот к Воланду, — разрешите уж мне, старому регенту, свистнуть.

— Вы не возражаете? — вежливо обратился Воланд к Маргарите и ко мне.

— Нет, нет, — счастливо вскричала Маргарита, — пусть свистнет! Прошу вас! Я так давно не веселилась!

— Вам посвящается, — сказал галантный Фагот и предпринял некоторые приготовления. Вытянулся, как резинка, и устроил из пальцев замысловатую фигуру. Я глянул на лица милиционеров, и мне показалось, что им хочется прекратить это дело и уехать.

Затем Фагот вложил фигуру в рот. Должен заметить, что свиста я не услышал, но я его увидел. Весь кустарник вывернуло с корнем и унесло. В роще не осталось ни одного листика. Лопнули обе шины в мотоциклетке, и треснул бак. Когда я очнулся, я видел, как сползает берег в реку и в мутной пене плывут (неразб.) лошади. Всадники же сидят на растрескавшейся земле группами.

— Нет, не то, — со вздохом сказал Фагот, осматривая пальцы, — не в голосе я сегодня.

— А вот это уже и лишнее, — сказал Воланд, указывая на землю, и тут я разглядел, что человек с портфелем лежит, раскинувшись, и из головы у него течет кровь.

— Виноват, мастер, я здесь ни при чем. Это он головой стукнулся об мотоциклетку.

— Ах, ах, бедняжка, ах, — явно лицемерно заговорил весельчак Бегемот, наклоняясь к павшему, — уж не осталась бы супруга вдовой из-за твоего свиста.

— Ну-с, едем!»

Еще фраза: «Нежным голосом завел Фагот: «Черные скалы, мой покой...»

И последняя: «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра».

Описания полета Воланда здесь нет. Полет («Ну-с, едем!») только обещан. И сюжетную подробность — попытку схватить Воланда и его спутников в прощальный час

(отсюда милиционеры, мотоциклетка, всадники, человек с портфелем) — Булгаков в романе не использует.

Это — набросок. Я бы сказала, музыкальный набросок. Несколько музыкальных фраз к роману «Мастер и Маргарита».

Как слышны здесь интонации будущего романа! Интонации Бегемота и Фагота. Живой и страстный голос Маргариты. (Один из исследователей романа писал: «А в июле 1934 года, размечая главы теперь уже романа, М. Булгаков вводит в сюжет еще одно действующее лицо — Маргариту». Но вот она — в рукописи 1931 года.) И рядом с нею некто очень важный для автора, очень близкий автору — «я»: «...свиста я не услышал, но я его увидел».

Имени «Мастер» еще нет — «мастером» Фагот называет здесь Воланда. Имя своего героя — «Мастер» — Булгаков найдет лишь в 1934 году, а до тех пор будет называть его в планах романа Фаустом, в тексте романа — поэтом. Но для автора в 1931 году этот персонаж уже существует.

И песня Шуберта «Приют» (« Черные скалы...») войдет в роман. Правда, там ее будет петь не тенор Фагота, а напоминающий о Воланде бас («...откуда-то издалека послышался тяжкий, мрачный голос, пропевший: “...скалы, мой приют...” — и Варенуха решил, что в телефонную сеть откуда-то прорвался голос из радиотеатра»). И «покой» — «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» — Воланд обещает герою уже здесь.

Уже виден абрис Воланда: не одинокий Хромой бес, не искушающий и провоцирующий Мефистофель — булгаковский Воланд, могущественный, равнодушный и снисходительный, в сопровождении своей свиты.

...А над Москвой по-прежнему каждый год, как тысячи лет над тысячами других городов, в мае и июне бушевали грозы. Они волновали Булгакова, чудовищные весенние грозы, тысячи лет поившие суеверие и фантазию, рождавшие страх перед природой и чувство единения с ней. В их восхитительной, пугающей, колдовской силе открывалась нестерпимая глубина, черные кони летели навстречу грозовой туче, и, тесня сатирическую фантазмагорию воображения, подчиняя, поглощая ее, перед писателем вставали образы огромных обобщений — непостижимой красоты женщина, и некто могущественный, как самая смерть, и третий, влекущий как воплощение творчества.

В рукописи романа Булгаков иногда проставлял даты. Одна из них — 21 июня 1935 — имеет ремарку: «В грозу».

И ночи неистового весеннего полнолуния влекли писателя. В такие ночи, подобно явлению Мастера в зеленоватом платке лунного света, особенно легко приходил Гоголь. Наивно-торжественный, немножко старомодный, невероятно близкий. С его влюбленностью в эти теплые светлые ночи, с его то жутковатой, то смешной чертовщиной южнорусского фольклора. И вечной казалась волшебная майская ночь, в которой пляшут прозрачные русалки. «Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий... А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» И не кончалась фантастическая июньская ночь, в которой Хома Брут, замирая от ужаса и непостижимого наслаждения, скакал с загадочным всадником на спине.

Соединялись, сплетались, смешивались образы страшно-прекрасных гоголевских ведьм, которые могут заставить влюбленного парня целую ночь скакать по полям и лугам, и по-гоголевски ошеломляющая, веселая реальность чертовщины («У нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы», — говаривал философ Тиберий Горобець), и образы мировой демонологии — средневековые преданья о ведьмах, летящих на шабаш, намазавшись волшебной мазью, черные грозовые кони древнегерманского бога Вотана, превращенного христианской религией в дьявола, но и в демонском своем обличье сохранившего своих черных коней, и черные вороны — его атрибут.

Эти вороны — атрибутом Воланда — пройдут сквозь несколько редакций романа. В рукописи 1934 Воланд летит весь в черном бархате, с тяжелым мечом на боку, а на плече у него «мрачный боевой черный ворон»... В рукописи 1936 в описании этого же последнего полета: «Конвой воронов, пущенных, как из лука, выстроившись треугольником, летел сбоку, и вороны глаза горели золотым огнем». Позже воронов Булгаков уберет. А кони останутся. Черные кони Воланда — черные кони Вотана — черные кони Мефистофеля («И кони вороные под попоной озябли, застоялись и дрожат». — «Фауст» Гёте). Кони пытающейся спасти своего возлюбленного королевы Марго...

