Министерство образования РФ

МОУ Гимназия № 3

# экзаменационный

реферат

по литературе

## на тему: «Таинственный

### фантастический и

### мистический мир

#### Воланда »

###### ВЫПОЛНИЛ: ученица 11 класса «В»

МОУ Гимназии № 3

Земцова Дарья

ПРОВЕРИЛ: Шаманская

Марина Васильевна

Иркутск 2003

#### ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Введение………………………………………………………….3

2. «…так кто ж ты наконец?

Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо…» Кто же такой Воланд?

* Почему все-таки «Воланд»?………………………………..4
* Происхождение Воланда ………………………………….5
* Его символика……………………………………………….9

3. Свита Воланда

* Коровьев-Фагот………………………..12
* Бегемот…………………………………15
* Азазелло………………………………..16
* Абадонна……………………………….17

4. Великий бал у Сатаны

* Источники и предпосылки ……………………………………18
* Хозяйка бала – черная королева Марго…….………………...24
* Гости – кто они?………………………………………………..26

5. Заключение .…………………………………………………….31

6. Список литературы……………………………………………..33

Введение

Исследуя мир романа «Мастер и Маргарита», можно найти огромное количество деталей и символов, причем каждый из них несет свой неповторимый и очень важный смысл. Каждый из них является ключиком к пониманию романа. И если найти достаточное количество таких ключиков, то роман Булгакова откроется, как долго не открывавшаяся дверь, и читатель сможет с уверенностью шагнуть в неповтримую, волшебную и захватывающую атмосферу творения М. А. Булгакова.

Свой реферат я посвятила исследованию многочисленных деталей самой таинственной и загадочной части романа – фантастического мира Воланда. Также я попробовала проанализировать литературное происхождение и символику самого Воланда и его свиты. Большое внимание было уделено эпизоду Великого бала у Сатаны, который в большей степени позволяет раскрыть характеры данных персонажей, их взаимоотношения и положение их среди других героев романа. Думаю, такой подход сможет в достаточной степени выявить роль каждого рассматриваемого персонажа в романе. Нельзя достаточно точно охарактеризовать мир Воланда без рассмотрения мифологических корней его самого и его свиты. Булгаков использовал не мало источников информации, благодаря которым портрет и характер каждого героя просматриваются еще лучше и понятнее. В своем реферате я постаралась изложить как сами источники информации, которыми пользовался Булгаков, так и те детали из этих источников, которыми автор в своей интерпретации наделил свиту Воланда.

«Записки покойника» Булгаков дописать не успел. В 1937 году он в очередной раз вернулся к роману «Инженер с копытом», который теперь стал именоваться «Мастером и Маргаритой», чтобы уже не расставаться с ним до последнего дыхания.

Чистовой вариант его был завершён в 1938 году, но и после этого писатель многое в нём перестраивал, дополнял и шлифовал. Всё, что пережил Булгаков на своём веку – и счастливого, и тяжёлого, – все свои главные мысли и открытия, всю душу и весь талант отдавал он этому роману. И родилось творение необыкновенное.

Есть верный способ получить об этой чрезвычайно сложной, как признают все исследователи, вещи максимум того, что каждый из нас в меру своих интеллектуальных и духовных сил в состоянии освоить. Надо, не пытаясь “разобрать” и препарировать роман, просто отдаться во власть мысли, чувства, фантазии автора. Лишь в этом случае сможешь ощутить силу света, идущего от легендарного бродячего философа Иешуа Га-Ноцри. И заразиться упоительным чувством свободы, которым охвачена Маргарита, невидимкой парящая над землёй по пути на Великий Бал Сатаны. И почувствовать поистине сатанинскую красоту и таинственность лунных весенних ночей. И осознать убожество того быта, в который не может проникнуть свет настоящей любви и подлинного добра. И вдруг испытать вместе с Мастером страх, которым он заболел, когда вышел к людям со своим светлым и мудрым твореньем и был встречен не поддающимися объяснению злобой и яростью. И вместе с озорными ассистентами Воланда позабавиться над “подведомственными” Сатане большими и мелкими пакостниками: мошенниками, взяточниками, заскорузлыми бюрократами и чинодралами. И открыть для себя многое-многое другое.

«…так кто ж ты наконец? Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо…» Кто же такой Воланд?

Почему все-таки «Воланд»?

Воланд во многом ориентирован на Мефистофеля «Фауста» Иоганна Вольфганга Гете, в том числе и на оперного, из оперы Шарля Гуно «Фауст»(1859). Само имя Воланд взято из поэмы Гете, 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, с текстом которого Булгаков был знаком, это место дается так: «Мефистофель. 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»[[1]](#footnote-1).

В редакции 1929 - 1930гг. имя Воланд воспроизводилось полностью латиницей на его визитной карточке: «D-r Theodor Voland». Теодор 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. В окончательном тексте Булгаков от латиницы отказался: Иван Бездомный на Патриарших запоминает только начальную букву фамилии – W(«дубль-ве»). Такая замена оригинального V(«фау») неслучайна. 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 Гете не встречался, а Булгакову хотелось именно с «Фаустом» связать своего сатану, пусть даже нареченного именем, не слишком известным русской публике. Сохранилось и выписанное Булгаковым имя шведского дьявола Антессер, которое рассматривалось писателем как возможное имя дьявола в своем романе, поскольку русской публике оно было почти неизвестно. Редкое имя нужно было для того, чтобы не искушенный в демонологии рядовой читатель не сразу бы догадался, кто такой Воланд, чтобы загадка появившегося на Патриарших прудах иностранного профессора с самого начала держала в напряжении большинство читателей «Мастера и Маргариты». В ранних редакциях Булгаков пробовал для будущего Воланда имена Азазелло и Велиар. Здесь Булгаков, очевидно, учел указания И. Я. Порфирьева в его книге «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» на то, что у мусульман Азазел – это высший ангел, который после своего падения был назван сатаной.

Ну и о происхождении самого имени Воланд. У древних германцев континентальной Европы существовал бог Вотан, или Водан, который соответствовал Одину. Один – верховный бог древнегерманской мифологии Скандинавии, бог войны, хозяин вальхаллы, чертога мертвых, где находят приют павшие в битвах воины, продолжающие здесь свои героические подвиги. Возможно, именно от древнего бога Водана произошел и Воланд средневековых легенд, который в свою очередь послужил прототипом булгаковского сатаны.

Происхождение Воланда

Литературная родословная Воланда, использованная Булгаковым, чрезвычайно многогранная. Дьявол в «Мастере и Маргарите» имеет очевидное портретное сходство с Эдуардом Эдуардовичем фон-Мандро — инфернальным 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». Белый инфернальность 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 обыденного советского сознания объяснять любые необъяснимые явления окружающей жизни, вплоть до массовых репрессий и бесследного исчезновения людей.

Подобно Мандро, Воланд, по утверждению Коровьева-Фагота, владеет виллой в Ницце. В этой детали отразилось не только знакомство с «Московским чудаком», но и символическое значение Ниццы как курорт, где отдыхают богачи со всего мира.

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 о своей неизлечимой болезни и скорой смерти, но все равно отказывается потратить свои немалые сбережения. У 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 в душе его надолго хватит этих «плодов», «добра» и «житниц» и что ей достаточно «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?».[[2]](#footnote-2)

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-конъюнктурщик.

Граф Калиостро стал героем известного стихотворения Каролины Павловой (Яниш) «Разговор в Трианоне» (1849). Это стихотворение построено в форме беседы графа Оноре Мирабо (1749-1791) 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 вырученных прав».

Воланд тоже критикует казенный оптимизм по-марксистски «просвещенного» Берлиоза с позиций знания тысячелетий человеческой истории. Как и Калиостро, Воланд указывает на непредсказуемость человеческих действий и убеждает литератора, что человеку не дано предвидеть свое будущее.

Между Калиостро из «Разговора в Трианоне» и Воландом есть портретное сходство. Калиостро «был сыном юга, /По виду странный человек: /Высокий стан, как шпага гибкой, /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. Маргарита, войдя в спальню Воланда, видит, что « кожу на лице Воланда как будто навеки сжег загар». Это действительно делает сатану похожим на выходца из южных краев.

Воланд в окончательном тексте романа «величественный и царственный», близкий традиции лорда Джорджа Байрона и Иоганна Вольфганга Гете, Михаила Лермонтова и иллюстрировавшего его «Демона» (1841) художника Михаила Врубеля.

Воланд с разными персонажами, с ним контактирующим, дает разное объяснение целей своего пребывания в Москве. Берлиозу и Бездомному он говорит, что прибыл, чтобы изучить найденные рукописи Герберта Аврилакского(938-1003), средневекового ученого, который, даже став римским папой Сильвестром II в 999 году, сочетал свои обязанности с интересом к белой, или натуральной магии, в отличие от черной магии, направленной людям во благо, а не во вред. Сотрудникам Театра Варьете и управдому Никанору Ивановичу Босому Воланд объясняет свой визит намерением выступить с сеансом черной магии. Буфетчику 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 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 Азазелло. 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. Неслучайно Азазелло 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.

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. У Булгакова Воланд 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 Эмилем Львовичем Миндлиным «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» (продолжения так и не последовало) было опубликовано в 1923 г. в том же самом втором томе альманаха «Возрождение», что и повесть «Записки на манжетах». В «Возвращении доктора Фауста» действие происходит в начале XX века, 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 также у Воланда на визитной карточке значится «профессор Воланд». У Миндлина Мефистофель — это фамилия, а зовут профессора из Праги Конрад-Христофор. В редакции 1929 г. Воланда звали Теодор, что отражалось м на его визитке. 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».[[3]](#footnote-3) В таком же оперном обличье Воланд предстает в «Мастере и Маргарите», 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…» Булгаков и Мышлаевскому, и Воланду дал разные глаза, традиционные для дьявола, чтобы подчеркнуть инфернальность обоих героев.

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»[[4]](#footnote-4)(этот отрывок впервые был включен в собрание сочинений А. С. Пушкина в 1931 г. 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? (т.е. продолжать уже завершенный роман)… о трижды романтический мастер, неужто вы не хотите 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?»[[5]](#footnote-5) 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.

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

Важным литературным прототипом Воланда послужил Некто в сером, именуемый Он, из пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека»(1907). Этот персонаж упоминался в хорошо известной автору «Мастера и Маргариты» книге С. Н. 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 предчертания»[[6]](#footnote-6). Воланд предсказывает гибель «ограниченному знанием» Берлиозу, терзаемому тревожными предчувствиями, и предоставляет «последний приют» Мастеру, которому не дано встретиться с Иешуа.

