

Томас Ман и Михаил Булгаков – за една среща с Дявола
доклад на Петя Абрашева

Говоренето за Дявола е свързано с един съществен проблем в културната рецепция на образа, а именно – неговата многоликост. Въпросът какво е Дяволът не може да получи еднозначен отговор, тъй като самото понятие е понятие без референт, а на мястото на референта се появява винаги индивидуална абстракция, която умножава значенията, без да работи по затвърждаване на тяхната истинност.

С оглед на тази специфика интересът на Модернизма към Дявола и дяволското създава поредното здравословно напрежение вътре в модернизатския дискурс. Две са посоките, в които можем да мислим привлекателността на Дявола като естествена за традицията на модерността. На първо място, това е вече изтъкнатата тук абстрактност на образа на Сатаната, която прави уместни и оправдани всякакви игри, всякакви размествания и спекулации със значенията, които “носи” този образ. Една от характеристиките, през които модерността е разпознаваема, безспорно е нетърпимостта ѝ към нормата, към еднозначността и неотменимостта на статуквото. Важно е вече не толкова какъв си, а какъв може да бъдеш. Идентичността запазва своята основателност доколкото се възприема като съвкупност от множество характеристики, намиращи се в динамични, често противоречиви отношения. В този смисъл, позволяващи и насърчаващи изпробването на различни техники, перспективи и реакции са ключови, генеративни топоси за модерността.

Значимостта на фигурата на Дявола се корени обаче не само в разпознаваемостта му като ефективен конструктор на поливалентни значения, но и в непосредствената му обвързаност с идеята за играта, за надхитрянето и “изиграването” на човека. И тук се докосваме до другата, не по-маловажна характеристика на Дявола, оправдаваща предпочитанието на модерността към него. Ако хвърлим поглед към генеалогията на идеята за персонификация на злото, ще установим, че тази идея има дълга традиция в културното развитие на човека, през което време многократно се е трансформирала, обогатявала и развивала. Различните култури привнасят различни перспективи към образа на Дявола, обогатяват и разширяват представата за него. Многоликостта на Сатаната е продукт на продължителни исторически и културни напластявания, т.е. Дяволът няма рождена дата и родина, той е продукт на цялото човечество и на много епохи, затова логично не може да бъде вместен в едно-единствено определение. Той е този, който играе със собствения си образ, непрекъснато го променя, изплъзва се от всеки опит за устойчива идентичност, изграждайки толкова примамливата за модерността визия за множественост на собственото “аз”.

В своя труд “Дяволът”, даващ историческата перспектива на развитието на идеята за злото, Джефри Бартън Ръсел твърди, че един от най-важните моменти в развитието на традицията, за която говорим тук, е заместването на монизма от дуализъм. Това става в Иран, където последователите на Заратустра определят две независими едно от друго начала – едното на добрия бог, бог на светлината; другото – на лошия бог, бог на тъмнината. В Гърция пък възниква друг вид дуализъм, изхождащ от противопоставянето между дух и материя. По един или друг начин хората достигнали до идеята, че тъй като Бог не може да включва в себе си злото, то е необходима друга фигура, която да отговаря за тъмната и покварена страна на света. Появата на Дявола създава напрежение и в древноеврейската религия, защото от една страна тя настоявала на монизма – и на Господ като единствен владетел на света, но от друга страна припознава Дявола като независимо начало, властващо над злото. Това, което модернизмът разпознава като важно в образа на Сатаната, е идеята за неговата другост, за онова, което е противоположно на Бога и все пак е тясно обвързано с него, макар и в своята несводимост. “Дяволът е не просто израз на второстепенни суеверия, но води своето начало от самия Бог. Той допълва добрият Господ и се превръща в негов двойник. Той е сянката на Бога.”