Складывалась, вбирая и преодолевая образы мировой литературы и образы великой музыки — Гоголя, Гёте, Вагнера, Гуно,— булгаковская демонология, новая, ироническая и зримая, демонология, призванная сатирой, освещенная размышлениями о смысле жизни, о смысле любви и творчества.

* * *

У булгаковского Воланда как литературного героя родословная огромна. Образ сатаны привлекал великих художников. Вырастал до огромных философских обобщений в сочинениях Мильтона, Гёте, Байрона, был наполнен неистовой лирической силой в поэме Лермонтова «Демон», стал толчком для прекрасных произведений М. Мусоргского, Ш. Гуно, А. Бойто, Г. Берлиоза, Ф. Листа, воплотился в великих созданиях живописи и скульптуры. Демон, дьявол, сатана, Вельзевул, Люцифер, Асмодей, Мефистофель...

Более всего Воланд Михаила Булгакова связан с Мефистофелем из «Фауста» Гёте, разумеется. Связан осознанно, подчеркнуто и полемично. Связь эта закреплена эпитафией к роману «Мастер и Маргарита», сначала выписанным по-немецки: «Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft», потом переведенным на русский: «...так, кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Источник эпитафии Булгаков указал: Гёте, «Фауст».

Но вначале — первым толчком для этого необыкновенного замысла — был все-таки не Гёте. Вначале была музыка, источник простой и поэтичный — опера Шарля Гуно «Фауст», написанная на сюжет «Фауста» Гёте и поразившая Булгакова в детстве — на всю жизнь.

Эта опера — чудо мелодичности, простоты, праздничности чувств и жизнеутверждения — была очень популярна в начале века. В Киеве ее ставили постоянно. Семейная традиция утверждает, что в детские и юношеские годы Булгаков слушал эту оперу пятьдесят раз.

Любимые мелодии для него были связаны здесь с партией Валентина. (Они особенно слышны в «Белой гвардии», но и в повести «Тайному другу» также, там они являются герою во сне:

«На пианино над раскрытыми клавишами стоял клавир “Фауста”, он был раскрыт на той странице, где Валентин поет. — “И легкое не затронуто?” — “О, какое легкое?” — “Ну, спой каватину”. Он запел. От парового отопления волнами ходило тепло, сверкали электрические лампы в люстре, и вышла Софочка в лакированных туфлях. Я обнял ее. Потом сидел на своем диване и вытирал заплаканное лицо. Мне захотелось увидеть какого-нибудь колдуна, умеющего толковать сны...»)

Но еще большее место в воображении Булгакова занимал Мефистофель. Специалисты говорят, что главная героиня этой оперы — Маргарита, хотя опера называется «Фауст», что в некоторых странах, в Германии, например, она даже шла под названием «Маргарита». Для Булгакова главным героем этой оперы был Мефистофель.

Послушаем, как звучит фрагмент из оперы в «Театральном романе» (в повесть «Тайному другу» он тоже включен). Отчаявшийся Максудов, собираясь застрелиться (тут, надо думать, аналогия с Фаустом, приготовившим себе яд), лежит на полу возле керосинки с украденным револьвером в руке, когда в звучании доносящейся откуда-то

из-под пола оперы «Фауст» к нему является — в виде оперного Мефистофеля — московский редактор Рудольфи:

«Я приложил дуло к виску, неверным пальцем нашарил собачку. В это же время снизу послышались очень знакомые мне звуки, сипло заиграл оркестр, и тенор в граммофоне запел:

Но мне бог возвратит ли все?!

“Батюшки! “Фауст”!” – подумал я. – Ну, уж это, действительно, вовремя. Однако подожду выхода Мефистофеля. В последний раз. Больше никогда не услышу”.

Оркестр то пропадал под полом, то появлялся, но тенор кричал все громче:

Проклинаю я жизнь, веру и все науки!

“Сейчас, сейчас, – думал я, – но как быстро он поет...”

Тенор крикнул отчаянно, затем грохнул оркестр.

Дрожавший палец лег на собачку, и в это мгновение грохот оглушил меня, сердце куда-то провалилось, мне показалось, что пламя вылетело из керосинки в потолок, я уронил револьвер.

Тут грохот повторился. Снизу донесся тяжкий басовый голос:

— Вот и я!

Я повернулся к двери.

...Дверь распахнулась, и я околел на полу от ужаса. Это был он, вне всяких сомнений. В сумраке в высоте надо мною оказалось лицо с властным носом и разметанными бровями. Тени играли, и мне померещилось, что под квадратным подбородком торчит острие черной бороды. Берет был заломлен лихо на ухо. Пера, правда, не было.

Короче говоря, передо мною стоял Мефистофель».

В этом отрывке Фауст ни разу не назван по имени. Оперный Фауст для Булгакова не Фауст, а тенор, который даже не поет, а кричит.

И в «Записках юного врача» звучит фраза из арии Фауста — в рассказе «Полотенце с петухом», именно в том месте рассказа, где молодой врач впервые видит свою будущую больницу:

«Я содрогнулся, оглянулся тоскливо на белый облупленный двухэтажный корпус, на небеленые бревенчатые стены фельдшерского домика, на свою будущую резиденцию — двухэтажный, очень чистенький дом с гробовыми загадочными окнами, протяжно вздохнул. И тут же мутно мелькнула в голове вместо латинских слов сладкая фраза, которую спел в ошалевших от качки и холода мозгах полный тенор с голубыми ляжками: “...Привет тебе... при-ют свя-щенный...”»

И имени Фауста — тоже нет.