Символика Воланда

Значимые эпизоды «Мастера и Маргариты», связанные с Воландом являются пародией на масонские обряды. Идею сделать главой масонов дьявола Булгаков, возможно, почерпнул у Батайля, сделавшего верховным руководителем масонов сатану Люцифера. Воланд в «Мастере и Маргарите» выполняет функции масона высшей степени, вроде Великого Командора. Убранство Нехорошей квартиры перед Великим балом у сатаны напоминает убранство масонской ложи перед обрядом посвящения – бесконечная темная зала, освещенная свечами. Священный египетский жук-скарабей на груди Воланда заставляет вспомнить об отмеченной А. И. Булгаковым связи масонского обряда с мистериями Древнего Египта и об указании Т. О. Соколовской на то, что Хирам-Адонирам был учеником египетских мастеров. Глаза Воланда – «правый с золотою искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней»[[7]](#footnote-7) олицетворяют тот колодец, куда предчувствовавший гибель мастер Хирам бросил золотой треугольник с «таинственным изображение имени Иеговы», символ божеского начала и всесовершенства духа. Одеяние Воланда – черная хламида и шпага на боку в точности соответствует одеянию и вооружению Великого Командора в обряде посвящения в 30-ю степень Кадош, или рыцаря белого и черного орла. В начале бала сатана предстает в нижнем белье, как и полагается посвящаемому, а облик Великого Командора принимает сразу после убийства Барона Майгеля, чья алая кровь заливает крахмальную рубашку и жилет – традиционное масонское платье. Бесконечная же лестница, по ступеням которой поднимается в Нехорошую квартиру на бал, напоминает таинственную лестницу в четырнадцать ступеней, устанавливающуюся в приемной ложи Кадош и символизирующую, согласно Соколовской, соединение «земного ничтожества» с небесным величеством, незнания со всеведением (по этой лестнице обязательно должен был всходить посвящаемый).

С Коровьевым-Фаготом связано посвящение в степень Кадош – степень рыцаря белого и черного орла. Неслучайно во время визита буфетчика Театра Варьете Сокова в Нехорошую квартиру Гелла впервые называет первого помощника Воланда рыцарем. Детали обстановки, которые видит вошедший, соответствуют пародии на обряд посвящения именно в рыцарскую степень Кадош: «Войдя туда, куда его пригласили, буфетчик даже про свое дело позабыл, до того его поразило убранство комнаты. Сквозь цветные стекла больших окон… лился необыкновенный, похожий на церковный свет. В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость. Перед камином на тигровой шкуре сидел, благодушно жмурясь на огонь, черный котище. Был стол, при взгляде на который богобоязненный буфетчик вздрогнул: стол был покрыт церковной парчой (в ранней редакции прямо говорилось, что на парче «были вышиты кресты, но только кверху ногами»; тем самым усиливалось сходство с тевтонскими крестами на бархатном покрытии балдахина во время посвящения в рыцари черного и белого орла)… У камина маленький, рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса, и сок капал в огонь, и в дымоход уходил дым». Соков видит и другие предметы, характерные для степени Кадош: «…На спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости. А на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями»[[8]](#footnote-8). Шпаги здесь — это современное повторение мечей рыцарей черного и белого орла. С орлом здесь ассоциируются и орлиные перья беретов, а черно-красный плащ Воланда соответствует одеянию Великого Командора. Испытания, которыми в память о былых казнях тамплиеров подвергают посвящаемого в степень Кадош, пародийно воспроизведены в тех испытаниях, что выпали на долю Сокова в Нехорошей квартире. Согласно описанию Соколовской, кандидату в рыцари черного и белого орла надевали на шею веревку — в память о рыцарях Храма, погибших на виселицах. Под буфетчиком Театра Варьете «с треском подломилась» скамеечка, что символизирует скамейку, выбиваемую из-под ног висельника, а горящая жаровня — костры, на которых жгли тамплиеров. Испытаний Соков не выдерживает. Согласно Соколовской, рыцарям степени Кадош было предписано избегать семи пороков: «гордости, скупости, неумеренности, похоти, корыстолюбия, праздности, гнева». Воланд ставит вопросы перед Соковым таким образом, чтобы выяснить наличие или отсутствие у него всех этих грехов. Выясняется, что похоть, неумеренность, гордость, праздность чужды Сокову. Зато буфетчик страдает скупостью и корыстолюбием и может разгневаться, как возмущается он, например, вопросом Воланда: «Вы когда умрете?». Соков, как и другие современные персонажи «Мастера и Маргариты», испытаний, которые должны пройти кандидаты на обретение различных степеней масонства, не осилил. Ни один из псевдомасонских обрядов в «Мастере и Маргарите» не доводится до конца. Воланд и его товарищи подмастерья уподоблены в романе обладателям высших степеней масонства, для которых характерна, по утверждению Соколовской, страстная проповедь «борьба со злом силою». Сатане и его свите особенно присуще мщение — отличительная черта степени Кадош. Они наказывают Берлиоза, Барона Майгеля и Алоизия Могарыча.

Во время последнего полета Фагот обретает облик рыцаря черного и белого орла. В варианте 1936 г. он выглядел следующим образом: «Луна лила бешеный свет, и теперь он заиграл на золотых застежках кафтана, на рукояти, на звездах шпор. Не было никакого Коровьева, невдалеке от мастера скакал, колол звездами бока коня рыцарь в фиолетовом. Все в нем было печально, и мастеру показалось даже, что перо с берета свешивается грустно». Здесь Коровьев-Фагот похож на тех рыцарей черного и белого орла, которые, по словам Т.О. Соколовской, несколько модернизировали рыцарский костюм, надев короткие черные далматики (кафтаны) черного или белого цвета и пояса с серебряной или золотой бахромой, а также черные шляпы, украшенные золотым солнцем (у Булгакова вместо шляпы — берет с орлиным пером). В окончательном тексте рыцарский наряд Фагота превратился в традиционные рыцарские доспехи, как это и было в большинстве лож степени Кадош; а прегрешение, за которое он понес наказанье, стало прямо связываться с темой света и тьмы: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотою цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом…

— 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, которой он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся все счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»[[9]](#footnote-9) Здесь в качестве символа печали, траура и смерти выбран не черный, принятый в ложе Кадош, а фиолетовый, тоже традиционный в этом качестве для западного христианства. Поскольку рыцари белого и черного орла именовали себя «сынами света» и «сынами солнца», каламбур насчет солнца и тьмы являлся для них вещью предосудительной и мог быть сочтен гордыней — одним из семи запретных для степени Кадош пороков. В наказание Коровьева-Фагота превратили в шута.

Символику масонства в «Мастере и Маргарите» автор соединял с христианским преданием. Бриллиантовый треугольник на портсигаре Воланда, предъявляемом литераторам на Патриарших, — это отчетливо масонский знак, олицетворение того золотого треугольника, который обреченный мастер Хирам-Адонирам бросил в глубокий колодец. В книге британского историка и богослова епископа Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве, можно прочесть: «Чтобы показать им (главным священникам, раввинам, книжникам), что самое писание пророчественно обличает их, Христос спросил, неужели они никогда не читали в Писании о камне, который был отвергнут строителями, но который, тем не менее, по чудесным целям Божиим, сдался 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 призовет 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 избегнуть конечной гибели для тех, на кого может упасть этот камень».[[10]](#footnote-10) Масонство учитывает в своем учении и эту притчу, вследствие чего треугольник Воланда символизирует этот краеугольный камень, сделавшийся главой угла.

Коровьев-Фагот

Старший из подчиненных Воланду демонов, черт и рыцарь, представляющийся москвичам переводчиком при профессоре-иностранце и бывшим регентом церковного хора.

Коровьев-Фагот связан с образами произведений Ф. М. Достоевского. В эпилоге «Мастера и Маргариты» среди задержанных по сходству фамилий с Коровьевым-Фаготом названы «четыре Коровкина». Здесь сразу вспоминается повесть «Село Степанчиково и его обитатели»(1859), где фигурирует некто Коровкин. Коровкин схож с булгаковским героем и разительными приметами пьянства на физиономии и в облике: «Это был невысокий, но плотный господин, лет сорока, с темными волосами и с проседью, выстриженный под гребенку, с багровым круглым лицом, с маленькими налитыми кровью глазами, в высоком волосяном галстухе, в пуху и сене, и сильно лопнувшем под мышкой, в pantalon impossible (невозможных брюках — фр.) и при фуражке, засаленной до невероятности, которую он держал на отлет. Этот господин был совершенно пьян». А вот портрет Коровьева-Фагота: «…прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный… пиджачок… гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая»[[11]](#footnote-11); «усики у него, как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брюки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки».[[12]](#footnote-12) Здесь полный контраст физических черт – Коровкин низкий, плотный и широкоплечий, Коровьев-Фагот же высокий, худой и узкоплечий.

После того, как Коровьев-Фагот «соткался из воздуха» на Патриарших прудах, Берлиоз в беседе с Иваном Бездомным упомянул «про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике». Вицлипуцли здесь ассоциируется с Коровьевым-Фаготом неслучайно. Это — не только бог войны, которому ацтеки приносили человеческие жертвы, но и, согласно немецким легендам о докторе Фаусте, — дух ада и первый помощник сатаны. В качестве первого помощника Воланда выступает в « Мастере и Маргарите» Коровьев-Фагот.

Одно из имен Коровьева-Фагота — Фагот восходит к названию музыкального инструмента фагот, изобретенному итальянским монахом Афранио. Благодаря этому обстоятельству резче обозначается функциональная связь между Коровьевым-Фаготом и Афранием. У Коровьева-Фагота есть даже некоторое сходство с фаготом — длинной тонкой трубкой, сложенной втрое. Булгаковский персонаж худ, высок и в мнимом подобострастии, кажется, готов сложиться перед собеседником втрое (чтобы потом спокойно ему напакостить).