Подобно на Дявола, Бог също е понятие без референт, но това, което го различава и го прави не толкова приемлив за модернистите е, че Богът е обвързан с идеята за единсъщност, за трите лица, изграждащи едно цяло. Бог не може да бъде изобразен, защото обхваща в себе си всичко; в своето единство той е необятен, непредставим. Дяволът също не може да получи лице, но не поради безкрайното си единсъщие, а поради множествеността на своите образи, поради неуловимата си разноликост. Той е не просто другото на Бога, но и другото на самия себе си – обширен брой от другости, които не могат да бъдат подведени под общ знаменател, но добиват смисъл и живот именно в представата за своята коекзистентност. Така всеки опит за изобразяване на Дявола, за възплътването му в образ, задължително е съпътствано с умножаване на перспективите. Едно дяволско огледало, в което образите се разпадат на безброй вариации на самите себе си.

Тази работа е опит да срещне две творби в говоренето им за Дявола, в стремежа да му бъде изписано лице, да му бъде измислен характер. Тъй като в “Майстора и Маргарита” Дяволът се появява нееднократно и е една от ключовите, сюжетопораждащи фигури на романа, цялостното обговаряне на образа би изисквало продължителна и

изключително задълбочена работа, поради което е немислимо да бъде направено в подобен на настоящия текст. По тази причина тук ще се съсредоточим върху появата на Дявола единствено в първа глава от първа част на романа – “Никога не разговаряйте с непознати” – и само в отделни случаи ще се позоваваме на останалите появи (и прояви) на Воланд – с оглед на ключовото им значение за разбирането на образа.*

На първо място трябва да бъде отбелязано, че появата на Дявола обикновено протича в уединение, на някое пусто, самотно място, където героят е останал сам със собствените си мисли и страхове. Такъв е случаят както при Леверкюн - в празната стаичка на наетия от него и Шилдкнап дом, така и при Гьотевия “Фауст” или в “Братя Карамасови” на Достоевски. “Майстора и Маргарита” предлага една малко променена визия за тази среща. Макар че при първата поява на Дявола – още в първа глава на романа, в момента на появата на Воланд на Патриаршите езера, въпреки нетърпимия задух няма никой, Дяволът се явява не на един герой, а на двама души – поета Иван Бездомни председателят на МАССОЛИТ, редакторът

Михаил Александрович Берлиоз. Защо Лукавият е изменил на самия себе си?

Усамотението на Леверкюн при срещата с Дявола е лесно обяснимо, първо поради своеобразието на героя, избягващ шумните общества и празните разговори и второ, поради естеството на самата среща – обявяването на договора със Сатаната. Дяволът винаги изкушава жертвите си и сключва своите сделки, когато те са сами, оставени на своята слабост и несигурност. Пред Бога и пред Дявола човекът трябва да е винаги сам – защото сам е отговорен за делата си и сам се разпорежда с душата си. Колективна вина и колективна присъда тук са невъзможни. Свидетели не се допускат, Дяволът, както и Богът не се явяват на всеки, беседата с тях трябва първо да бъде заслужена, защото е отредена само за избраници.

Случаят с Берлиоз е по-особен, там Дяволът не идва да изкушава и да сключва сделки, целта му е не толкова да купи душите на хората, колкото да си поиграе с тях. Интересува го докъде е стигнало човечеството в отношението си към идеята за Бога. Ето защо за него са важни не отделните хора сами по себе си (освен в определени случаи, но дори и тогава тези герои са по-тясно обвързани с идеята за Бог), а тълпата като цяло, масата, множеството. Героят на Булгаков е цялото московско общество в един определен етап на развитие. Дяволът е дошъл да поговори с възможно най-голям брой хора, да ги разпита, да ги “провери”. В тази връзка не е случайно, че за първата си поява Воланд е подбрал лица от публичното пространство – поета Иван Бездомни и редактора Михаил Ал. Берлиоз. Тези герои са репрезентативни – редактора във функцията си да “размножава”, да разпространява – слово, образи, идеи – и поетът – в уменията си да променя словото, да играе с него, да осъществява всевъзможните му преобличания.