Образ доктора Фауста — для Булгакова очень важный образ — связан для него с трагедией Гёте, а никак не с оперой Гуно. Фауст Гуно для Булгакова — тенор, оперная партия, не больше. Мефистофель — совсем другое дело. Думаю, если бы это было во власти Булгакова, он бы оперу Гуно назвал «Мефистофель».

Отмечу, что такое восприятие оперы Гуно принадлежит не только Булгакову. Так ее воспринимал и другой большой художник — Федор Шаляпин. В своей автобиографической книге «Маска и душа» Шаляпин рассказал, как пятнадцатилетним подростком впервые в жизни услышал и увидел оперу «Фауст». В ней была «благороднейшая любовь» Фауста, была «наивная и чистая» любовь Зибеля. Но потрясением для юного Шаляпина было не это. Его поразила Мефистофель, роль, которая потом стала его страстью, его успехом и неудовлетворенностью, которую он пел, по его словам, «сорок лет подряд во всех театрах мира».

В пору детства и юности Булгакова Шаляпин в Киеве пел не раз, и непременно — в каждый свой приезд — в «Фаусте». Слушал ли Булгаков Шаляпина-Мефистофеля? Известно, что добывать билеты на шаляпинские спектакли было невероятно трудно. Ночные очереди у театральных касс, бешеные цены у барышников. Но известно и то, что в дни гастролей Шаляпина Киевский оперный театр становился резиновым: в три яруса были заполнены ложи, битком — студенческая галерка, за кулисами толпились артисты и рабочие сцены, причем и тех и других оказывалось гораздо больше, чем числилось на службе в театре. На спектакли все-таки попадали, и, конечно, не только по бешеным ценам барышников.

Думаю, из пятидесяти посещений Михаилом Булгаковым, гимназистом и студентом, оперных спектаклей «Фауста» по крайней мере одно, а может быть, и два или несколько пришлось на гастроль Шалапина. И след этого в романе «Мастер и Маргарита» есть.

Прочитую воспоминания художника М. Нестерова:

«Шалапин чаще и чаще стал бывать в Киеве... Вскоре состоялся бенефис артиста. Я был на нем. Шел «Фауст»... Шалапин был исключительно прекрасен. Никогда не забуду сцены, когда Мефистофель является на площади перед церковью, куда вошла Маргарита. Это появление, истинно трагическое, проведено было так ново, так неожиданно, гениально. Мефистофель, одетый в черное, в черный, дивно облегающий гибкую фигуру плащ на оранжевой, огненной подкладке...»

В романе «Мастер и Маргарита» буфетчику из Варьете Воланд виден так: «Черный маг раскинулся на каком-то необъятном диване... Как показалось буфетчику, на артисте было только черное белье и черные же востроносые туфли».

Мефистофель, «одетый в черное»... Шалапинское черное трико, позволяющее плащу «дивно облегать» гибкую фигуру. Шалапинские «востроносые», одного цвета с чулками, туфли. И главное — плащ Шалапина: «Буфетчик не знал, куда девать глаза... Вся большая и полутемная передняя была загромождена необычными предметами и одеянием. Так, на спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей...»

Правда, со временем шалапинский грим, костюм, шалапинская трактовка образа сами становились в какой-то мере традицией. Булгаков слушал всех, кто пел эту партию в Киеве в 1900–1910-е, и знаменитого Льва Сибирякова, чей портрет и автограф хранил, — артиста петербургского (Мариинского) оперного театра, много певшего в Киеве; и любимца киевской публики Платона Цесевича, обладателя могучего и красивого баса; в 1920–30-е «Фауст» шел и в Москве и в Ленинграде, и всех замечательных исполнителей роли Мефистофеля Булгаков слушал...

Есть и другие реминисценции оперы «Фауст» в романе «Мастер и Маргарита». (Ну хотя бы эта: «Без страха пей, в ней яда уж нет!» — с этими словами оперный Мефистофель протягивает Фаусту чашу, в которую только что налит яд. В романе «Мастер и Маргарита» Воланд «быстро приблизился к Маргарите», поднес ей чашу, в которой алела кровь, «и повелительно сказал:

— Пей!

У Маргариты закружилась голова, ее шатнуло, но чаша оказалась уже у ее губ, и чьи-то голоса, а чьи — она не разобрала, шепнули в оба уха:

— Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья».)

Но связь романа, и прежде всего фигуры Воланда в нем, с трагедией Гёте «Фауст» еще очевидней. Булгаков не скрывает, Булгаков подчеркивает ее.

Едва не вспыхивает в тексте самое имя Мефистофель. «Вы — немец?» — спрашивает Иван Бездомный, впервые столкнувшись с загадочным иностранцем. «Я-то?.. — после некоторого раздумья отвечает Воланд. — Да, пожалуй, немец...» Как не вспомнить: «Затем, что Мефистофель был родом немец...» — в стихотворении Лермонтова «Пир Асмодея».

Дважды упоминается в романе Брокен — тот самый Брокен в горах Гарца, на который Мефистофель водил Фауста в Вальпургиеву ночь.

При первом появлении на страницах романа у Воланда изображение пуделя в руке: черный набалдашник в виде головы пуделя украшает его трость. Правда, атрибуты дьявола изменчивы и зыбки, и вот уже «в лунном, всегда обманчивом, свете» Ивану Бездомному кажется, что под мышкою у «таинственного консультанта» не трость, а шпага. Но символический пудель возникнет снова — «тяжелым в овальной раме изображением черного пуделя на тяжелой цепи», которое повесят Маргарите на грудь как знак ее королевского достоинства на великом балу у Сатаны; изображением золотого пуделя на подушке, которую кладут ей под ногу... Символ-память, надо думать, о том пуделе, в виде которого приходит к Фаусту Мефистофель у Гёте...

Далее. В первой главе романа «Мастер и Маргарита» Воланд предлагает своим собеседникам папиросы.

«— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, — вы какие предпочитаете?» — «А у вас разные, что ли, есть?» — мрачно спросил поэт, у которого папиросы кончились. «Какие предпочитаете?» — повторил неизвестный, а затем «немедленно» вытащил из кармана портсигар и предложил Бездомному именно то, что тот пожелал.

Диалог перекликается — осознанно, конечно, — с известной сценой «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» в трагедии Гёте «Фауст»:

Мефистофель. Какого же вина вам выпить любо?
Фрош. Как вас понять? Ваш выбор так велик?
Мефистофель. Кто что захочет, и получит вмиг.
И «требуемое каждым вино льется в стаканы».

Связь романа «Мастер и Маргарита» с трагедией Гёте разнообразна и глубока. Ее можно проследить в подспудном и внешнем, в главном и второстепенном, в подчеркнутых совпадениях и в решительном противостоянии. Не исключено, например, что такая подробность дьявольщины в романе, как «волшебные деньги», «якобы деньги», летящие из-под купола Варьете на сеансе черной магии денежные бумажки, тоже восходят к Гёте. (Во второй части трагедии Мефистофель, оказавшийся вместе с Фаустом при дворе средневекового императора, вводит бумажные деньги. Смотритель дворца радостно докладывает о нововведении: «Беглянки разлетелись врассыпную. Бумажек не вернуть уж. Первый вал вкатился с улиц в лавочки менял...») А император тотчас начинает оделять этим так легко доставшимся ему богатством придворных:

Шут. В листках волшебных ничего не смыслю.
Император. Увы, я дураку их и отчислю.
Шут. Вот падают еще. Все это мне?
Император. Лови. Будь рад свалившейся казне».)

Правда, у Гёте речь идет о бумажных деньгах вообще, об изобретении бумажных денег — ассигнаций, каковую выдумку он приписывает Мефистофелю, а у Булгакова — чертовщина, липовые деньги, превращающиеся в резаную бумагу или в этикетки с бутылок «Абрау-Дюрсо», как дьявольское золото в черепки у Гоголя...

Но вернемся к параллелям внешним.

Мефистофель Гёте появляется перед Фаустом в средневековой одежде. Сначала — странствующим студентом: «Вот, значит, чем был пудель начинен! Скрывала школяра в себе собака?» Потом — щеголем: «Смотри, как расфрантился я пестро. Из кармазина с золотую ниткой камзол в обтяжку, на плечах накидка, на шляпе петушиное перо. А сбоку шпага с выгнутым эфесом».

Шпага — атрибут Воланда. В первой части романа возникающий мельком (то «в лунном, всегда обманчивом свете», то перед глазами ошеломленного буфетчика: «на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью»). Во второй части шпага при Воланде всегда.

Но одет он иначе. Современный серый костюм (правда, дорогой костюм, даже щегольский, серый берет, перчатки, трость) — при его появлении на Патриарших. Такой же костюм, но черный — на следующее утро, в квартире директора Варьете Степы Лиходеева. «Дивного покроя» фрак и черная полумаска вечером — на сцене театра Варьете... Да ведь по-другому и не может быть!

У Гёте действие происходит в средние века, и Мефистофель одет как современник Фауста. Ведьма, к которой он является вместе с Фаустом, не узнав его, восклицает: «Слепа, простите за прием! Но что ж не вижу я копыта? Где вороны из вашей свиты?» На что Мефистофель отвечает: «Все в мире изменил прогресс. Как быть? Меняется и бес... С копытом вышел бы скандал, когда б по форме современной я от подъема до колена себе гамаш не заказал».

Воланд тоже одет «по форме современной». В этом несходстве — сходство.

* * *

Самое имя Воланд также восходит к Гёте. Оно возникает в «Фаусте» единственный раз: так называет себя Мефистофель в сцене «Вальпургиева ночь», прокладывая себе и Фаусту дорогу на Брокен среди мчащейся туда нечисти.

В переводах «Фауста» на русский язык это имя обыкновенно опускается, заменяется именем нарицательным. Б. Пастернак переводит это место так: «Эй, рвань, с дороги свороти и дайте *дьяволу* пройти!» А. Фет: «Прочь! Видишь, *сам* идет». В известном в конце XIX века переводе Н. Голованова: «Дорогу, чернь! Дорогу *сатане!*» Н. Холодковский, чей перевод до сих пор считается самым точным стихотворным переводом «Фауста», также заменил имя: «Дорогу! *Черт* идет!» — но в примечании отметил: «В подлиннике: *Junker Voland kommt. Voland* — одно из имен дьявола в немецком языке».

Автор прозаического и очень внимательного перевода «Фауста» А. Соколовский (СПб, 1902) имя Воланд дал в тексте:

«Мефистофель. Вон куда тебя унесло! Вижу, что надо мне пустить в дело мои хозяйские права. Эй, вы! Место! Идет господин Воланд! Дорогу, почтенная шваль, дорогу!» И в комментарии немецкое «*Junker Voland kommt*» пояснил так: «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». (Булгакова здесь привлекло не только имя Воланд, но и слово «*Faland*»; в романе «Мастер и Маргарита» оно вспыхивает в главе 17-й, в гуле голосов: «Как фамилия-то этого мага?.. — Во... Кажись, Воланд. А может быть, и не Воланд? Может быть, и не Воланд. Может быть, Фаланд».)

И в «евангельских», и в «демонологических» линиях романа «Мастер и Маргарита» Булгаков предпочитает не придумывать, а подбирать имена, порою лишь обновляя их звучание (Иешуа Га-Ноцри, Азazelло). Имя Воланд оказалось такой удачей, что изменять его не пришлось. Почти не связанное в читательском восприятии ни с одним из образов большой литературы и вместе с тем традиционное (точнее, скрыто традиционное) благодаря Гёте, оно чрезвычайно богато звуковыми ассоциациями: в нем слышны имя Вотана, и средневековые имена дьявола — Ваал, Велиал, и даже русское «дьявол»... Единственно, что сделал Булгаков, — заменил в этом имени букву V — на букву W.