Рыцарство Коровьева-Фагота имеет много литературных ипостасей. В последнем полете фигляр Коровьев преображается в мрачного темно-фиолетового рыцаря с никогда не улыбающимся лицом. Этот рыцарь «когда-то неудачно пошутил… его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал», — так излагает Воланд Маргарите историю наказания Коровьева-Фагота. Своеобразным прототипом рыцаря Фагота здесь послужил, по всей вероятности, бакалавр Сансон Карраско, один из основных персонажей булгаковской инсценировки романа «Дон Кихот»(1605-1615) Мигеля де Сервантеса. Сансон Карраско, стремясь заставить Дон Кихота вернуться домой, к родне, принимает затеянную им игру, выдает себя за рыцаря Белой Луны, побеждает рыцаря Печального Образа в поединке и вынуждает поверженного дать обещание вернуться к семье. Однако Дон Кихот, возвратившись домой, не может пережить крушения своей фантазии, ставшей для него жизнью, и умирает. Сансон Карраско, рыцарь Белой Луны, делается невольным виновником гибели рыцаря Печального Образа. Герцог говорит Сансону, что «шутка зашла слишком далеко», а умирающий идальго называет Карраско «наилучшим рыцарем из всех», но «жестоким рыцарем». Дон Кихот, чей разум помутился, выражает светлое начало, превосходство чувства над разумом, а ученый бакалавр, символизируя рациональное мышление, вопреки своим намерениям творит черное дело. Не исключено, что именно рыцарь Белой Луны наказан Воландом столетиями вынужденного шутовства за трагическую шутку над рыцарем Печального Образа, закончившуюся гибелью благородного идальго. Сансон Карраско оказывается связан с луной, олицетворением потусторонних сил. В ночь полнолуния совершает свой последний полет и рыцарь Фагот, вместе с Воландом и остальными членами свиты возвращающийся в свой мир — мир ночи.

У Коровьева-Фагота в его рыцарском обличии есть еще один, демонологический прототип. В книге М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом»(1904), из которой сохранились многочисленные выписки в булгаковском архиве, приведена история двух рыцарей. Один из них, испанский дворянин, влюбленный в монахиню, по дороге на свидание с ней должен был пройти через монастырскую церковь. В ярко освещенной церкви рыцарь видит отпевание покойника, и дворянину называют имя умершего — его собственное. В ответ рыцарь смеется, указав, что монахи ошибаются, и что он, слава Богу, жив и здоров. Однако охваченный внезапным страхом, выбегает из церкви. Его догоняют две громадные черные собаки и загрызают насмерть. Другой рыцарь, Фалькенштейн, однажды усомнился в могуществе и самом существовании демонов и со своими сомнениями обратился к некоему монаху Филиппу. Тот начертал шпагой волшебный круг и заклинаниями вызвал черта — громадного и ужасного черного дъявола, появившегося с шумом и грохотом. Рыцарь не вышел за пределы волшебного круга и остался жив и невредим, «только все его лицо побледнело и оставалось таким до конца жизни». В Коровьеве-Фаготе контаминированы образы обоих рыцарей. Испанский рыцарь наказан за насмешку над предсказанием собственной смерти, а рыцарь Фалькенштейн — за сомнения в существовании демонов, причем лицо его навеки остается бледным, тогда как рыцарь Фагот обречен оставаться с всегда мрачным лицом.

Значимые эпизоды «Мастера и Маргариты», связанные с Коровьевым-Фаготом, являются пародией на масонские обряды. С ним связано посвящение в степень Кадош – степень рыцаря белого и черного орла. Неслучайно во время визита буфетчика Театра Варьете Сокова в Нехорошую квартиру Гелла впервые называет первого помощника Воланда рыцарем. Во время последнего полета Фагот обретает облик рыцаря черного и белого орла. В варианте 1936 г. он выглядел следующим образом: «Луна лила бешеный свет, и теперь он заиграл на золотых застежках кафтана, на рукояти, на звездах шпор. Не было никакого Коровьева, невдалеке от мастера скакал, колол звездами бока коня рыцарь в фиолетовом. Все в нем было печально, и мастеру показалось даже, что перо с берета свешивается грустно».[[13]](#footnote-13) Здесь Коровьев-Фагот похож на тех рыцарей черного и белого орла, которые, по словам Т.О. Соколовской, несколько модернизировали рыцарский костюм, надев короткие черные далматики (кафтаны) черного или белого цвета и пояса с серебряной или золотой бахромой, а также черные шляпы, украшенные золотым солнцем (у Булгакова вместо шляпы — берет с орлиным пером). В окончательном тексте рыцарский наряд Фагота превратился в традиционные рыцарские доспехи, как это и было в большинстве лож степени Кадош; а прегрешение, за которое он понес наказанье, стало прямо связываться с темой света и тьмы. В качестве символа печали, траура и смерти выбран не черный, принятый в ложе Кадош, а фиолетовый, тоже традиционный в этом качестве для западного христианства. Поскольку рыцари белого и черного орла именовали себя «сынами света» и «сынами солнца», каламбур насчет солнца и тьмы являлся для них вещью предосудительной и мог быть сочтен гордыней — одним из семи запретных для степени Кадош пороков. В наказание Коровьева-Фагота превратили в шута.

Бегемот

Кот-оборотень и любимый шут Воланда. Имя Бегемот взято из апокрифической ветхозаветной книги Еноха. В исследовании И. Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях», по всей вероятности, знакомом Булгакову, упоминалось морское чудовище Бегемот, вместе с женским — Левиафаном — обитающее в невидимой пустыне «на востоке от сада, где жили избранные и праведные». Сведения о Бегемоте автор «Мастера и Маргариты» почерпнул также из книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом»(1904), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве. Там, в частности, описывалось дело игуменьи Луденского монастыря во Франции Анны Дезанж, жившей в XVII веке и одержимой «семью дьяволами: Асмодеем, Амоном, Грезилем, Левиафаном, Бегемотом, Баламом и Изкароном», причем «пятый бес был Бегемот, происходивший из чина Престолов. Пребывание его было во чреве игуменьи, а в знак своего выхода из нее, он должен был подбросить ее на аршин вверх. Этот бес изображался в виде чудовища со слоновой головой, с хоботом и клыками. Руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени».[[14]](#footnote-14) У Булгакова Бегемот стал громадных размеров котом-оборотнем, а в ранней редакции Бегемот имел сходство со слоном: «На зов из черной пасти камина вылез черный кот на толстых, словно дутых лапах…» Булгаков учел также, что у слоноподобного демона Бегемота были руки «человеческого фасона», поэтому его Бегемот, даже оставаясь котом, очень ловко протягивает кондукторше монетку, чтобы взять билет. По свидетельству второй жены писателя Л. Е. Белозерской, реальным прототипом Бегемота послужил их домашний кот Флюшка — огромное серое животное. Булгаков только сделал Бегемота черным, так как именно черные коты по традиции считаются связанными с нечистой силой.

Азазелло

Это «демон безводной пустыни, демон-убийца». Имя Азазелло образовано Булгаковым от ветхозаветного имени Азазел (или Азазель), демона иудейской мифологии, обитающем в пустыне; это одно из традиционных именований беса; в романе употреблено в итальянизированной форме. Образ Азазелло отмечен известной брутальностью — он выполняет в основном поручения, связанные с физическим насилием, а также выполняет функции слуги и посыльного. Азазел — так зовут отрицательного культурного героя ветхозаветного апокрифа – книги Еноха, падшего ангела, который научил людей изготовлять оружие и украшения. В книге И. Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» (1872) отмечалось, что Азазел «научил людей делать мечи, шпаги, ножи, щиты, брони, зеркала, браслеты и разные украшения; научил расписывать брови, употреблять драгоценные камни и всякого рода украшения, так что земля развратилась».[[15]](#footnote-15) Вероятно, Булгакова привлекло сочетание в одном персонаже способности к обольщению и убийству. Именно за коварного обольстителя принимает Азазелло Маргарита во время их первой встречи в Александровском саду. Благодаря Азазелу женщины освоили «блудливое искусство» раскрашивать лицо. Поэтому именно Азазелло передает Маргарите крем, волшебным образом меняющий ее внешность. Азазелло изобрел этот крем, который так и называется «крем Азазелло». Волшебный крем не только делает героиню невидимой и способной летать, но и одаривает ее новой, ведьминой красотой. А в Нехорошей квартире Азазелло появляется через зеркало, то есть тоже с помощью своего нововведения.

В некоторых сохранившихся фрагментах редакции «Мастера и Маргариты» 1929 г. имя Азазелло носил сатана — будущий Воланд. Здесь Булгаков учел указания И. Я. Порфирьева на то, что у мусульман Азазел — это высший ангел, который после своего падения был назван сатаной.

Об Азазеле пишет и А. В. Амфитеатров в своей книге «Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков»: «Евреи слишком долго жили кочевниками в жгучих пустынях, чтобы не вынести из них мифа о царящем в них злом духе Азазеле, — быть может, отголоске египетского Сэта, которому подчиненным египтяне считали Синайский полуостров. Пресловутый обычай выгонять в жертву этому Азазелю «козла искупления», нагруженного грехами Израиля, общеизвестен. Он держался в иудаизме едва ли не до падения иудейской государственной самостоятельности и, умирая, соприкоснулся с христианским символом- антитезою агнца, принявшего на себя грехи мира».[[16]](#footnote-16) Автор «Дьявола в быте, легенде и в литературе средних веков» добавляет, что апокрифическая книга «Берешитт раббан» «считает этого Азазеля худшим из ангелов, пленившихся земными женщинами и чрез то сделавшихся демонами. Он научил женщин украшать себя драгоценностями и камнями, румяниться и белиться».

Амфитеатров отмечал: «Противоречие между самим понятием «злого духа с одной стороны и «добра» с другой, казалось, должно было помешать народу создать идею о добром черте, в контраст или поправку к черту злому. Но не только народ, а и богословы не удержались от соблазна открыть двери этой примитивной идее». Один из таких добрых чертей в награду за службу в монастыре попросил «пеструю одежду с бубенчиками», и именно так в ранней редакции «Мастера и Маргариты» одет будущий Азазелло.