Както при Т. Ман, така и при Булгаков важна особеност на срещата с дявола е, че тя е предшествана от някакво странно усещане у героите – т.е. Сатаната използва знаци за своята поява. При Леверкюн това е нетърпимото усещане за студ: “Изведнъж чувствам, че ме пронизва страшен студ, сякаш седя през зимата в отоплена стая и някой неочаквано е отворил прозореца към външния мраз. Но студът не идва откъм гърба ми, където са прозорците, а ме облъхва отпред. Вдигам очи от книгата, ... не съм сам: някой седи в здрача на канапето...” При Берлиоз това е чувството за страх: “Той изведнъж спря до хълма, сърцето му изтупка, потъна за миг някъде, после се върна, но със забодена в него тъпа игла. Освен това го обзе неоснователен, но толкова силен страх, че му се дощя да избяга презглава от Патриаршите езера... “Какво става с мен? Такова нещо не ми се е случвало...”

Интересното при тази знаковост на появата на Дявола е, че тя важи единствено за героя, към когото е насочена. Знакът е вътре в самия герой (затова е невидим за останалите) и оголва същността на природата му (онази природа, която го прави податлив към набезите на дяволското). Основната характеристика на Леверкюн, тази заради която бива избран от Сатаната, е именно студенината му. Берлиоз пък е предпочетен заради страховивия си, раболепен характер. (Тук говорим само за Берлиоз, защото той е първият, на когото се явява Воланд, а и този, към когото са отправени основно думите и предупрежденията на Сатаната).

Това, което една среща с Дявола не може да избегне, е съмнението. То е още една причина героите да са освободени от чуждо човешко присъствие, да са лишени от възможността за потвърждение на преживяното (Иван Бездомни не нарушава това правило, тъй като веднага след срещата ще бъде обявен за луд, а свидетелството на лудостта е свидетелство без валидност). Това, което съмнението поставя като въпрос обаче, е въпросът за статута на образа – реална или фикционална е фигурата на Дявола. Решенията в тази посока са индивидуални – в полза ту на реалното, ту на фикционалното, това е една от любимите игри на Сатаната – невъзможността да бъде категорично признат или отречен. При Томас Ман фикционалността на образа е по-силно подчертана като възможност. Тя е въведена още с думите на Серенус, коментиращи запис на срещата, останал от Адриан, но се запазва и след това – в отношението на Леверкюн към разиграващото се пред очите му.

В противоречие с това, при Булгаков е подчертана по-скоро реалността на образа, с нас е споделена тайната на присъствието на Дявола и нито за миг не се съмняваме, че той действително се е заселил в Москва. Опитите за фикционализиране на образа идват вече не от страна на повествователя, а са съзнателно търсени от самия Воланд с

цел да внесе смут и объркване у героите.

По отношение на самите жертви обаче Дяволът има стратегия, неговата поява е винаги проблематична и несигурна. Това е по-скоро подготовка за неуловимостта и колебанията на самия образ, на невъзможността да се говори за него еднозначно и категорично. Основната функция на Сатаната е да поражда съмнение – съмнение в “праведността” на Божествената позиция, съмнение и в собствените си въплъщения. Несигурният мозък е преди всичко уязвим, на него може да му се въздейства по-лесно и по-категорично.

Това, което се случва, че и Адриан Леверкюн, и Берлиоз отказват да приемат идеята за появата на Дявола. Единственото разумно обяснение, единственото възможно разрешение на тази абсурдна ситуация, е настояването, че Сатаната е плод на болестно състояние, на халюцинация – А. Леверкюн: “Много по-забавно е, че това у мене е началото на заболяване, че в помътеното ми съзнание приписвам на вашата личност тръпките от втрисането си, поради което така се увивам, и че ви виждам само за да мога да видя във вас техния източник.”