В трактовке Булгакова — в романе Булгакова — это имя становится единственным именем сатаны, как бы не литературным, а подлинным. Под этим именем его знает Мастер. Именно так он называет сатану сразу. «Конечно, Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее», — говорит он Ивану, впервые слушая о загадочном происшествии на Патриарших. «Как?» — вскрикивает Иван и вдруг догадывается: — «Понимаю, понимаю. У него буква “В” была на визитной карточке...»

* * *

Отметим внешнее сходство Воланда еще с одним художественным образом — скульптурой М. Антокольского «Мефистофель».

У Антокольского Мефистофель сидит на скале — этаком подобии табурета из двух больших и неровных, положенных одна на другую каменных глыб. Сидит скорчившись, положив кисти рук на поднятое к подбородку колено и подбородок — на кисти рук. Никаких атрибутов черта — ни рогов, ни копыт, разве что завитки волос на месте возможных рожек. Нет даже шпаги или петушьего пера Мефистофеля. Никакой бутафории. Обнаженное тело отнюдь не атлетическое, худое и вместе с тем очень сильное. Он сидит высоко и на мир смотрит сверху, внимательно и равнодушно. В его лице — всезнание, скепсис, мысль.

Скульптура выполнена в белом мраморе. Она находится в Русском музее в Ленинграде; в Третьяковской галерее — копия. Михаил Булгаков эту скульптуру видел.

В романе «Мастер и Маргарита» в такой позе сидит Воланд — «высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве» (в здании нетрудно узнать «дом Пашкова» в архитектурном ансамбле Библиотеки имени Ленина). Невидимый снизу, но так, что ему город «виден почти до самых краев». Взгляд сверху — взгляд Мефистофеля Антокольского.

«Воланд сидел на складном табурете, одетый в черную свою сутану. Его длинная и широкая шпага была воткнута между двумя рассекшимися плитами террасы вертикально, так что получились солнечные часы... Положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя, Воланд не отрываясь смотрел на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг».

Подобие этой позы Воланд занимает и в самом начале романа в час своего первого появления на Патриарших: «...чему-то снисходительно усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки».

* * *

В этой веренице совпадений с великими образцами нельзя видеть ни подражания, ни влияния. Скорее это игра в сходство, как всегда у Булгакова, осознанная и продуманная. И поэтому в ранних редакциях, расположенных, казалось бы, во времени ближе к «образцам», совпадений меньше.

Сравните сохранившееся в ранней черновой тетради «романа о дьяволе» описание визита буфетчика к магу.

«Хозяин... раскинулся на каком-то возвышении, одетом в золо-тую парчу, на коей были вышиты кресты, но только кверху ногами. “Батюшки, неужели же и это с аукциона продали?” На хозяине было что-то, что буфетчик принял за халат и что на самом деле оказалось католической сутаной, а на ногах черт знает что. Не то черные подштанники, не то трико. Все это, впрочем, буфетчик рассмотрел плохо. Зато лицо хозяина разглядел. Верхняя губа выбрита до синевы, а борода торчит клином. Глаза буфетчику показались необыкновенно злыми, а рост хозяина, раскинувшегося на этом... ну, бог знает на чем, невероятным. “Внушительный мужчина, а рожа кривая”, — отметил буфетчик».

Как видите, основная фабула сцены здесь сложилась, и многие подробности подготавливают окончательный текст. Но в портрете «хозяина» больше дьявольщины (глаза «необыкновенно злые»), меньше музыкальности и нескольких деталей «оперного», «шляпинского» реквизита еще нет.

Зачем Булгаков так тщательно работает над этим сходством Воланда с его предшественниками в искусстве? Затем, надо думать, прежде всего, чтобы Воланд был читателями узнан — непосредственно и сразу. Сошлюсь на воспоминания В. Виленкина, например (в конце 1930-х Виленкин был завлитом Художественного театра), из которых видно, что Булгакова очень волновало, насколько хорошо *узнается* этот его герой.

Дело в том, что в романе Воланда, как правило, не узнают сатирические персонажи. Это один из источников комедийного в романе — то буффонно-комедийного, то горько-комедийного, почти всегда — сатирически-комедийного. Разумеется, Воланда не узнает буфетчик, несмотря на весь этот нагроможденный в передней оперный реквизит. Не узнает конферансье Жорж Бенгальский, не узнает Аркадий Аполлонович Семплеяров и весь — на две с половиной тысячи мест — восторженный зал театра Варьете. Не узнает директор театра Варьете — проснувшийся с похмелья Степа Лиходеев, и насмешливо произнесенная Воландом оперная фраза: «Вот и я!» — не помогает Степе:

«Незнакомец дружелюбно усмехнулся, вынул большие золотые часы с алмазным треугольником на крышке, прозвонил одиннадцать раз и сказал:

— Одиннадцать! И ровно час, как я дожидаюсь вашего пробуждения, ибо вы назначили мне быть у вас в десять. Вот и я!

Степа нащупал на стуле рядом с кроватью брюки, шепнул:

— Извините... – надел их и хрипло спросил: – Скажите, пожалуйста, вашу фамилию?..

— Как? Вы и фамилию мою забыли? – тут неизвестный улыбнулся».

И в улыбке этой, согласитесь, присутствует некая двусмысленность. «Как? Вы и фамилию мою забыли?» – спрашивает тот, чей «низкий, тяжелый голос» только что произнес: «Вот и я!»)

Воланда не узнает образованнейший Берлиоз, председатель МАССОЛИТа и однофамилец композитора Берлиоза, который ровно за сто лет до описанных событий (и именно в 1828), потрясенный гётевским «Фаустом», сочинил свои «Восемь сцен из “Фауста”», легшие впоследствии в основу знаменитой его оперы-оратории «Осуждение Фауста» — с музыкальными образами Мефистофеля, и Маргариты, и Фауста, с незабываемой скачкой волшебных черных коней, на которых мчатся к пропасти Фауст и Мефистофель.