Абадонна

Демон войны. Своим именем он, очевидно, обязан повести писателя Н. А. Полевого «Абадонна» и особенно стихотворению В. Жуковского «Аббадонна» (1815), представляющему собой вольный перевод эпилога поэмы немецкого романтика Фридриха Готлиба Клопштока «Мессиада» (1751-1803). Герой стихотворения Жуковского — ветхозаветный падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога и в наказание сброшенный на землю. Абадонна, обреченный на бессмертие, напрасно ищет гибели: «Вдруг налетела на солнце заблудшая в бездне планета; час ей настал разрушенья… она уж дымилась и рдела… К ней полетел Аббадонна, разрушиться вкупе надеясь… Дымом она разлетелась, но, ах!.. не погиб Аббадонна!»[[17]](#footnote-17)

В «Мастере и Маргарите» разлетевшаяся дымом планета превратилась в хрустальный глобус Воланда, где гибнут люди и дымятся поражаемые бомбами и снарядами дома, а Абадонна беспристрастно наблюдает, чтобы страдания для обеих воюющих сторон были одинаковыми. Здесь сказалась антивоенная позиция Булгакова, выраженная еще в рассказе «Необыкновенные приключения доктора» (1922) и основанная на опыте военного врача первой мировой и гражданской войн. Война, развязанная Абадонной и предстающая взору Маргариты, — это вполне конкретная война. На глобусе Воланда «кусок земли, бок которого моет океан», ставший театром военных действий, представляет собой Пиренейский полуостров. Здесь расположена Испания, где в 1936-1939 гг. происходила кровопролитная война. Первый эпизод с Абадонной и глобусом появится в варианте 1937 г., когда война в Испании неизменно присутствовала в кинохронике и выпуске новостей по радио (Воланд как раз сетует на невнятные голоса радиодикторов, для чего и завел себе хрустальный глобус — прообраз телевизора, только живого). К событиям в Испании Булгаков проявлял постоянный интерес, и с ними связана одна из его последних газетных публикаций, в которой отразились собственные убеждения писателя: войны можно прекратить не словами возмущения, а применением силы против агрессора. Вероятно, здесь лежит разгадка, почему Воланд относится бесстрастно к результатам работы Абадонны и не разделяет негодования Маргариты ужасными последствиями войны, в частности, гибелью невинных младенцев. Он внушает героине, что слова в данном случае бесполезны. Ведь Абадонна слеп, он всегда в черных очках и не может оказывать предпочтение никому из участников войны. Свои очки Абадонна снимает только однажды — во время убийства Барона Майгеля. Именно этого предателя надо было уничтожить, поскольку он угрожал погубить весь мир Воланда и выступал чрезвычайно удачливым конкурентом сатаны на дьявольском поприще.

Имя Абадонна восходит к древнееврейскому Аваддон. Так зовут ангела Апокалипсиса. Он упоминается в романе «Белая гвардия», где пациент Алексея Турбина, больной сифилисом и начитавшийся откровения Иоанна Богослова поэт Русаков связывает этого ангела с военным вождем большевиков Л. Д. Троцким, имя которого будто бы “по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион, что значит губитель”. Дословно Аваддон переводится, как “прекращение бытия”. Не исключено, что из этой, возникшей в «Белой гвардии», связи главы Красной Армии с Аваддоном, родилась мысль в «Мастере и Маргарите» назвать Абадонной демона войны. Возможно, что портрет Абадонны в чем-то подсказан внешностью Троцкого, поскольку Абадонна худой человек в очках и его работа столь же безукоризненна, как и деятельность Троцкого на посту главы военного ведомства. Оба они равнодушны к жертвам войны.

ВЕЛИКИЙ БАЛ У САТАНЫ

Это бал, который дает Воланд в Нехорошей квартире в бесконечно длящуюся полночь пятницы, 3 мая 1929 г.

Источники и предпосылки

По воспоминаниям третей жены М. А. Булгакова Елены Сергеевны в описании Великого бала у Сатаны были использованы впечатления от приема в американском посольстве в Москве 22 апреля 1935 г. Посол США Уильям Буллит пригласил писателя с женой на это торжественное мероприятие. Об истории создания Великого бала у Сатаны Е. С. Булгакова рассказывала: «Сначала был написан малый бал. Он проходил в спальне Воланда; то есть в комнате Степы Лиходеева. И он мне страшно нравился. Но затем, уже во время болезни (не ранее осени 1939 г.) Михаил Афанасьевич написал большой бал. Я долго не соглашалась, что большой бал был лучше малого… И однажды, когда я ушла из дома, он уничтожил рукопись с первым балом. Я это заметила, но ничего не сказала. Михаил Афанасьевич полностью доверял мне, но он был мастер, он не мог допустить случайности, ошибки, и потому уничтожил тот вариант. А в роскоши большого бала отразился, мне кажется, прием у У. Буллита, американского посла в СССР.

Прием был роскошный, особенно запомнился огромный зал, в котором был бассейн и масса экзотических цветов». Этот прием Е. С. Булгакова подробно описала в дневниковой записи 23 апреля 1935 г., характерно назвав его «балом»: «Бал у американского посла. Михаил Афанасьевич в черном костюме. У меня вечернее платье исчерна-синее с бледно-розовыми цветами. Все во фраках, было только несколько смокингов и пиджаков. Подъехали к двенадцати.

В зале с колоннами танцуют, с хор — прожектора разноцветные. За сеткой – птицы – массы – порхают. Оркестр, выписанный из Стокгольма. Михаил Афанасьевич пленился больше всего фраком дирижера — до пят.

Ужин в специально построенной для этого бала к посольскому особняку столовой, на отдельных столиках. В углах столовой — вагоны небольшие, на них — козлята, овечки, медвежата. По стенкам — клетки с петухами. Часа в три заиграли гармоники и петухи запели. Стиль рюсс.

Масса тюльпанов, роз — из Голландии.

В верхнем этаже — шашлычная. Красные розы, красное французское вино. Внизу — всюду шампанское, сигареты».[[18]](#footnote-18)

Для полуопального литератора, каким был Булгаков, прием в американском посольстве — событие почти невероятное, сравнимое с балом у сатаны. Советская наглядная пропаганда часто изображала «американский империализм» в облике дьявола. В Великом бале у Сатаны реальные приметы обстановки резиденции американского посла сочетаются с деталями и образами отчетливо литературного происхождения.

Для того, чтобы вместить Великий бал у Сатаны в Нехорошую квартиру, потребовалось раздвинуть ее до сверхъестественных размеров. Как объясняет Коровьев-Фагот, «тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов». Здесь вспоминается роман «Человек-невидимка» (1897) Герберта Уэллса, где главный герой Гриффин рассказывает о своем изобретении, позволяющем достичь невидимости: «Я нашел общий закон пигментов и преломлений света, формулу, геометрическое выражение, включающее четыре измерения. Дураки, обыкновенные люди, даже обыкновенные математики и не подозревают, какое значение может иметь для изучающего молекулярную физику какое-нибудь общее выражение».[[19]](#footnote-19) Булгаков идет дальше знаменитого фантаста, увеличив число измерений с достаточно традиционных четырех (можно вспомнить стереотипное «мир в четвертом измерении») до пяти. В пятом измерении становятся видимыми гигантские залы, где происходит Великий бал у Сатаны, а сами участники бала, наоборот, невидимы для окружающих людей, в том числе для агентов ОГПУ, дежурящих у дверей Нехорошей квартиры.

Обильно украсив бальные залы розами, Булгаков учитывал сложную и многогранную символику, связанную с этим цветком. Писатель, без сомнения, был знаком со статьей имевшегося в его библиотеке Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона о розах в этнографии, искусстве и литературе. Там отмечалось, что в культурной традиции западноевропейских народов древности и Средневековья розы выступали олицетворением как траура, так и любви и чистоты. Розы были издавна включены в символику католической церкви. Еще у видного богослова Амвросия Миланского роза напоминала о крови Спасителя. У других духовных и светских писателей Западной Европы роза — это райский цветок, символ чистоты и святости, символ самого Христа или пресвятой девы Марии. В то же время розы оставались чужды русской и восточнославянской культурной традиции и практически не отразились народной обрядности и поэзии. Здесь они приобрели некоторое значение не ранее XIX века. В конце XIX– начале XX веков розы были важными мотивом в прозе и поэзии русских символистов, известной Булгакову. В статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона упоминались также розарии древнего Рима — поминки по умершему, когда розами украшали могилы. Там же говорилось об обычаях римлян украшать розами храмы, статуи, венки в религиозных процессиях и на свадьбах. Рассказывалось и о праздниках роз в Риме, проводимых в мае, в период цветения. С учетом всего этого розы на Великом бале у Сатаны можно рассматривать и как символ любви Маргариты к Мастеру, и как предвестие их скорой смерти. Розы здесь — и аллегория Христа, память о пролитой крови, и указание на грядущее в конце бала убийство Барона Майгеля (согласно древним мифам, розы возникли из капель крови Венеры или Адониса). Обилие роз — цветов, чуждых собственно русской традиции, подчеркивает иноземное происхождение Воланда и его свиты и придает Великому балу у Сатаны элемент пародии на католическую мессу.

Еще один источник Великого бала у Сатаны — описание бала в Михайловском дворце, данное в книге маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843): « …Свет отдельных групп цветных лампионов живописно отражался на колоннах дворца и на деревьях сада, в глубине которого несколько военных оркестров исполняли симфоническую музыку. Группы деревьев, освещенные сверху прикрытым светом, производили чарующее впечатление, также ничего не может быть фантастичнее ярко освещенной зелени на фоне тихой, прекрасной ночи. Большая галерея, предназначенная для танцев, была декорирована с исключительной роскошью. Полторы тысячи кадок и горшков с редчайшими цветами образовали благоухающий боскет. В конце залы, в густой тени экзотических растений, виднелся бассейн, из которого беспрерывно вырывалась струя фонтана. Брызги воды, освещенные яркими огнями, сверкали, как алмазные пылинки, и освежали воздух…

Трудно представить себе великолепие этой картины. Совершенно терялось представление о том, где ты находишься. Исчезали всякие границы, все было полно света, золота, цветов, отражений и чарующей, волшебной иллюзии».[[20]](#footnote-20)

Подобную картину видит Маргарита на Великом бале у Сатаны, ощущая себя в тропическом лесу, среди сотен цветов и разноцветных фонтанов и слушая музыку лучших в мире оркестров.

Изображая Великий бал у Сатаны, Булгаков учитывал и традиции русского символизма, в частности, «Северной» первой симфонии А. Белого. Великий бал у Сатаны назван «весенним балом полнолуния или балом ста королей», у Белого же в надмирности в связи с вознесением королевы на небо устраивается пир почивших северных королей. Многие детали роскошного бассейна на Великом бале у Сатаны заимствованы из третьей симфонии Белого, «Возврата», где описан мраморный бассейн московских бань, украшенный чугунными изображениями морских обитателей.