При Берлиоз тъпата игла е също знак, знак за заразяване с дяволското: “Знаеш ли, Иване, за малко не получих сега слънчев удар от тая жегла! Дори имах нещо като халюцинация...”

Идеята за болестта стои съвсем естествено до представата за Дявола, доколкото самото му съществуване се свързва със състоянието на някаква болезненост, нездравост и уязвимост. Вярването, че злото и порокът са противоположното на здравето и силно живеене, превръща дяволското в символ на болестта, в една от хипостазите на Сатаната.

Болестта обаче се раздвоява в своите значения – тя не е единствено негативно натоварена в своята знаковост, а съдържа в себе си и идеята за избраничеството, за божествено предопределение. Особено валидно е това в случаите с лудостта и болестите на мозъка. Томас Ман набляга силно върху тази двойствена природа на болестта – героят му е еднакво пагубно заразен както с отровата на дяволското, така и с божествената зараза на творчеството: “Пък и здраво величие? Къде се е видяло подобно нещо? Нима ти вярваш в такова чудо, в гений, който няма нищо общо с ада? Non datur! Артистът е брат на престъпника и на лудия. Мислиш ли, че някога се е появявала някаква позанимателна творба, без нейният творец да е бил основно запознат с битието на престъпника и умопобъркания? Кое е болестно и кое здраво!”

В “Майстора и Маргарита” лудостта има друга употреба. Тук луди са вече не героите, за луд е набеден самия Воланд. Това първо заговаряне за лудостта е начин да бъде видяна тя още в началото на романа като “дяволската” болест, като болест, която е знак за другост, за различие. От нея боледуват само ония, които са посветени в тайната – на дяволското, но и на божественото, ония, които имат в себе си по-дълбоко знание и по-проникновено разбиране за нещата. След Дявола с лудост ще бъдат “заразени” Майстора и Иван Бездомни – двамата герои, които знаят, които са посветени в тайната за идването на Сатаната, но също и двамата, които са обвързани с идеята за творчество, за съзидателна активност. Защото самата лудост е вид творчество – тя се проявява в способността да бъдеш друг, да създаваш различие.

Една от най-забележимите характеристики на Дявола при Т. Ман е способността му за мимикрия, умението да се преоблича, да сменя различни лица. Външният вид на Сатаната се променя три пъти в хода на разговора му с Адриан Леверкюн – като всеки път образът умело въвежда в подхванатата тема – болестта, изкуството (музиката) и Ада. Тази специфика на дяволския образ е изключително важна, тя е директна визуализация на собствено дяволското, на способността за различие, за изплъзване от всякаква конкретика и прииграване на многобройни варианти за идентичност.

В “Майстора и Маргарита” мимикрия няма, но множествеността на образа е предадена по не по-малко сполучлив начин. Първата поява на Воланд, съвсем кратка и регистрирана единствено от Берлиоз, се случва така: “И в същия миг знойният въздух се сгъсти пред него и от този въздух се изгъва прозрачен гражданин, който изглеждаше много странно. Върху малката главичка – жокейско каскетче, самото му карирано, възкълсичко и то прозрачно... Гражданинът беше над два метра висок, но тесен в раменете и кльощав, физиономията му, моля да забележите, беше подигравателна.” Подобен начин на репрезентация фокусира вниманието върху една съществена характеристика в образа на Воланд, а именно – прозрачността на Дявола. Способността му да се материализира, да се въплъщава, се дължи именно на изначалната му липса на собствена форма и идентичност. Дяволът е този, през когото прозират различни образи, различни възможности за оличностяване. Въздушността е индикация за неуловимостта, за неопределимостта на дяволското. По-нататък в хода на романа Воланд ще бъде разпознаваем точно през външността и през дрехите – онези атрибути, които са най-нетрайни и несигурни. Важно е още и посочването на подигравателната физиономия на Дявола – тя няма да го напуска отук нататък, иронията ще бъде една от константите на дяволското.