Увы, — в отличие от знаменитого однофамильца должно быть, — Михаилу Александровичу Берлиозу, чья жизнь «складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык», ничего не могут подсказать ни намеки на трагедию Гёте, столь насмешливо щедро демонстрируемые Воландом, ни даже предъявленный Воландом портсигар — «громادных размеров, червонного золота» — с дьявольским треугольником на крышке.

«И, право, я удивляюсь Берлиозу!.. – скажет Мастер. – Он человек не только начитанный, но и очень хитрый. Хотя в защиту его я должен сказать, что, конечно, Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее».

Воланда в романе узнают только двое — Мастер и Маргарита. Без предъявления inferнального треугольника и других атрибутов власти, еще до того, как видят его. Узнают независимо друг от друга и так согласно друг с другом — должно быть, по тому отблеску фантастики и чуда, которые реют вокруг Воланда и которых так жаждут они оба. («Лишь только вы начали его описывать... я уже стал догадываться...» – говорит Мастер; «Но к делу, к делу, Маргарита Николаевна, – произносит Коровьев. – Вы женщина весьма умная и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин”. Сердце Маргариты стукнуло, и она кивнула головой».) Эта их способность к приятию чуда, так противопоставляющая их Берлиозу, который «к необыкновенным явлениям не привык», сродни их причастности к чуду — к подвигу самоотречения, чуду творчества, чуду любви.

Воланда должен узнать читатель, союзник автора. Роман Булгакова — не аллегория и не детектив. Здесь ничего не нужно разгадывать и расшифровывать. Догадка поражает читателя в тот самый момент, когда Воланд появляется на Патриарших, и уже к концу первой главы сменяется уверенностью. Когда Мастер объясняет Ивану (в главе 13): «Вчера на Патриарших вы встретились с сатаной», — читатель уже давно все знает. Читатель в этом романе стоит рядом с автором, очень близко к Мастеру и Маргарите; его взгляд на будничнейший, заземленный и бездуховный мир — мир Берлиоза и Степы Лиходеева, Варенухи, Поплавского, Босого, Рюхина, мир стяжательства и себялюбия, — взгляд сверху. Эта выверенная точка обзора — сверху — очень важна в сатирической структуре романа. Ибо «Мастер и Маргарита» — прежде всего сатирический роман.

И другая особенность фигуры Воланда связана с этой игрой — поистине игрой света и теней, то проявляющей, то скрывающей его сходство с образами великого искусства. По замыслу автора, фантастический образ Воланда в романе «Мастер и Маргарита» должен восприниматься как реальность.

Правда, в критике высказывалось мнение, что Воланда надо рассматривать все-таки как аллегория (даже «аллегория авторской совести и мудрости»), как символ, иначе можно «поверить в Булгакова как мистика и теософа».

Конечно, Булгаков не мистик и не теософ. Булгаков — художник, светлый, бесстрашный, радостный, при всем трагизме многих его страниц. Но фигура Воланда не символ и не аллегория. Читатель знает: можно быть тысячу раз атеистом и не верить ни в бога, ни в черта, но когдаходишь в мир романа «Мастер и Маргарита», Воланд существует — могущественный, бездонный и совершенно реальный. Образы Мефисто-

феля Иоганна Вольфганга Гёте, Мефистофеля Шарля Гуно, Мефистофеля Шаляпина, Мефистофеля Антокольского играют в романе служебную роль: они проступают как бы ликами, в которых Воланд уже являлся искусству; мгновениями его существования в прошлом; свидетельствами свиданий с ним. Свидетельствами, впрочем, несовершенными и, в интерпретации Булгакова, неточными. Ибо фактически ни на кого из своих литературных предшественников булгаковский Воланд не похож.

Вот он сидит в знакомой позе Мефистофеля Антокольского. Но он не обнажен, разумеется. На нем его черная сутана. И длинная шпага его, отсутствующая в скульптуре, — вот она, рядом, воткнутая между рассекшимися плитами террасы так, что получились солнечные часы...

Траурный, с огненной подбивкой шаляпинский плащ небрежно брошен на стул в передней... Всего лишь бутафория, употребленная не по адресу, так и не сослужившая свою службу подсказка...

Но более всего, глубже всего и дерзостнее всего булгаковский Воланд не похож на Мефистофеля Гёте.

У Гёте Мефистофель выступает то, как сатана, то всего лишь как один из могущественных духов тьмы. В ранних редакциях «Фауста» были встречи Мефистофеля с сатаной, потом Гёте их убрал, но ощущение, что Мефистофель всего лишь один из духов зла, в трагедии осталось. В «Прологе на небе» Господь говорит Мефистофелю: «Таким, как ты, я никогда не враг. Из духов отрицанья ты всех мене бывал мне в тягость, плут и весельчак». У Булгакова Воланд — сам великий сатана, и сильнее его в лунном, ночном, оборотном мире, в принадлежащем ему мире жестокой справедливости и жестокого возмездия нет никого.

Мефистофель — дух сомнения и неверия. Его пафос — в развенчании всего, что представляется высоким. Может быть, поэтому он вправе сказать о себе: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Он дух отрицания, и нет на свете ничего, что вызвало бы его симпатии и уважение, что казалось бы ему ценностью нетленной: «Я дух, всегда привыкший отрицать. И с основаньем: ничего не надо. Нет в мире вещи, стоящей пощады, творенье не годится никуда. Итак, я то, что ваша мысль связала с понятием разрушенья, зла, вреда. Вот прирожденное мое начало, моя среда».

А Воланд? Все, на что обращает свой взгляд Воланд, предстает всего лишь в своем истинном свете. Воланд не сеет зла, не внушает зла. Он всего лишь вскрывает зло, разоблачая, снижая, унижая то, что действительно ничтожно.