Великий бал у Сатаны помимо симфоний А. Белого, имеет своим источником произведение еще одного автора, близкого к символистам. Эта пьеса Леонида Андреева «Жизнь человека» (1907), с успехом поставленная во МХАТе. Здесь на сцене постоянно присутствует безмолвствующий (он произносит речи лишь в прологе и эпилоге) Некто в сером, именуемый Он — олицетворение Рока, Судьбы или «князя тьмы». У Булгакова ему уподоблен Воланд в сцене Великого бала у Сатаны. Главные же герои «Жизни человека» — Человек и Жена очень напоминают Мастера и Маргариту. Человек — это творческая личность, чья жизнь проходит перед зрителями от рожденья до смерти, познающий и бедность, и богатство, но всегда любимый своей женой.

И целая картина пьесы посвящена балу, который происходит «в лучшей зале обширного дома» внезапно разбогатевшего Человека. И этот же бал возникает в его памяти перед самой смертью.

Живые шахматные фигурки, которыми играют Воланд и Бегемот перед Великим балом у Сатаны, скорее всего, возникли не без влияния повести известного экономиста-агрария А. В. Чаянова «Венедиктов, или достопамятные события жизни моей» (1921). Эта книга была подарена писателю в 1926 г. художницей Н. А. Ушаковой, женой его друга Н. Н. Лямина. В повести Чаянова рассказчик носил фамилию Булгаков и очень напоминал хроникера-рассказчика первой редакции «Мастера и Маргариты», создававшейся в 1929-1930 гг. В повести Чаянова, как и в булгаковском романе, рассказывалось о посещении сатаной Москвы, только в начале XIX века. Главный герой, Венедиктов, в клубе лондонских дьяволов наблюдает черную мессу и играет в живые карты. Ставки в этой игре делались человеческими душами в виде золотых треугольников.

В своих «живых шахматах» Булгаков ориентировался также на «Легенду об арабском звездочете» из книги американского писателя Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» (1832), где астролог демонстрирует султану Абер Абусу живые шахматные фигурки, движение которых означает, что враги уже идут на подвластную султану Гренаду (область Испании, дольше всего удерживавшуюся арабами). Звездочет предлагает выбор: или заставить врагов отступить без пролития крови, коснувшись фигурок тупым концом копья, или спровоцировать среди них кровавое побоище, коснувшись фигурок острием копья. Султан выбирает кровопролитие, и происходит кровавая резня среди людей, которых обозначают фигурки. Таким образом, шахматная партия Бегемота и Воланда оказывается связана с гражданской войной в Испании 1936-1939 гг., бедствия которой Маргарита видит тотчас же на хрустальном глобусе Воланда. Там «кусок земли, бок которого моет океан» — это Пиренейский полуостров, где под бдительным контролем демона войны Абадонны воюют друг с другом республиканцы и сторонники монархии. Эта война как бы предопределена заранее (учитывая, что действие московской части романа происходит в 1929 г. — за семь лет до ее фактического начала) живыми шахматами и глобусом сатаны. Можно предположить, что в шахматной партии Бегемота и Воланда решается и дальнейшая судьба Мастера и Маргариты.

В первых двух редакциях «Мастера и Маргариты», создававшихся в 1929-1936 гг., вместо Великого бала у Сатаны в Нехорошей квартире происходил шабаш. В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранились выписки из книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904) с указанием страниц: «Антессер. Шабашные игрища (с. 36). Опилки и колокол (37)». Здесь внимание Булгакова привлекло описание шведского шабаша по материалам процесса над ведьмами 1670 г. : «По шведскому обычаю, колдуны и ведьмы отправлялись на шабаш не верхом на метлах и палках и не с помощью волшебных мазей, а просто выходили на один перекресток, на росстань, как выражаются в наших русских сказаниях. Около этого перекрестка находилась глубокая и мрачная пещера. Ведьмы становились перед этою пещерою и трижды восклицали: «Антессер, приди и унеси нас на Блокулу». Эта Блокула была гора, совершенно соответствующая немецкому Брокену или Лысой горе наших сказаний. Антессер же — это имя демона, который заведовал шабашными игрищами. Этот демон являлся на призыв поклонников одетым в серый кафтан, красные штаны с бантами, синие чулки и остроконечную шляпу. У него была большая рыжая борода. Он подхватывал всех своих гостей и мгновенно переносил их по воздуху на Блокулу, в чем ему помогала толпа чертей, которая являлась вслед за ним. Все эти черти принимали вид козлов; гости и мчались на шабаш, сидя на них верхом. Многие ведьмы водили с собою на шабаш детей. Эта мелкая публика доставлялась на шабаш особым способом, а именно: козлам ведьмы втыкали копья. Ребятишки садились верхом на эти копья. По прибытии на Блокулу шабаш справлялся, как и всюду в других местах. В шведском шабаше, отмечено, впрочем, несколько особенностей, которые, однако же, иногда, хотя изредка, упоминаются в сказаниях и у других народов. Шведские ведьмы во время шабаша делали себе уколы на пальцах и вытекшей кровью подписывали договор с дьяволом, который вслед за тем совершал над ведьмами крещение, разумеется, уже во имя свое, причем давал им медные стружки, которые получаются про обтачивании колоколов. Ведьмы бросали эти стружки в воду, произнося при этом такие заклинания на собственную душу: «Как эти опилки не вернутся к колоколу, с которого они содраны, так пусть и душа моя никогда не увидит Царствия Небесного».

По шведскому народному верованию главною приманкою на шабашах является еда. На шведских шабашах застольное пиршество — главный номер в программе увеселений. Народные сказания приводят даже полное меню шабашного стола: щи с салом, овсяная каша, коровье масло, молоко и сыр. Меню в своем роде характеристическое. Верно, не очень сытно жилось народу, коли он мечтал о таких пирах как о чем-то достижимом лишь при посредстве продажи души дьяволу (главным в меню шабаша было преобладание «скоромных» блюд, которые нельзя употреблять в христианский пост)! После застольного пира ведьмы принимались для развлечения драться между собою. Хозяин бала, дьявол Антессер, ежели бывал в добром расположении духа, принимал участие в этих невинных забавах. Иногда, будучи в особо благодушном настроении, он услаждал своих гостей игрой на арфе. От брака демона с ведьмами, по шведскому поверью, нарождались на свете жабы и змеи. Отмечена еще одна любопытная подробность шведских сказаний. Иногда дьявол, присутствовавший на шабашах, оказывался больным. Чем именно и в чем выражалась болезнь, об этом история умалчивает; но зато объясняется, что гости шабаша усердно ухаживали за больным хозяином и лечили его — ставили ему банки. Своим верным приверженцам шведский черт давал верных рабов в виде разных животных — кому ворона, а кому кота. Этих звере можно было посылать куда угодно и с каким угодно поручением, и они все аккуратно исполняли».[[21]](#footnote-21)

Многие детали шведского шабаша Булгаков использовал при описании Великого бала у Сатаны и предшествующего ему шабаша на берегу реки, на котором побывала Маргарита. Для полета на Великий бал у Сатаны она использует упоминаемые Орловым традиционные «транспортные средства» — волшебный крем и половую щетку. Зато Наташа берет транспорт, излюбленный именно шведскими ведьмами — превратившегося в беса-борова «нижнего жильца» Николая Ивановича. Обыграна в Великом бале у Сатаны и болезнь дьявола, характерная для шведских сказаний. В окончательном тексте «Мастера и Маргариты» перед началом бала «Воланд широко раскинулся на постели, был одет в ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече. Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку. Колено этой темной ноги и натирала какою-то дымящейся мазью Гелла».[[22]](#footnote-22) Далее дьявол сообщает Маргарите, что, по мнению приближенных, у него ревматизм, «но я сильно подозреваю, что эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в 1571 году в Брокенских горах, на Чертовой Кафедре». Здесь Булгаков заменил шведскую Блокулу на фигурирующий в немецких легендах и в «Фаусте» Гете Брокен. Наверняка автор «Мастера и Маргариты» обратил внимание на то, что в описании Орлова шведский шабаш однажды назван балом, и, возможно, уже тогда, в 1929 г. у него зародилась идея Великого бала у Сатаны. У Воланда, в полном соответствии со шведской традицией, есть слуги животные — кот Бегемот и грач, которые выполняют различные поручения. В частности, шофер-грач доставляет Маргариту на Великий бал у Сатаны. У булгаковского сатаны есть и служанка-ведьма Гелла, которая «расторопна, понятлива, и нет такой услуги, которую она не сумела бы оказать». Булгаков учел приведенное Орловым шведское поверье, что обильная еда — одно из притягательных свойств шабаша. Только традиционную и не блещущую разнообразием кухню североевропейских крестьян Булгаков заменил на жареное мясо, устрицы, икру и ананасы, как на приеме в американском посольстве, где ему удалось побывать. После Великого бала у Сатаны происходят и шабашные игрища — «невинные забавы», когда притворно, «для развлечения», борются между собой Гелла и Бегемот. Воланд, в отличие от Антессера шведских сказаний, рыжей бороды не носит, зато шведскому дьяволу на Великом бале у Сатаны уподоблен Малюта Скуратов: Маргарита видит его лицо, «окаймленное действительно огненной бородой». Вероятно, Булгаков остановил свой выбор на шведском шабаше для Великого бала у Сатаны как на значительно менее известном русским читателям, поскольку подробно описан он только в книге М. А. Орлова.

Сообщение Орлова о том, что по шведским сказаниям дети от брака дьявола с ведьмами рождаются на свет жабами и змеями, проявляется в присутствии на шабаше на берегу реки (очевидно, Днепра у Лысой горы под Киевом) толстомордых лягушек, играющих на дудочках.