“Човешкият” образ на Сатаната, необходимостта от вместването в едно-единствено, конкретно тяло, безспорно

е тежко изпитание на дяволската природа. Но и тук тя успява да остане вярна на себе си. Новият вариант на многоликостта се отказва от смяната на различни лица, а играе с различието вътре в рамките на самата идентичност. Така Дяволът е предстен като онзи, който гради различни версии за себе си – едни го описват като нисък, със златни зъби и куцац с десния крак; други – с огромен ръст, с коронки от платина и куцац с левия крак; трети – без особени белези. А действителният образ, в който се явяват Воланд, съвместява в себе си различието: едното око е черно, друго – зелено, от едната страна коронките са златни, от другата – платинени, едната вежда е по-висока от другата.

Въпросът за националността на Дявола е релевантен въпрос едновременно и за Томас Ман, и за Булгаков – макар и по различен начин. Макар да настоява на своя космополитизъм, Дяволът на Т. Ман не бяга от национално определяне – той изтъква своето немско потекло, говори на немски, дори хуморът му е немски: “Наистина аз съм немец, ако щете, кореняк немец, но в стария, по-добър смисъл, сиреч от все сърце космополит.” Важното за Т. Ман е да не отрече правото на национално различие на Дявола, но в същото време него го интересува именно немския дявол, Дяволът на родна почва – дори не толкова немца в дявола, колкото дявола в немца.

За Булгаков въпросът за националността на Сатаната е по-скоро проблем на оразличаването. Воланд е разпознат като чужденец, като другия, несводимия към нашето. Това е причината да бъде виждан през много националности:

“Германец” – каза си Берлиоз

“Англичанин” – помисли си Бездомни...

...

“Не, по-скоро е французин...”

“Поляк...” – реши Бездомни.

Дебатът за националността на Дявола тече непрекъснато през целия диалог, но не е случайно, че и тук Сатаната се заявява като немец. За руснака германското е еманация на чуждостта, на различието, отгук и първата догадка на Берлиоз е именно “германец” – това е догадка за пределно другото. В края на главата запитването е директно:

“Германец ли сте?” – осведоми се Бездомни.

-Аз ли?... - повтори въпроса професорът и изведнъж се замисли. – Да, май че съм германец... - каза той.”

Тази несигурност на Воланд не е незнание, нито избягване на директния отговор, а по-скоро кратко замисляне. Защото във въпроса на Бездомни Дяволът разпознава един по-абстрактен, прикрит въпрос – този за своята природа. И отговаря утвърдително – да, аз съм вашето друго.

Проблемът с езика на Сатаната е аналогичен на ситуацията с наупоналността – при Т. Ман Дяволът говори немски, защото стремежът е не към оразличаване, а напротив – към максималното доближаване на героя; изтъкване на “дяволската” природа на Леверкюн, която го прави примамлив образ, годен за интереса на злия демон.

Булгаковият Воланд от своя страна умее да говори руски – ту с чуждестранен акцент, ту съвсем чисто – избягвайки възможността да бъде идентифициран дори и през езика. “О, аз изобщо съм полиглот и владее много езици” – заявява той за себе си и това може да бъде разбрано като признание за способността му за различни превълъщения, за опериране с различни кодове. В същото време тази множественост на езиците навежда към идеята за фалшивостта, за манипулативните стратегии на Дявола, за склонността му към лъжа и към заблуда.

Интересно е хрумването на Булгаков да отнесе към фигурата на Воланд идеята за историчност. Запитан за своето занятие от Берлиоз, Воланд обяснява, че е професор по черна магия, но в объркването си редакторът дава свое тълкуване:

“А-а! Вие сте историк? – с голямо облекчение и уважение попита Берлиоз.”