Мефистофель настойчиво, не гнушаясь обманом, доводит свои жертвы до преступления, отягощая их совесть деяниями, которых они не хотели совершать. По неведению Гретхен становится отравительницей своей матери, в бреду безумия убивает своего младенца... Дух-искуситель, Мефистофель где-то в основе своей предатель и лжец, как и все духи искушенья в мировой литературе.

Воланд не лжет, не искушает и потому не предает. В романе «Мастер и Маргарита» никто не совершает грехов по наущению. Свои грехи и свои преступления, большие или малые, — так же, как и свой подвиг, — каждый совершает сам, по собственному побуждению своей души. Правда, весельчак Фагот запускает в театре Варьете денежный дождь. Но уж тратить в буфет эти «якобы деньги» самые догадливые из зрителей бегут сами. Правда, Коровьев же рассказывает Маргарите об одном из «гостей» на великом балу у сатаны: «Как-то раз Азazelло навестил его и за коньяком нашептал ему совет, как избавиться от одного человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался». И совет Азazelло был выполнен без промедления. Но, надо думать, уж очень жаждал «гость» этого совета.

И не слишком верьте Никанору Ивановичу, который «утверждал впоследствии», что «толстая хрустнувшая пачка» денег — взятка, предложенная ему «переводчиком», — сама вползла к нему в портфель. Очень хотел этого опытный взяточник Никанор, и разве что дьявольская ловкость, быстрота и знание дела («свидетелей действительно не было»),

проявленные «переводчиком», превзошли его опыт. Коровьев, правда, подкузьмил, «не те» деньги подсунил. «Брал! – кричит на следствии Никанор. – Брал, но брал нашими советскими! Прописывал за деньги, не спорю, бывало... Но валюты я не брал!»

И провокация с Тимофеем Квасцовым, от имени которого Коровьев звонит в милицию, — того же порядка. Ну, не звонил Тимофей Квасцов. Не звонил потому, что ни слухом, ни духом не знал о подsunутой Коровьевым Никанору валюте. Но с какой радостью позвонил бы наушник и ябедник Квасцов, если б знал. Не своим же, его, Квасцова, голосом плаксиво кричал в трубку Коровьев: «Алло! Считаю долгом сообщить... Говорит жилец означенного дома из квартиры номер одиннадцать Тимофей Квасцов. Но заклинаю держать в тайне мое имя. Опасаюсь мести вышеизложенного председателя». «И повесил трубку, подлец», — замечает автор. Кто подлец? Коровьев? Или Тимофей Квасцов? Ибо едва пришли из милиции изымать у Никанора крамольную валюту, Тимофей Квасцов вот он — тут как тут:

«В это время Тимофей Кондратьевич Квасцов на площадке лестницы припадал к замочной скважине в дверях квартиры председателя то ухом, то глазом, изнывая от любопытства... А еще через час неизвестный гражданин явился в квартиру номер одиннадцать, как раз в то время, когда Тимофей Кондратьевич рассказывал другим жильцам, захлебываясь от удовольствия, о том, как замели председателя...» Так что читатель начинает сбиваться: может быть, не Коровьев, а Тимофей Квасцов каким-нибудь чудом звонил в милицию? Во всяком случае, ведет он себя так, как будто никакой не Коровьев, а он сам, Тимофей Квасцов, и звонил...

Воланд знает подлинную цену всему: стяжательству, бездуховности и невежеству; теням висельников и убийц на своем великом весеннем балу; рассудочности Берлиоза, навсегда уходящего в небытие, и суетной страсти толпы к зрелищам и деньгам. И находит полное понимание у своей преданной свиты.

Но, в отличие от Мефистофеля и в отличие от другого Демона («И все, что пред собой он видел, он презирал иль ненавидел»), которого Булгаков, как и мы с вами, дорогой читатель, знал наизусть, Воланд признает то редкое, то небольшое, что по-настоящему велико, истинно и нетленно. Он знает настоящую цену творческому подвигу Мастера и раскаянию Пилата. Любовь и гордость и поистине королевское чувство собственного достоинства Маргариты вызывают у него интерес, холодную симпатию, уважение, признание. И неприкосновенны для него подвиг Иешуа Га-Ноцри и то не подвластное Воланду, не относящееся к нему, не касающееся его, что в романе противопоставлено «тьме» и помечено обобщенным названием «свет».

В романе «Мастер и Маргарита» есть одно неясное место, по поводу которого читатели чаще всего задают вопросы. В самом конце, там, где волшебные черные кони несут своих всадников к их цели, описано преобразование этих всадников:

«На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотой цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землею под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом.

— Почему он так изменился? — спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

— Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, — ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, — его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого пошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал... Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»

Что имел в виду Булгаков? Что такое «лишнее» сказал некогда фиолетовый рыцарь, за что был так жестоко наказан? «Мастер и Маргарита» все-таки незавершенный роман, его автор умер, так и не написав последнего слова, и это место, по-видимому, относится к строкам, оставшимся конспективными. Вряд ли Воланд наказывает своего верного рыцаря, чье место непосредственно рядом с ним, за неудачу каламбура. Темно-фиолетовый рыцарь явно наказан за то, что неудачный его каламбур относился к «свету» и «тьме». Воланд не позволяет шуток по поводу «света».

Такого дьявола в мировой литературе до Булгакова действительно не было.

Воланд с его холодным всеведением и жестокой справедливостью порою кажется покровителем беспощадной сатиры, что вечно обращена к злу и вечно совершает благо. Он жесток, как бывает жестокой сатира, и дьявольские шутки его приближенных тоже воплощение каких-то сторон этого удивительнейшего из видов искусств: издевательские провокации и глумливое фиглярство Коровьева, неистощимые шуточки «лучшего из шутов» — Бегемота, «разбойничья» прямота Азazelло...