Для сцены шабаша, а потом — Великого бала у Сатаны Булгаков сделал выписки из статьи «Шабаш ведьм» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Там, в частности, говорилось о более традиционной версии этого мероприятия, чем в рассказе М. А. Орлова об Антессере. В статье, написанной известным этнографом Л. Я. Штернбергом (1861-1927), отмечалось, что «перед полетом ведьмы мажут себя волшебными мазями», а для самого полета пользуются «метлами, кочергами, ухватами, лопатами, граблями и просто палками».[[23]](#footnote-23) Автор «Шабаша ведьм» указывал, что ведьмы и черти, которые в народных поверьях являются участниками этого дьявольского сборища, произошли от языческих богов и богинь, в том числе от древнегерманской Фрейи, традиционно изображавшейся верхом на борове. Булгаков пародийно уподобил Фрейе служанку Маргариты Наташу, отправляющуюся на Великий бал у Сатаны верхом на превратившемся в борова «нижнем жильце» — ответственном работнике Николае Ивановиче. Картина шабаша, предшествующего в окончательном тексте Великому балу у Сатаны, во многом соответствовала немецкому поверью, приводимому Л. Я. Штернбергом: «Среди сонма ведьм, оборотней и давно умерших женщин (души усопших в свите Одина; Один — верховный бог древнегерманской мифологии Скандинавии, бог войны хозяин вальхаллы, чертога мертвых), слетевшихся на шабаш каждая со своим возлюбленным чертом, при свете пылающих факелов восседает на большом каменном столе сам сатана в образе козла, с черным человеческим лицом… Затем следует бешеная постыдная пляска ведьм с чертями, от которой на другой день остаются следы ног коровьих и козьих».[[24]](#footnote-24) В тексте 1933 г. на шабаше в Нехорошей квартире большую роль играл козлоногий (в окончательном тексте он фигурирует только в предшествующем Великому балу у Сатаны шабаше на берегу реки). а Маргарита видит «скачущие в яростной польке пары». В ранней редакции на шабаш Маргарита попадает через камин. В окончательном тексте через камин попадают все гости (кроме Маргариты), и пасть камина соответствует той мрачной и глубокой пещере шведских поверий, откуда отправляются на шабаш его участники. Отсюда и сравнение с пещерой темного глаза Воланда, которым он смотрит на Маргариту перед Великим балом у Сатаны.

Хозяйка бала — черная королева Марго

Избрание Маргариты королевой Великого бала у Сатаны и ее уподобление одной из французских королев, живших в XVI веке, также связано с Энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона. Сохранились булгаковские выписки из статей этого словаря, посвященных двум французским королевам, носившим имя Маргарита — Наваррской и Валуа. Маргарита Валуа (1553-1615) в 1572 г. вышла замуж за короля Наваррского — будущего короля Франции Генриха IV (1553-1610), причем «ее свадьба, отпразднованная с большой пышностью, закончилась Варфоломеевской ночью, или парижской кровавой свадьбой», когда погибли тысячи протестантов-гугенотов. Толстяк, повстречавшийся Маргарите по дороге на Великий бал у Сатаны, назвал ее «светлой королевой Марго» и «залопотал, мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже Гессара, и про коньяк…».[[25]](#footnote-25) Здесь Булгаков показывает степень опьянения толстяка, ибо Гессар — это упоминаемый в статье о Маргарите Валуа издатель ее писем, живший в Париже в середине XIX века. Собеседник Маргариты спьяну совместил два события, разделенные почти тремя веками — Варфоломеевская ночь 24 августа 1572 г. и издание писем королевы Франции Гессаром. Великий бал у Сатаны ассоциативно оказывается связан с резней гугенотов католиками.

Историческая Маргарита Валуа осталась бездетной, и Маргарита, следовательно, не может быть ее потомком. Поэтому Булгаков связал королеву бала с другой французской королевой — Маргаритой Наваррской (1492-1549), имевшей потомство. Она была «светлой королевой» — известной писательницей, автором сборника «Гептамерон», написанного в духе «Декамерона» (1350-1353) Дж. Боккачо.

Обе исторические Маргариты покровительствовали писателям и поэтам, и булгаковская Маргарита оказывается связана с гениальным Мастером, извлечения которого она добивается после Великого бала у Сатаны.

Маргарита становится ведьмой не по собственному желанию, а по зову крови, будучи праправнучкой одной из этих французских королев, которых молва связывала с нечистой силой.

В литературном плане Маргарита восходит к Маргарите «Фауста» (1808-1832) Гете. Некоторые детали образа Маргариты можно найти в романе Эмилия Миндлина «Возвращение доктора Фауста»(1923). Например, золотая подкова, которую дарит Маргарите Воланд, очевидно, связана с названием трактира «Золотая подкова» в этом произведении (здесь Фауст впервые встречает Маргариту). Одна из иллюстраций к «Возвращению доктора Фауста» также нашла свое отражение в булгаковском романе. В сохранившемся в архиве писателя экземпляре альманаха «Возрождение» с миндлинским романом между страницами 176 и 177 помещен офорт И. И. Нивинского «В мастерской художника», на котором изображена полуобнаженная натурщица перед зеркалом, причем на левой руке у нее накинут черный плащ со светлым подбоем, в правой руке — черные чулки и черные остроносые туфли на каблуке, волосы же — черные и короткие. Такой видит себя Маргарита в зеркале, когда натирается кремом Азазелло.

С образом Маргариты в романе связан мотив милосердия. Она просит после Великого бала у Сатаны за несчастную Фриду. Слова Воланда, адресованные в связи с этим Маргарите: «Остается, пожалуй, одно — обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!.. Я о милосердии говорю… Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узкие щелки. Вот я и говорю о тряпках»[[26]](#footnote-26), — заставляют вспомнить следующее место из повести Федора Достоевского «Дядюшкин сон»(1859): « Но превозмогло человеколюбие, которое, как выражается Гейне, везде суется с своим носом». Слова Достоевского, в свою очередь, восходят к «Путевым картинам»(1826-1830) Генриха Гейне, где милосердие связано, прежде всего, с образом добродушного маркиза Гумпелино, обладателя очень длинного носа. Мысль Достоевского, высказанная в романе «Братья Карамазовы»(1879-1880), о слезинке ребенка как высшей мере добра и зла, проиллюстрирована эпизодом, когда Маргарита, крушащая дом Драмлита, видит в одной из комнат испуганного четырехлетнего мальчика и прекращает разгром.

Мотив милосердия и любви в образе Маргариты решен иначе, чем в гетевской поэме, где перед силой любви «сдалась природа сатаны… он не снес ее укола. Милосердие побороло», и Фауст был отпущен в свет. У Булгакова милосердие к Фриде проявляет Маргарита, а не сам Воланд. Любовь никак не влияет на природу сатаны, ибо на самом деле судьба гениального Мастера предопределена Воландом заранее. Замысел сатаны совпадает с тем, чем просит наградить Мастера Иешуа, и Маргарита здесь — часть этой награды.

Гости Великого бала у Сатаны

Череда гостей, которые проходят перед Маргаритой на Великом бале у Сатаны, подобрана неслучайно. Шествие открывает «господин Жак с супругой», «один из интереснейших мужчин», «убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, но очень недурной алхимик», который «прославился тем… что отравил королевскую любовницу». Здесь речь идет об известном французском государственном деятеле XV в. Жаке Ле Кере (1400-1456). В статье «Алхимия» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона отмечалось, что Кер был алхимиком и вместе с королем Карлом VII (1403-1461) пускал в оборот фальшивые монеты. В словарной же статье, непосредственно посвященной прототипу булгаковского персонажа, утверждалось, что он заведовал французскими финансами и, разбогатев, стал кредитором влиятельных людей королевства, причем «должники постарались избавиться от него при первой возможности», обвинив в изготовлении фальшивых денег и в отравлении королевской любовницы Агнессы Сорель (около 1422-1450), а также в государственной измене. Кер был арестован, заключен под стражу, лишен своего многомиллионного состояния и изгнан из Франции. Вместе с тем в статье подчеркивалось, что Кер был хорошим финансистом, а после изгнания папа Каликст III (1378-1458) вверил ему командование над частью флота в войне против турок. Дети Кера, по предсмертной просьбе отца, получили от Карла VII назад часть конфискованного имущества, что косвенно свидетельствует о вздорности выдвинутых против финансиста обвинений. В булгаковском архиве сохранились выписки из Брокгауза и Ефрона, посвященные «господину Жаку»: «фальшивомонетчик, алхимик и государственный изменник. Интереснейшая личность. Отравил королевскую любовницу». Булгаков, несомненно, знал, что реальный Кер не был такой уж зловещей фигурой и что обвинения против него остались недоказанными и были порождены, прежде всего, наветами именитых должников. Но на Великом бале у Сатаны он сознательно вкладывает в уста Коровьева-Фагота в целом негативную характеристику Кера – человека одаренного. Здесь подчеркнута связь таланта с нечистой силой (в такую связь и в средние века, и позднее обычно верила толпа). На Великом бале у Сатаны Воланд и его свита оказывают покровительство как преступникам, так и замечательным личностям прошлого, которых неосновательно обвиняли в различных преступлениях. В натуре тех, кто предстает перед Маргаритой, добро и зло оказываются тесно переплетены между собой.

Исторический Жак Ле Кер умер своей смертью, но на Великом бале у Сатаны он предстает повешанным. Его казнь, скорее всего понадобилась Булгакову для нагнетания атмосферы бального съезда. На самом деле Ле Кер был отравителем мнимым, как и следующий за ним граф Роберт Дэдли Лейчестер (около 1532-1588) («граф Роберт… был любовником королевы и отравил свою жену»). О нем тоже сохранились в архиве Булгакова выписки из энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Там отмечалось, что Лейчестер был фаворитом английской королевы Елизаветы Ι (1533-1603), мечтал о браке с ней и потому «интриговал против брачных предложений, исходивших от австрийского и французского дворов; его подозревали даже в отравлении жены его, Ами Робсарт, но подозрение это, послужившее сюжетом для романа Вальтера Скотта (1771-1832) “Кенильворт”, не может считаться доказанным». Официальных обвинений в отравлении жены против Лейчестера никогда не выдвигалось, и граф умер своей смертью, хотя за злоупотребления не раз подвергался опале. Булгаков, вслед за Вальтером Скоттом, сделал Лейчестера виновным в гибели Ами Робсарт, и казнил его, как и «господина Жака». В «Мастере и Маргарите» мнимое преступление превратилось в действительное, и за него следует наказание смертью.

Перед Маргаритой проходит еще один «чародей и алхимик» – германский император Рудольф II (1576-1612), который, как сообщалось в статье «Алхимия» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, «был меценатом странствующих алхимиков, и его резиденция представляла центральный пункт алхимической науки того времени». Вместе с тем в специально посвященной императору статье утверждалось, что Рудольф II «отличался вялым апатичным характером, был крайне подозрителен, склонен к меланхолии» и что характерными его чертами были «своенравие, трусость и грубость». Булгаков противопоставил деятельность знаменитого алхимика, способствовавшую прогрессу знания, традиционному образу посредственного правителя, вынужденного в конце жизни отречься от престола.