Тази игра – историчността на Дявола – има своите основания в принадлежността му към различни епохи, към неговия собствен, дяволски усет за време. Става ясно обаче, че времето е по-скоро обсебя на човека, то не е важно за самия Дявол, неговият историзъм е псевдоисторизъм. Историята за Воланд е по-скоро сума от различни истории, истории на човешки същества и души: “Да, историк съм – потвърди ученият и добави съвсем неуместно – тази вечер на Патриаршете езера ще стане една интересна история!”

И все пак, по някакъв свой начин Дяволът е свързан с момента, с епохата, в която се появява. Той има

обществени функции, обвързан е със социалното, защото то му дава възможности за изява.

В “Доктор Фауст” Дяволът се явява фигурата, която трябва да замести обществото. Адриан Леверкюн е по своята природа дълбоко асоциален, той няма чувството за принадлежност към колектив и не умее да се включи в общностното живеене. Всичко това може да компенсира Дяволът, той е инициращата фигура. Сделката със Сатаната не е просто съюз между два субекта, продалият душата си получава един цял нов свят – светът на злото, който има достатъчно потенциал да замести цялата човешка общност. Този свят на Дявола носи в себе си двете крайности, но те изчерпват всичко, което има смисъл: “...ние доставяме полети и просветления, и такова чувство на възвишеност и освобождения, на волност, сигурност, лекота, могъщество и триумф, че нашият човек просто не вярва на своите възприятия... И съответно – между това – дълбоките, достолепно дълбоките проваляния – не само в пустотата, в мъртвилото, в немощната печал, но и в болки, в телесни страдания...”

В същото време Дяволът при Леверкюн замества и авторитета на държавата. Дълбоко аполитичен в своята природа, далеч от всички борби и напрегнати взаимоотношения на съвремието (Първата световна война), Адриан е сякаш безразличен, неподвластен на всякакъв вид човешка власт. Той е оставен на самия себе си, изолиран в своя духовен свят, изпитващ пагубната, непосилна тежест на собствената си свобода. Гордостта, студенината и силната волевост на характера му възпрепятстват всяка възможност да понесе чужда намеса в собственото си, самотно ежедневие. Единственият друг – но друг, който е разпознат през утехата на същото, защото в света на хората самият Адриан е точно такъв друг – чиято власт може да бъде понесена, нещо повече – е тайно копняна, този друг е именно Дявола.

При Булгаков обществото е налично, дори в излишък, тъй като социалистическият ред се осъществява като еманация на общностното живеене. Там тайната, дълбоко интимното чувство не може да просъществува. Именно оттук започва и напрежението, което отваря появата на Дявола – той е този, който носи тайната (тайната за съществуването на Бога, тайната за собствената си дяволска мисия) и я полага в света на социалното излишество. Объркването и смутът, които внася една подобна спекулация, са безпределни. Но Дяволът има и още една, пародиреща функция в романа. В едно тоталитарно общество, където властовите отношения са установени и неподатливи на преценка, появата на нова властова фигура – при това фигура от далеч по-висш порядък – разрушава всякаква възможност за нормално функциониране на установения ред. И именно от претенцията на московското общество да продължи да живее по своите обичайни закони, когато правилата на играта са тотално размествени и пренаредени, се поражда специфично комичните ситуации в творбата. Воланд е този, който променя условията, за да изпита реакциите на хората, той е този, който е дошъл да ги “провери”, да ги проучи. В този смисъл е важно, че и двата Дявола – този на Т. Ман и този на Булгаков – сключват сделка с героите. Договорът със Сатаната обикновено е изпитание за жертвата, в което тя губи най-ценното от себе си – душата. Дяволът се храни с души – но винаги избира по-особените, по-смислените от тях.

В случая с Леверкюн сделката е вече направена, когато Сатаната се явява. Срещата е просто предизвестие, уведомление за неизбежната развързка на нещата.