Сатирическое вскипает вокруг Воланда. На три дня (всего лишь в три дня укладывается действие романа) Воланд со своей свитой появляется в Москве — и неистовством сатиры взрезается будничная повседневность. И вот уже стремительно, сплетаясь, как в вихре Дантова ада, несутся вереницы сатирических персонажей — литераторы из МАССОЛИТа, администрация театра Варьете, мастаки из жилтоварищества, театральный деятель Аркадий Аполлонович Семплеяров, гений домовых склок Аннушка, скучный «нижний жилец» Николай Иванович и другие.

Сатирическое расходится вокруг Воланда кругами. Выливается в фантасмагорию сеанса черной магии. Буйствует в «сне Никанора Ивановича», не иначе как пожалованном Никанору на прощанье неугомонным Коровьевым. В пересекающихся пластах фантастической сатиры этого «сна», ни на йоту не реального и вместе с тем реального до последней крупиночки, насмешливо, иронично, оглушающе саркастично все — и самое воплощение метафоры «сиденья за валюту»; и проникновенные речи голубоглазого «артиста» о том, что деньги, необходимые стране, должны храниться в госбанке, а «отнюдь не в теткинском погребе, где их могут, в частности, попортить крысы»; и фигуры стяжателей, ни за что не желающих расставаться со своим добром; и ошалелый Никанор, на которого обрушилась вся эта фантасмагория и у которого валюты нет (а впрочем, подлинно ли нет?).

Возникает фельетонный в своей основе, но решенный фантасмагорически образ поющего хором учреждения, заведующий которого, симулянт по части общественной работы, пригласил в качестве руководителя хорового кружка... Коровьева. И обобщенный, в течение долгого времени занимавший Булгакова и, видимо, задуманный им по примеру «органчика» Салтыкова-Щедрина образ «костюма», отлично подписывающего бумаги вместо председателя Зрелищной комиссии Прохора Петровича, обычно в этом костюме находящегося.

В сатирический круг втягивается то, чего не касается или почти не касается Воланд. Иронической фантастикой освещается ресторанный властитель Арчибальд Арчибальдович, внезапно предстающий перед нами вечным флибустьером с пиратского корабля. Коченеет от бессильной зависти к Пушкину поэт Рюхин, прозревая свою тяжкую бездарность.

Воланд и его свита оказываются в роли своеобразного суда, приговор которого скор, справедлив и приводится в исполнение незамедлительно. «Мне этот Никанор Иванович не понравился. Он выжига и плут. Нельзя ли сделать так, чтобы он больше не приходил?» — раздается низкий голос Воланда. И вот уже оказывается в милиции, а потом в сумасшедшем доме обалдевший от ужаса Никанор. Летит с лестницы кувыркком суетливо мечтавший о московской квартире Поплавский. Степа Лиходеев, директор Варьете («Он такой же директор, как я архиерей!» — омерзительно гнусавя, говорит Азazelло), во мгновение ока вышвырнут в Ялту. Желтеет от ужаса буфетчик («— Вы человек бедный... Ведь вы — человек бедный? — Буфетчик втянул голову в плечи, так что стало видно, что он человек бедный»), когда дребезжащий голос Коровьева выкладывает все о многотысячных сбережениях «бедняги» и даже предрекает час его смерти.

И очистительным огнем, «с которого все началось и которым мы все заканчиваем», — пожаром «Грибоедова» — довершается литературная сатира в романе с этим самым «Грибоедовым», в котором уютнейше разместился МАССОЛИТ, с его рестораном, «самым лучшим в Москве», с его кассами, путевками и дачами в Перельгине, с членами

МАССОЛИТА, от которых — не случайно, надо думать,— в воображении читателя останется только перечень странных имен: Желдыбин, Двубратский, Бескудников, Квант... да еще Настасья Лукинишна Непременова, «московская купеческая сирота, ставшая писательницей и сочиняющая батальные морские рассказы под псевдонимом “Штурман Жорж”».

«Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей, — простодушно отмечает автор, представляя нам знаменитый дом в начале романа, — попав в Грибоедова... обращал к небу горькие укоризны за то, что оно не наградило его при рождении литературным талантом, без чего, естественно, нечего было и мечтать овладеть членским МАССОЛИТским билетом, коричневым, пахнущим дорогой кожей, с золотой широкой каймой...»

«...Сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспевает будущий автор “Дон Кихота”, или “Фауста”, или, черт меня побери, “Мертвых душ!” — вторит ему наглец Коровьев в одной из последних глав, прежде чем поджечь знаменитый ресторан вместе с не менее знаменитым домом.

Огонь идет по пятам за дьявольскими помощниками Воланда: горит дом на Садовой, горит Торгсин, в котором побывали Коровьев и Бегемот, облюбленный Алоизием Могарычем дом с подвальчиком Мастера, горит «Грибоедов»... Гётевский Мефистофель тоже называет своей стихией огонь — единственную стихию, противостоящую жизни... В романе «Мастер и Маргарита» огонь не противостоит жизни и добру. В романе Булгакова в огне горят страдания и боль («Гори, гори, прежняя жизнь!» — кричит Мастер. «Гори, страдание!» — вторит ему Маргарита). Горят пошлость, стяжательство, бездуховность и ложь, расчищая дорогу надежде на лучшее.

«Я помогал пожарным, мессир», — отвечает Коровьев Воланду, вернувшись с пожара «Грибоедова».

«— Ах, если так, то, конечно, придется строить новое здание.

— Оно будет построено, мессир, — отозвался Коровьев, — смею уверить вас в этом.

— Ну, что ж, остается пожелать, чтобы оно было лучше прежнего, — заметил Воланд.

— Так и будет, мессир, — сказал Коровьев.

— Уж вы мне верьте, — добавил кот, — я форменный пророк».

И становится афоризмом реплика Воланда: «Рукописи не горят»...