Длинный ряд алхимиков, представленных на Великом бале у Сатаны начинается еще во время встречи Воланда с литераторами на Патриарших прудах. Там сатана утверждает, что в «государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века». Из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона Булгаков узнал, в частности, что Герберт Аврилакский (938-1003), будущий римский папа Сильвестр II, «в 967 году отправился в Испанию, где ознакомился с арабской образованностью и даже, как передает средневековая легенда, учился в Кордовском и Севильском университетах арабскому чернокнижному искусству». Что же касается его научной деятельности, то, как отмечал тот же источник, Герберт Аврилакский, обладая энциклопедическими знаниями, «как ученый… вряд ли имел себе равного между современниками». Он открывает галерею запечатленных в «Мастере и Маргарите» средневековых мыслителей и государственных деятелей, многим из которых приписывались сношения с дъяволом и различные преступления, чаще всего отравления. Однако последние мнимые отравители на Великом бале у Сатаны оказываются современниками Булгакова.

«По лестнице подымались двое последних гостей.

– Да это кто-то новенький, – говорил Коровьев, щурясь сквозь стеклышко, – ах да, да. Как-то раз Азазелло навестил его и за коньяком нашептал ему совет, как избавиться от одного человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался. И вот он велел своему знакомому, находящемуся от него в зависимости, обрызгать стены кабинета ядом.

– Как его зовут? – спросила Маргарита.

– А, право, я сам еще не знаю, – ответил Коровьев, – надо спросить у Азазелло.

– А кто с ним?

– А вот этот самый исполнительный подчиненный».[[27]](#footnote-27)

В основу данного эпизода Великого бала у Сатаны легли материалы состоявшегося в марте 1938 г. процесса так называемого «правотроцкистского блока», в ходе которого были осуждены советские партийные и государственные деятели Н. И. Бухарин, А. И. Рыков, Н. Н. Крестинский, Г. Г. Ягода и др. Согласно показаниям П. П. Буланова, личного секретаря Г. Г. Ягоды в бытность его главой НКВД, после назначения Н. И. Ежова в сентябре 1936 г. на пост наркома внутренних дел Ягода будто бы опасался, что тот сможет выявить его роль в организации убийства главы ленинградских большевиков С. М. Кирова в декабре 1934 г., и решил устроить покушение на Ежова. Вот что утверждал на суде бывший секретарь Ягоды: «Когда он (Г. Г. Ягода) был снят с должности наркома внутренних дел, он предпринял уже прямое отравление кабинета и той части комнат здания НКВД, которые примыкают к кабинету, там, где должен был работать Н. И. Ежов. Он дал мне лично прямое распоряжение подготовить яд, а именно взять ртуть и растворить ее кислотой. Я ни в химии, ни в медицине ничего не понимаю, может быть путаюсь в названиях, но помню, что он предупреждал против серной кислоты, против ожогов, запаха и что-то еще в этом духе. Это было 28 сентября 1936 г. Это поручение Ягоды я выполнил, раствор сделал. Опрыскивание кабинета, в котором должен был сидеть Ежов, , и прилегающих к нему комнат, дорожек, ковров и портьер было произведено было произведено Саволайненом (сотрудник НКВД) в присутствии меня и Ягоды». Ягода и Буланов, как и большинство других подсудимых, были приговорены к смертной казни и расстреляны 15 марта 1938 г.

Булгаков видел всю анекдотичность и фарсовость истории, рассказанной Булановым по подсказке следователей и выдержанной в духе средневековых легенд о великих отравлениях. Мнимость готовившегося отравления подчеркнута в тексте «Мастера и Маргариты» тем обстоятельством, что идею отравить неугодное влиятельное лицо нашептал начальнику за коньяком демон-убийца Азазелло. И Ягода, и Буланов были отравителями мнимыми, а весь процесс очень явно напоминал средневековый суд над ведьмами, обвинявшимися в контактах с нечистой силой. Неслучайно Булгаков не называет имен последних гостей Великого бала у Сатаны, а также того, кого они собирались отравить. После осуждения Ягоды и Буланова их было запрещено упоминать в печати. Та же участь постигла и всесильного прежде Н. И. Ежова, снятого с должности в конце 1938 г. и расстрелянного по ложному обвинению в государственной измене в феврале 1940 г., незадолго до смерти самого Булгакова.

Еще один подсудимый на процессе «правотроцкистского блока» появляется в Нехорошей квартире перед Великим балом у Сатаны. Это – превращенный в борова «нижний жилец» Николай Иванович. Он имеет не только общее имя и отчество Н. И. Бухариным, но и наделен некоторым портретным сходством с незадачливым большевистским лидером: «Николай Иванович, видный в луне до последней пуговки на серой жилетке, до последнего волоска в светлой бородке клинышком». Бухарин присутствовал на приеме в американском посольстве 22 апреля 1935г., а этот прием послужил прообразом Великого бала у Сатаны. Совпадает и общая старомодность облика. Бухарин, по свидетельству Е. С. Булгаковой, был в старомодном сюртуке, булгаковский Николай Иванович – в старомодных же пенсне и жилетке. Похотливость «нижнего жильца», пытающегося соблазнить служанку Маргариты Наташу, наказывается превращением в борова – пародийный намек на широко известное донжуанство Бухарина. Последний в своей автобиографии признался, что в детстве считал себя антихристом, и Булгаков превратил своего Николая Ивановича в борова, явно ориентируясь на известный рассказ Евангелия от Луки о бесах, что вышли из человека и вошли в стадо свиней, бросившихся затем в озеро и потонувших. Бухарин был казнен по приговору неправедного суда. Булгаков же в сцене перед началом Великого бала у Сатаны только пародирует казнь Николая Ивановича, превращенного в «транспортное средство» для доставки на бал Наташи. Воланд отправляет борова на кухню к поварам, но когда Маргарита пугается, думая, что Николая Ивановича там зарежут, выясняется, что борова просто подержат на кухне до окончания бала – чести быть приглашенным он так и не удостаивается. Николай Иванович – не настоящий злодей. Но он не способен к подлинному полету мысли и к настоящей любви (неслучайно «нижний жилец» требует справки, что был Великом бале у Сатаны, чтобы оправдаться перед ревнивой супругой.

Во время Великого бала у Сатаны перед Маргаритой проходят не только мнимые отравители и убийцы, но и подлинные злодеи всех времен и народов. Интересно, что если все мнимые отравители на балу – мужчины, то все истинные отравительницы – женщины. Первой выступает «госпожа Тофана». Сведения об этой знаменитой итальянке Булгаков почерпнул из статьи Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона «Аква Тофана» (это название яда, в дословном переводе – вода Тофаны). Выписки из этой статьи сохранились в булгаковском архиве. В ней сообщалось, что в 1709 г. Тофана была арестована и задушена в тюрьме (эта версия отражена в тексте «Мастера и Маргариты»). Однако в Брокгаузе и Ефроне отмечалось, что по другим данным сицилийская отравительница еще в 1730 г. содержалась в темнице и погибла там своей смертью.

Следующая отравительница на Великом бале у Сатаны – маркиза, которая «отравила отца, двух братьев и двух сестер из-за наследства». В более раннем варианте Великого бала у Сатаны 1938 г. Коровьев-Фагот называл маркизу по имени: «Маркиза де Бренвиллье… Отравила отца, двух братьев и двух сестер и завладела наследством… Господин де Годен, вас ли мы видим?» В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранилось название посвященной маркизе де Бренвиллье статьи Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Там говорилось, что эта известная во Франции отравительница вместе со своим любовником Жан-Батистом де Годеном де Сен-Круа «отравила своего отца, двух своих братьев и своих сестер, чтобы присвоить себе все их состояние» и была казнена за свои преступления в 1676 г.

Впоследствии, лишенные конкретных имен, дат и подробностей, они станут загадочней, туманней, неопределенней. Ожившие тени отравителей и убийц на весеннем балу у сатаны.

На Великом бале у Сатаны Маргарита видит знаменитых сводниц и развратниц прошлого и современности. Тут и московская портниха, организовавшая в своей мастерской дом свиданий (Булгаков ввел в число участниц бала прототипа главной героини своей пьесы «Зойкина квартира»), и Валерия Мессалина, третья жена римского императора Клавдия I (10-54), преемника тоже присутствовавшего на балу Гая Цезаря Калигулы

(12-41). Имена Мессалины и Калигулы стали нарицательными для обозначения жестоких сластолюбцев. Калигула был убит солдатами преторианской гвардии. Мессалина же в отсутствии Клавдия вступила в брак со своим любовником Гаем Салием и за попытку возвести его на престол была казнена в 48 г. Есть среди гостей Великого бала у Сатаны и «госпожа Минкина» – экономка и любовница всесильного при Александре I временщика А. А. Аракчеева (1769-1834) Настасья Федоровна Минкина. Эпизод убийства в 1825 г. этой жестокой женщины, истязавшей крепостных и из ревности изуродовавшей раскаленными щипцами для завивки лицо горничной, что и спровоцировало крестьянскую расправу, изложен в посвященной Минкиной статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, где также отмечалось, что «крестьяне считали ее колдуньей, так как, систематически организовав шпионство, она узнавала самые тайные их намерения». Это обстоятельство стало еще одним победительным мотивом поместить Минкину среди гостей Великого бала у Сатаны.

На Великом бале у Сатаны присутствует и Малюта Скуратов (Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский), ближайший сподвижник царя Ивана Грозного (1530-1584) во всех его зверствах, погибший в 1573г. при осаде Венденского замка в Ливонии, в связи с чем, справляя тризну по погибшему наперснику, царь приказал предать мучительной казни всех пленных. В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона сообщалось, что «память о Малюте Скуратове и его злодеяниях сохранилась в народных песнях и даже самое имя стало нарицательным именем злодея».

То, что на Великом бале у Сатаны перед Маргаритой проходит вереница убийц, отравительниц, палачей, развратниц и сводниц, совсем не случайно. Булгаковская героиня мучается из-за отсутствия известий о Мастере и вины перед мужем. Воланд, знакомя Маргариту со знаменитыми злодеями, усиливает муки ее совести.