За разлика от него Воланд се пазари с Маргарита, поставя я пред възможността за избор – да я отведе при Майстора само ако тя бъде домакиня на бала му. Това, което се проиграва и в двата случая обаче е любовта, тя е най-ценното, което хората имат да дарят. Леверкюн получава своето “гениално” време в замяна на способността да получи любов. Маргарита точно обратното – е готова да пожертва душата си, за да защити любовта.

Идеята за смъртта и за задгробните мъки е другата важна тема, тясно обвързана с името на Дявола. Дяволът не живее само в настоящето, той има способността да прескача също в миналото и в бъдещето на хората, предизвестен е за всичко, което е било или предстои да стане. В този смисъл Воланд е този, който чете мисли, които може да отгатва и да предсказва, но може също така да помни неща, станали преди много, много години.

За Леверкюн въпросът за съществуването на Бога е нерелевантен, един въпрос, който никога не бива зададен, защото отговорът няма значение. Отговорът е вече наличен вътре в самия герой. За Воланд обаче въпросът за съществуването на Бога е травматичен въпрос, неговото питане е не съществува ли Бог, защото това е вече известно и доказано. Истинският въпрос е: съществува ли Бог за хората. Отговорът на това питане е мисията на Дявола в Москва.

Ясно е, че Адриан няма нужда от Бога, той е решил да направи последната крачка – сам да се държи като Бог – с цялата ответственост, която подобно намерение носи. Но за московчани, които са беззащитни и смешни в своята слабост, идеята за отхвърления Бог е толкова налепа, че сам Дяволът се опитва да я отклони с възмущение: “Затова позволете да ви запитам: как може човекът да ръководи нещо, щом не само е лишен от възможността да си предначертае план, та макар и за смехотворно кратък срок – да речем, за около хиляда години, но не може да бъде сигурен в собствения си утрешен ден?”

Есхатологията, с която Сатаната снабдява света, крие в себе си таен ужас от необуздаемата сила на злото. Идеята за Ада се е превърнала в една от основните фобии на човечеството. Затова и Адриан не пропуска да попита Дявола за мъките на грешната душа. Описанието на преизподнята, само по себе си впечатляващо с размерите на своята отвратителност, настоява, че представянето, изговарянето на Ада е в действителност невъзможно, защото самият Ад е много по-ужасяващ, отколкото думите са способни да изразят.

В “Майстора и Маргарита” обяче се сблъскваме с едно подобно описание на края – а именно края на редактора Михаил Ал. Берлиоз. Това е една частна есхатология, разказана с охота и зловещ майсторлък: “вие ще умрете от друга смърт, ... ще ви отрежат главата!”, “Анушка вече е купила олиото и не само го е купила, но и го е разляла.”

В цялото това предизвестяване, което крие една ужасяваща неотменимост, може да бъде разпознат вече сключеният договор на Адриан със Сатаната. Олиото е разляно, връщане назад няма, фаталното подхлъзване дори в този миг е факт. Дяволът е просто онзи, който ще го изговори и ще затвърди истиността му със собствения си авторитет.

Тук се корени една от чертите на дяволското в “Майстора и Маргарита”, а именно идеята, че Дяволът е този, който удвоява словото и по този начин му вдъхва живот. В края на първа глава на романа Воланд повтаря началото от романа на Майстора – едно перформативно изричане, което съживява фикционалния свят и го превръща в сцена на реално течащи събития. Изричането активира заряда на миналото и това, което някога е било, се случва отново в настоящето. Една функция на дяволското слово, която ни е позната вече от изговарянето на договора пред Адриан.

Фигурата на Дявола е изключително интересна и смислопораждаща, но една от характеристиките ѝ е, че никога не може да бъде завършена и изговорена докрай. Да се претендира за изчерпателност на един образ, който проиграва своята убегливост докрай, е несериозно и безполезно. Това е причината тази разбота да завърши внезапно, защото всеки край, отнесен към Дявола би изглеждал еднакво незавършен.