Особую роль на балу играет Фрида, показывающая Маргарите вариант судьбы того, кто преступит определенную Достоевским грань в виде слезы невинного ребенка. Фрида как бы повторяет судьбу Маргариты гетевского «Фауста» и становится зеркальным отображением Маргариты. В ее биографии отразились судьбы двух женщин из книги швейцарского психиатра и общественного деятеля Августа Фореля (1848-1931) «Половой вопрос» (1908). В архиве Булгакова сохранилась выписка из этой работы: «Фрида Келлер – убила мальчика, Кониецко – удавила младенца носовым платком». В образе Фриды соединены обе эти истории.

Из работы Фореля, вероятно, во многом почерпнуто изобразительное решение Великого бала у Сатаны. Швейцарский профессор упоминал «бал нагих или полунагих», устраиваемый ежегодно в Париже «художниками и их натурщицами в обществе их ближайших друзей». Поэтому на Великом бале у Сатаны все женщины, подобно натурщицам на парижском балу, обнажены. Кроме того, Париж – город, где жили Маргарита Валуа и Маргарита Наваррская, с которыми связана королева Великого бала у Сатаны – Маргарита.

К Фриде Маргарита проявляет милосердие, к которому призывал и Форель по отношению к Фриде Келлер. И опять Булгаков наказывает гостью Великого бала у Сатаны суровее, чем это было в жизни. В примечании 1908 г. Форель отмечал, что интеллигентские круги кантона Сен-Галлен все больше симпатизируют заключенной и выражают надежду, что «бедную Фриду Келлер», которой смертный приговор был заменен пожизненным заключением вскоре выпустят на свободу. Булгаков же свою Фриду, как и Гете свою Маргариту, казнил, чтобы дать ей возможность оказаться на Великом бале у Сатаны.

На балу присутствуют и музыкальные гении, непосредственно не связанные в своем творчестве с инфернальными мотивами. Маргарита встречает здесь «короля вальсов» австрийского композитора Иоганна Штрауса (1829-1899), бельгийского скрипача и композитора Анри Вьетана (1820-1881), а в оркестре играют лучшие музыканты мира. Тем сам Булгаков иллюстрирует идею, что всякий талант – в чем-то от дьявола, и «король вальсов» Штраус несказанно рад, когда его приветствует Маргарита – королева Великого бала у Сатаны.

Заключение

Своей исследовательской работой я хотела проанализировать происхождение и символику фантастического мира Воланда, показать, что Воланд – один из центральных персонажей, соприкасающийся со всеми мирами «Мастера и Маргариты»: с миром Ершалаима, с современной Москвой, с миром вечности. Воланд влияет на судьбы практически всех героев романа, наказывая или награждая их.

Охарактеризовать Воланда и его свиту Булгакову помог жанр фантастики.

Фантастика – это фантастическое (похожее на фантазию, причудливое, волшебное, сверхъестественное) начало в чем-либо.

Значимые эпизоды, помогающие ярко и образно показать мир Сатаны (Великий бал у Сатаны, Сеанс в Варьете), написаны в жанре фантастики. В своем реферате я затронула эпизод Великого бала у Сатаны, так как именно он, по моему мнению является ключевым к пониманию целей визита Воланда (извлечение Мастера) и характера его самого и его свиты.

Булгаков, применяя свои глубокие и обширные знания в демонологии, сумел внести некоторую интригу в начале романа. Сохранилось выписанное Булгаковым имя шведского дьявола Антессер, которое рассматривалось писателем как возможное имя дьявола в своем романе, поскольку русской публике оно было почти неизвестно. Редкое имя нужно было для того, чтобы не искушенный в демонологии рядовой читатель не сразу бы догадался, кто такой Воланд, чтобы загадка появившегося на Патриарших прудах иностранного профессора с самого начала держала в напряжении большинство читателей «Мастера и Маргариты». В ранних редакциях Булгаков пробовал для будущего Воланда имена Азазелло и Велиар. Не сразу читатель понимает, кто такой Воланд, кто такие Коровьев, Бегемот и Азазелло. Именно эти вопросы стали для меня ключевыми в моем исследовании. Я объединила их в один: «Кто такой Воланд?», потому что понять их образы – значит понять мир Воланда.

Для анализа каждого из взятых героев была рассмотрено большое количество источников, которые использовал Булгаков для создания каждого персонажа. Особенно много литературы автор использовал, чтобы придать каждому персонажу как можно больше характерных черт и символов. Я постаралась предоставить в своем реферате основные из этих источников и сделать выводы по роману уже с учетом информации из них.

Воланд с разными персонажами, с ним контактирующим, дает разное объяснение целей своего пребывания в Москве. Берлиозу и Бездомному он говорит, что прибыл, чтобы изучить найденные рукописи Герберта Аврилакского(938-1003), средневекового ученого, который, даже став римским папой Сильвестром II в 999 году, сочетал свои обязанности с интересом к белой, или натуральной магии, в отличие от черной магии, направленной людям во благо, а не во вред. Сотрудникам Театра Варьете и управдому Никанору Ивановичу Босому Воланд объясняет свой визит намерением выступить с сеансом черной магии. Буфетчику 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 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 Азазелло. 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.

Воланд — носитель судьбы, и здесь Булгаков находится в русле давней традиции русской литературы, связывавшей судьбу, рок, фатум не с Богом, а с дьяволом. У Булгакова Воланд олицетворяет судьбу, карающую Берлиоза, Сокова и других, преступающих нормы христианской морали. Это первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа.

Воланд выполняет поручения Иешуа Га-Ноцри — таким оригинальным способом Булгаков осуществляет взаимодополняемость доброго и злого начала. Он, в отличие от Иешуа Га-Ноцри, считает всех людей не добрыми, а злыми. Цель его миссии в Москве, кроме извлечения Мастера, также заключается в выявлении злого начала в человеке. Воланд и его свита провоцируют москвичей на неблаговидные поступки, убеждая в полной безнаказанности, а затем сами наказывают их.

Маргарита становится ведьмой не по собственному желанию, а по зову крови, будучи праправнучкой одной из этих французских королев, которых молва связывала с нечистой силой. То, что на Великом бале у Сатаны перед Маргаритой проходит вереница убийц, отравительниц, палачей, развратниц и сводниц, совсем не случайно. Булгаковская героиня мучается из-за отсутствия известий о Мастере и вины перед мужем. Воланд, знакомя Маргариту со знаменитыми злодеями, усиливает муки ее совести.

С образом Маргариты в романе связан мотив милосердия. Она просит после Великого бала у Сатаны за несчастную Фриду. Мысль Достоевского, высказанная в романе «Братья Карамазовы», о слезинке ребенка как высшей мере добра и зла, проиллюстрирована эпизодом, когда Маргарита, крушащая дом Драмлита, видит в одной из комнат испуганного четырехлетнего мальчика и прекращает разгром.

Мотив милосердия и любви в образе Маргариты решен иначе, чем в гетевской поэме, где перед силой любви «сдалась природа сатаны… он не снес ее укола. Милосердие побороло», и Фауст был отпущен в свет. У Булгакова милосердие к Фриде проявляет Маргарита, а не сам Воланд. Любовь никак не влияет на природу сатаны, ибо на самом деле судьба гениального Мастера предопределена Воландом заранее. Замысел сатаны совпадает с тем, чем просит наградить Мастера Иешуа, и Маргарита здесь — часть этой награды.

Надеюсь, что с помощью моего реферата мир «Мастера и Маргариты» будет более понятным и его изучение в школе будет еще интереснее и увлекательнее.

Список литературы

1. М. О. Чудакова «Жизнеописание Михаила Булгакова»

2. Л. М. Яновская «Творческий путь Михаила Булгакова»

3. Б. В. Соколов «Булгаковская энциклопедия»

«Локид» – «Миф», Москва, 1997 г.

1. «Мастер и Маргарита», часть 1, глава 17, с. 198 [↑](#footnote-ref-1)
2. 2 «Булгаковская энциклопедия», статья «Воланд», с. 158 [↑](#footnote-ref-2)
3. «Булгаковская энциклопедия», статья «Воланд», с. 164 [↑](#footnote-ref-3)
4. «Булгаковская энциклопедия», статья «Воланд», с. 167 [↑](#footnote-ref-4)
5. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 32, с. 407 [↑](#footnote-ref-5)
6. «Булгаковская энциклопедия», статья «Воланд», с. 168 [↑](#footnote-ref-6)
7. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 22, с. 269 [↑](#footnote-ref-7)
8. «Мастер и Маргарита», часть 1, глава 18, с. 217 [↑](#footnote-ref-8)
9. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 32, с. 403 [↑](#footnote-ref-9)
10. «Булгаковская энциклопедия», статья «Воланд», с. 159 [↑](#footnote-ref-10)
11. «Мастер и Маргарита», часть 1, глава 1, с. 10 [↑](#footnote-ref-11)
12. «Мастер и Маргарита», часть 1, глава 3, с. 50 [↑](#footnote-ref-12)
13. «Булгаковская энциклопедия», статья «Коровьев-Фагот», с. 248 [↑](#footnote-ref-13)
14. «Булгаковская энциклопедия», статья «Бегемот» [↑](#footnote-ref-14)
15. «Булгаковская энциклопедия», статья «Азазелло» [↑](#footnote-ref-15)
16. «Булгаковская энциклопедия», статья «Азазелло» [↑](#footnote-ref-16)
17. «Булгаковская энциклопедия», статья «Абадонна» [↑](#footnote-ref-17)
18. «Булгаковская энциклопедия», статья «Великий бал у Сатаны» [↑](#footnote-ref-18)
19. «Булгаковская энциклопедия», статья «Великий бал у Сатаны» [↑](#footnote-ref-19)
20. «Булгаковская энциклопедия», статья «Великий бал у Сатаны» [↑](#footnote-ref-20)
21. «Булгаковская энциклопедия», статья «Великий бал у Сатаны» [↑](#footnote-ref-21)
22. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 22, с. 269 [↑](#footnote-ref-22)
23. «Булгаковская энциклопедия», статья «Великий бал у Сатаны» [↑](#footnote-ref-23)
24. «Булгаковская энциклопедия», статья «Великий бал у Сатаны» [↑](#footnote-ref-24)
25. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 21, с. 261 [↑](#footnote-ref-25)
26. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 24, с. 300 [↑](#footnote-ref-26)
27. «Мастер и Маргарита», часть 2, глава 23, с. 286 [↑](#footnote-ref-27)